

---

## Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik

David Bordwell

Von den 1910er bis in die 1960er Jahre haben Filmemacher, Kritiker und Intellektuelle eine distinkte Tradition geschaffen, wie man über das Kino schreibt. Sie haben versucht, das Wesen des Films, seine Funktionen und die Ressourcen zu erkunden, die ihn als Kunstform auszeichnen. Georg Lukács, Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Léon Moussinac, Rudolf Arnheim und viele andere haben zu dieser Tradition beigetragen und ebenso Filmemacher wie Eisenstein, Kuleschow, Pudowkin und Dziga Vertov. Dabei haben sie sowohl weit auseinander liegende Positionen entwickelt wie auch gemeinsame Ansätze und Vorstellungen. Beispielsweise gingen sie alle davon aus, dass dem Medium eine expressive Tendenz innewohne, die bei keiner anderen Kunstform zu konstatieren sei. Für Delluc und seine Nachfolger lag diese Essenz in der rätselhaften Qualität der *photogénie*; für die Russen und viele ihrer Bewunderer in der filmischen Montagetechnik; und für Arnheim in der Abstraktion von der wahrgenommenen Welt.

Ein weiterer Zug dieser Tradition war ihre Neigung zum Normativen. Sowohl Filmemacher wie Filmtheoretiker bevorzugten bestimmte Stilmittel, meist weil diese sich mit der angenommenen Essenz des Kinos vertrugen. So glaubten zum Beispiel viele, dass eine lange statische Einstellung lediglich auf passiver Aufzeichnung beruhe; das Ergebnis sei «theatralisch» und von daher «unfilmisch». Im Gegensatz dazu galt die Montage *ipso facto* als wertvoll, denn sie demonstrierte, was nur dem Kino gegeben war – die Kombination bewegter Bilder in Zeit und Raum, und zwar mit einer Freiheit, die das Drama nicht besitzt. Essenzialismus und Bewertung griffen ineinander: Die besten Filme tendierten demnach dazu, auch die «filmischsten» zu sein.

Bazins Theoriebildung fügt sich sehr schön in diese Tradition. Seine Schriften reflektieren über das grundsätzliche Wesen des Films, dessen künstlerische Mittel und soziale wie politische Wirkungen. Sein persönlicher Beitrag zu dieser Tradition bestand im Plädoyer dafür, dass die mechanische Aufzeichnung als Vorteil, nicht als Mangel, den man beseitigen müsse, zu betrachten sei. Im Unterschied zum dominanten Trend der 1920er und 1930er Jahre sah Bazin die Essenz des Kinos in dessen fotografischer Qualität, in der Fähigkeit, den Phänomenen der realen Welt auf den Grund zu gehen. Daher argumentiert er, dass die «unfilmische» Technik der langen Einstellung, in Verbindung mit Kamerabewegungen und fotografischer Schärfentiefe, die Realität in besonderer Weise «respektiere». Nun war es die einst als filmische Methode *par excellence* gefeierte Montage, die eine Ebene der Künstlichkeit ins Spiel brachte, gegen welche die Regisseure anzugehen hatten.

Bazins originelles Denken brach auch mit anderen überkommenen Positionen, am radikalsten vielleicht mit der Meinung, eine Theorie des Films habe sich zentral auf die Frage nach seinem Kunstcharakter zu konzentrieren.<sup>1</sup> Allerdings lehnte er nicht alle Annahmen der dominanten Lehre ab; vielmehr forderte er, wie seine Vorgänger, eine Ontologie des Kinos, die dessen intrinsisches Wesen definieren sollte. In der Sicht Bazins war dies die fotografische Fähigkeit des Aufzeichnens. Wie seine Vorgänger gründete auch er seine Werturteile über Filme und Filmemacher auf dem Maße, zu dem sie diesem Wesen gerecht wurden. In dieser Hinsicht blieb er ein klassischer Filmtheoretiker.

Doch nehmen wir einmal an, es gebe einen anderen Strang der Filmtheorie, eine Theorie, die sich nicht auf *den Film* insgesamt bezieht, sondern lediglich auf bestimmte Perioden, Genres, Stile, Trends oder andere Phänomene von begrenzter Reichweite. Sie würde die Frage nach einer filmischen Essenz in der Schwebe lassen, würde nicht nur die deutlichen (wenn auch nicht einzigartigen) Ressourcen des Films ins Auge fassen, sondern auch seine zahlreichen Affinitäten zu anderen Medien. Und stellen wir uns außerdem vor, diese induktive Untersuchung richte sich auf die Normen, welche sich an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten herausgebildet haben, um die filmische Thematik, die filmischen Formen und Stile zu reglementieren. Dabei würde man zu erkunden suchen, in welcher Weise diese

1 Dudley Andrew (1997, 88) argumentiert überzeugend, dass Bazin keine Theorie des Films als Kunst präsentiere, sondern eine Perspektive auf den Film als Medium (allerdings mit unerwarteten ästhetischen Dimensionen). Ein Medium, das auch noch interessant und wertvoll ist, wenn es zur Aufzeichnung eingesetzt wird wie in Thor Heyerdahls *KON-TIKI* (S 1950).

Normen bestimmte Effekte hervorbringen, und man würde deskriptiv verfahren, analytisch und erklärend, nicht aber (jedenfalls nicht primär) evaluativ.

Wie würde sich ein solches Projekt von der Untersuchung stilistischer und formaler Trends unterscheiden, wie sie Kunsthistoriker oder Musikwissenschaftler betreiben? Die Suche nach umfassenden *Prinzipien* – seien es explizit kanonisierte Regeln oder handwerkliche Kunstgriffe, die den Filmemachern gar nicht bewusst sein müssen – kann meines Erachtens als *Poetik* bezeichnet werden: eine systematische Untersuchung der Materialien, Formen und Konstruktionsprinzipien des Filmemachens im Rahmen verschiedener Traditionen.

Prominentestes Ergebnis eines solchen Projekts in der klassischen Ära der Theoriebildung ist die Anthologie *Poetika Kino* (Ejchenbaum 1927). Hier haben sich namhafte Literaturkritiker aus der Schule des russischen Formalismus mit Filmemachern zusammengefunden, um allgemeine Prinzipien darzulegen, die Struktur und Stil des Films bestimmen. Zwar ist einzuräumen, dass einige dieser Texte nicht ganz ohne Werturteile auskommen, und einige streifen auch, gleichsam nebenbei, die Frage nach dem grundsätzlichen Wesen des Films. Doch zu einem für diese Zeit überraschenden Grade versuchen die Autoren, Prinzipien der Plotgestaltung, der stilistischen Struktur oder des Filmverstehens zu erhellen.

Unter dieser Perspektive können wir manche Aspekte der klassischen Theoriebildung als eine Art unbeabsichtigte Poetik lesen. So basiert die filmische Ästhetik für Rudolf Arnheim auf einer signifikanten Form. Wir brauchen sein Wertesystem nicht zu akzeptieren oder seine Ontologie der Filmkunst, um zu erkennen, dass er allgemeine Prinzipien des formalen Ausdrucks entdeckt hat – zum Beispiel die Geometrisierung der Komposition oder die Variation der Bildgestaltung im zeitlichen Verlauf. Diese Prinzipien erleichtern es uns, relevante piktorale Trends zu bestimmen, vom Stummfilm (Keaton, Sternberg) bis zur Moderne (Tarkowskij, Sokurov). In gleicher Weise lassen sich Sergej Eisensteins Taxonomien verschiedener Montagetypen (metrisch, rhythmisch, tonal etc.) gut auf seine eigene Praxis anwenden, doch die Prinzipien, die er benennt, sind auch im Werk diverser anderer Filmemacher zu finden, sogar bei Ozu (vgl. Bordwell 1988, Kap. 6). Eisensteins didaktische Übungen entwerfen eine noch explizitere Poetik als seine bekannteren, «offiziellen» theoretischen Schriften: Vladimir Nizhnys Sammlung von Seminarprotokollen *Lessons with Eisenstein* (1962) ist eine reiche Quelle «praktischer Theorie» in dem Sinne, dass Eisensteins detaillierte Betrachtung kreativer Entscheidungsmöglich-

keiten direkt in eine Film poetik mündet, kurz: Wenn Theoretiker ihre Behauptungen auf induktiv erreichte Schlüsse und empirische Befunde stützen, dann kann der Poetiker darauf aufbauen und sie als Sprungbrett, zu erhärtende Hypothesen oder als Indiz für ein Phänomen nehmen, das noch weiterer Studien bedarf.

Natürlich wird Bazin gemeinhin als Realist betrachtet. Doch vieles in seinem Werk deutet auf einen Film poetiker. Wenn wir ihn in dieser Weise lesen, so müssen wir allerdings einige seiner originellsten Annahmen zum fotografischen Realismus ausklammern und ebenso die Werturteile, zu denen er gelangt. Einige Leser werden nicht so weit gehen wollen, doch ich glaube, die Anstrengung lohnt sich. Mein eigenes Werk ist dem seinen tief verpflichtet: Der vorliegende Text ist in gewisser Weise eine Hommage an Bazin. Zwar mag es nicht in seinem Sinne sein, wie ich mit seinen Gedanken umgehe; und wäre er noch am Leben, so würde ich mich gern von ihm belehren lassen. Wie dem auch sei: Im Folgenden entwickle ich meine Vorstellung davon, welche substanziellen Lehren wir aus Bazins Schriften ziehen können, wenn es uns um eine empirische und historische Poetik des Kinos zu tun ist.<sup>2</sup>

### Methodisches

Bazin hat uns verschiedene Lektionen zur Methode erteilt. Dabei ist vielleicht am erstaunlichsten seine Fähigkeit, Einstellungen und Szenen in exquisiter Detailgenauigkeit zu analysieren. In seinen journalistischen Filmkritiken wären solche Beschreibungen natürlich fehl am Platz gewesen, aber in seinen längeren Aufsätzen, etwa seiner klassischen Studie zu William Wyler oder seinem Buch über Orson Welles, hat er sich in eine detaillierte Analyse gestürzt, wie sie damals im Schreiben über Film wohl einzigartig war.<sup>3</sup> Die meisten solcher Passagen sind zu lang, um hier zitiert zu werden, doch ich kann nicht umhin, ein Beispiel zu geben, und zwar aus der Beschreibung von *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (William Wyler, USA 1946):

Die Szene spielt in einer Bar. Fredric March hat seinen Freund [Dana] Andrews soeben überredet, sich von seiner Tochter zu trennen, und drängt ihn

- 2 Für ein verwandtes Argument, das Bazin in eine poetologische Tradition stellt, vgl. Bordwell 2007, 14–16.
- 3 Wiederum war Eisenstein schneller, sowohl in seiner Didaktik wie im Aufsatz «Über die Reinheit der Filmsprache» (1973 [1934]) und ebenso in anderen Essays, insbesondere den vielen Texten zur Montage.

nun, sie sofort anzurufen. Andrews steht auf und begibt sich zur Telefonkabine, die sich neben der Tür am hinteren Ende des Raums befindet. March lehnt am Klavier im Vordergrund und gibt vor, sich für die musikalischen Übungen zu interessieren, die der amputierte Marinesoldat (Harold Russell) mit seinen hakenförmigen Prothesen zu spielen versucht. Die Kamera zeigt die Tastatur des Klaviers dominant im Vordergrund, March und Russell in mittlerer Distanz mitsamt dem ganzen Lokal um sie herum sowie, durchaus deutlich, Andrews weit im Hintergrund, eine winzige Figur am Telefon. Diese Einstellung ist offensichtlich auf zwei dramatischen Polen und drei Figuren aufgebaut. Die Handlung im Vordergrund ist zweitrangig, obgleich interessant und ungewöhnlich genug, um unsere besondere Aufmerksamkeit zu erheischen, und sie nimmt einen privilegierten Platz in der Bildkomposition ein. Doch die wahre Handlung, die zu eben diesem Moment einen Wendepunkt in der Geschichte einleitet, entfaltet sich fast im Verborgenen in einem kleinen Kubus im hintersten Winkel des Raums – in der linken Ecke der Leinwand (Bazin 1981, 56 [«Wyler» 1948]).\*

Und so fort, es folgen sechs weitere Abschnitte nuancierter Beschreibung.

Eine solche Detailgenauigkeit ist außerordentlich. Die meisten heutigen Filmbesprechungen, sowohl in der populären Presse wie in der Wissenschaft, versuchen sich gar nicht erst darin (dies vielleicht, weil sich Kritiker und Forscher noch immer nicht für visuelle Stilistik interessieren). Bazin hatte ein scharfes Auge. Er zählte die Einstellungen ganzer Filme und verwendete eine Stoppuhr, um ihre Dauer zu messen (vgl. Andrew 1978, 227). Und so ist er der einzige mir bekannte Kritiker, der wusste, dass Hollywoodfilme eine durchschnittliche Einstellungslänge zwischen neun und zwölf Sekunden aufweisen (vgl. Bazin 1981, 163). Bazins Präzision ist umso bemerkenswerter, als er sich weitgehend auf sein Gedächtnis und seine Notizen stützen musste; er hatte keinen Zugang zu Archiven und Schneidetischen, von Videokopien ganz zu schweigen. Seinen letzten Aufsatz, eine komplexe Analyse des Mordes im Hof in *LE CRIME DE M. LANGE* (Jean Renoir, F 1936), schrieb er nach einer Ausstrahlung im Fernsehen (vgl. Andrew 1987, 233). Selbst wenn er nichts anderes vollbracht hätte – er würde als Pionier der exakten Bildanalyse in die Geschichte eingehen.

\* [Anm.d.Ü.:] Da die deutsche Ausgabe von 1981 leider große Mängel aufweist, wurde diese Passage neu übersetzt. Auch bei anderen bereits deutsch publizierten Texten Bazins schienen kleinere Korrekturen sinnvoll. Der Wortlaut der Zitate folgt also nur bedingt den angegebenen Quellen.

Eine Analyse kann zur planlosen Beschreibung verkommen, wenn sie sich nicht auf theoretische Konzepte stützt. Bazins Erläuterungen sind solide, weil er seine Kategorien gedanklich fest im Griff hat. Seine allgemeinsten – zur Schärfentiefe, zur langen Einstellung, zur filmischen Narration und dergleichen – sind heute allenthalben geläufig; aber man sollte nicht vergessen, dass er es war, der diese Werkzeuge überhaupt erst Kritikern wie Theoretikern an die Hand gegeben hat. Doch in den meisten Fällen waren sie gar nicht seinem eigenen Kopf entsprungen. Wo kamen sie her? – Von anderen Autoren, aber auch von den Praktikern. Daher eine zweite methodologische Lektion zur Poetik: Man höre auf die Filmemacher.

Anfang 1941 schrieb Gregg Toland einen Artikel mit dem Titel «Realism for CITIZEN KANE». Darin berichtet er, wie er sich mit Welles darauf verständigt habe, in «Plansequenzen» – wie wir sie heute nennen – zu drehen. Dies passte zu Welles' Bühnenerfahrung, diente aber auch dazu, Schnitte zu vermeiden:

Wir suchten die jeweilige Aktion so zu planen, dass die Kamera von einem Blickpunkt zum anderen schwenken oder fahren konnte, wo immer dies angebracht erschien. In anderen Szenen konzipierten wir unsere Kamerawinkel und Bildkompositionen so, dass das Geschehen, das man normalerweise in Schnitte aufgelöst hätte, in einer einzigen längeren Einstellung zu sehen war – dies oftmals in Szenen, bei denen wichtige Dinge gleichzeitig an weit voneinander entfernten Punkten stattfanden, im extremen Vordergrund oder Hintergrund [...]. Welles' Technik der visuellen Vereinfachung konnte in einer einzigen statischen Einstellung eine Großaufnahme mit einem Insert zusammenspannen – was man konventionellerweise in zwei separate Einstellungen aufgeteilt hätte (Toland 1941a, 54, 80).

Dies war, wie Toland erklärt, durch seine Technik des *pan focus* möglich, bei der er alle Ebenen des Geschehens in scharfem Relief hielt. Später im selben Jahr, 1941, veröffentlichte er einen allgemeineren Text über die kreative Arbeit des Kameramanns und kam dabei erneut auf das Thema zurück:

Bislang war es notwendig, die Kamera entweder für eine Großaufnahme oder für eine Totale einzurichten; alle Anstrengungen, beides gleichzeitig ins Bild zu bringen, führten unweigerlich dazu, dass entweder die Großaufnahme oder die Totale unscharf waren. Aufgrund dieser Beschränkung musste man die Szene in lange und kurze Kameradistanzen auflösen, was

einen Verlust an Realismus zur Folge hatte. Mit dem *pan focus* kann nun die Kamera – wie das menschliche Auge – ein ganzes Panorama auf einmal erfassen, wobei alles scharf und lebensecht aussieht (Toland 1941b, 652f).

Das Konzept eines visuellen Realismus, die Emphase auf lang gehaltenen Einstellungen, die Möglichkeit, dass eine einzige Aufnahme das Äquivalent von zwei oder mehr Naheinstellungen enthalten konnte, und natürlich die Technik der ‚Schärfentiefe‘ – all diese Elemente der Bazinschen Ästhetik finden sich hier bereits in rudimentärer Form.

CITIZEN KANE wurde am 3. Juli 1946 in Paris uraufgeführt. Die technischen Innovationen dieses Films waren in der cinephilen französischen Presse schon besprochen worden, und Tolands zweiter Aufsatz von 1941 wurde 1947 übersetzt. Alle Kritiker waren darauf eingeschworen, auf die filmische Technik zu achten, und Tolands Ausführungen, die im Werbefeldzug für CITIZEN KANE publik gemacht worden waren, gaben ihnen wichtige Konzepte an die Hand, mit denen sie arbeiten konnten.<sup>4</sup>

In ähnlicher Weise publizierte William Wyler einen Artikel über die Dreharbeiten von THE BEST YEARS OF OUR LIVES, und dabei stoßen wir auf eine weitere Implikation von Tolands stilistischer Handschrift:

Gregg Tolands bemerkenswerte Fähigkeit, gleichzeitig das Geschehen im Vordergrund wie im Hintergrund zu präsentieren, hat es mir ermöglicht, während der sechs Filme, die er für mich fotografiert hat, eine bessere Technik zur Gestaltung der Szenen zu entwickeln. Zum Beispiel kann ich Aktion und Reaktion in einer einzigen Einstellung kombinieren, ohne zwischen Einzelaufnahmen der Charaktere hin und her zu schneiden. Dies ergibt eine geschmeidige Kontinuität, einen Fluss der Sequenz, der fast ohne Anstrengung gelingt; die Kompositionen sind nun um vieles interessanter und erlauben es den Zuschauern, nach Belieben die eine oder die andere Figur anzublicken, also ihre eigene Montage vorzunehmen (Wyler 1947, 10).

Die französischen Kritiker kannten Wylers Text, und sie griffen den Gedanken auf, dass eine dicht komponierte Tiefeneinstellung dem Publikum ein gewisses Maß an Freiheit gewähre. Im Februar 1948 erklärte Alexandre Astruc, die Schärfentiefe «zwingt das Auge des Zuschauers, die Szene aufzulösen, also selbst jene Handlungslinien zu

4 Vgl. z.B. Jacques Manuels Bemerkungen (1946, 56) zur flüssigen Continuity und Schärfentiefe in THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Orson Welles, USA 1942).

entdecken, die üblicherweise durch Kamerabewegungen strukturiert sind» (Astruc 1992, 322). Zum selben Zeitpunkt zitierte Bazin in seiner Eloge «William Wyler ou le janséniste de la mise en scène» die oben wiedergegebene Passage als Indiz dafür, dass der Regisseur es dem Zuschauer gestatte, die Montage selbst vorzunehmen (vgl. Bazin 1981).

Dass diese Konzepte damals allgemein zirkulierten, tut Bazins Eigenständigkeit keinen Abbruch. Denn er hatte ein weit intensiveres Verständnis ihrer Implikationen und entwickelte sie mit mehr Fantasie als alle anderen Autoren. Und er erstreckte das Konzept der Schärfentiefe rasch auf Renoirs Œuvre der 30er Jahre, wobei er wiederum Kommentare des Regisseurs aufgriff.<sup>5</sup> Dabei unterschied er Welles' barocken Einsatz der Schärfentiefe von Wylers neutraleren, schlichteren Kompositionen. Und er entwickelte, wie ich im Folgenden zeigen werde, das Konzept der «Zuschauer-Montage» auf äußerst originelle Weise. Insgesamt bietet Bazins Umgang mit dem Thema ein einzigartiges Beispiel dafür, wie eine filmische Poetik Kommentare der Filmemacher aufgreifen, ihre Aussagen am Film überprüfen und ihre Ideen so weiterdenken kann, dass allgemeinere filmische Konstruktionsprinzipien hervortreten.

Dies bringt mich zu meiner dritten methodologischen Lektion, die wir «begrenzte Generalisierung» nennen können. Filmtheoretiker haben, wie bereits angedeutet, dazu tendiert, global zu denken, also nach Regeln zu suchen, die *das Kino als Ganzes* charakterisieren; Filmhistoriker neigten hingegen zu einer lokaleren Sichtweise – einer mitunter vielleicht allzu lokalen. Zu Bazins Zeiten ging die Geschichtsschreibung davon aus, dass die Entwicklung des Films dem nationalen Kino alles verdanke. Maurice Bardèche und Robert Brasillacs *Histoire du cinéma* (1935), das Standardwerk für die Generation Bazins, handelte die Filmgeschichte als Entwicklung nationaler Kinematografien ab, die jeweils zu bestimmten Zeiten eine spezifisch lokale Bewegung oder Tendenz erkennen ließen. Dasselbe Muster, ausgeweitet auf epische Proportionen, kennzeichnet Georges Sadouls *Histoire générale du cinéma*, deren erste Bände erschienen, als Bazins Karriere begann.

Bazin erkannte Kontinuität, wo die älteren Historiker Wandel zu sehen glaubten, und er proklamierte gemeinsame Tendenzen quer über unterschiedliche Kulturen hinweg. Einige dieser Setzungen waren of-

5 Jean Renoir bemerkte 1938: «Je mehr ich in meiner Kunst fortschreite, desto mehr habe ich mich darauf eingelassen, Szenen in die Tiefe zu inszenieren. Des Weiteren neige ich dazu, zwei Schauspieler mit Bedacht so vor der Kamera aufzustellen, als posierten sie für ein Foto. Öfter und öfter platziere ich meine Charaktere in verschiedenen Distanzen und lasse sie sich bewegen. Dafür bedarf es einer beträchtlichen Schärfentiefe» (Renoir 1962, 12).



fen spekulativ, so wenn er behauptete, ein universelles Bedürfnis nach einem Simulakrum der Realität habe dazu geführt, dass das Kino etwa gleichzeitig in verschiedenen Ländern erfunden wurde. Und er zeigte konkret auf, dass viele Regisseure nach 1945 in Europa, England und den USA mit denselben Problemen konfrontiert waren: mit der Frage, wie man Theaterstücke und Romane so adaptieren könne, dass die Filme deren Identität als dramatische oder literarische Werke respektierten oder in der Tat ihre Spezifik hervorzutreiben vermöchten. Dies führte ihn zu Überlegungen, wie die moderne filmische Technik Konventionen zur Geltung bringen könne, die für andere Medien charakteristisch sind – die Theatralität des Theaters in Laurence Oliviers *HENRY V* (GB 1944) oder in Jean-Pierre Melvilles *LES ENFANTS TERRIBLES* (F 1950), den Einsatz von Ellipsen und dichten Erzählstrukturen in Robert Bressons *LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (F 1951).

Die etablierten Historiker hatten behauptet, die «Filmsprache» habe sich progressiv entwickelt, wobei jeder Filmkünstler zum wachsenden Fundus expressiver Ressourcen beigetragen habe. Bazin hingegen sah einen Normenkonflikt; er erkannte einen internationalen Filmstil, der sich vom amerikanischen Continuity-Editing herleitete und mit Aufkommen des Tonfilms leicht modifiziert wurde. Im Kontrast dazu konstatierte er einen spezifischen Trend, der sich in seiner eigenen Ära ausprägte: Gegenwärtige Filmemacher schienen dem amerikanischen Stil, der auf der Auflösung in viele Einstellungen basiert, einen Stil entgegenzusetzen, der viel stärker der Kontinuität von Zeit und Raum verpflichtet ist. Diese Tendenz identifizierte Bazin in Renoir, Wyler, Welles und den italienischen Neorealisten – die nicht dem gleichen Land oder der gleichen Kultur angehörten, sondern einem gemeinsamen Bedürfnis entsprachen, die Phänomene der Welt filmisch wiederzugeben. Bazins Darstellung ist daher weder universalistisch noch auf beschränkte Weise lokalistisch. Sie ist fest in der Geschichte verankert, stellt aber in Rechnung, dass manchmal ganz unterschiedliche Künstler ähnliche Probleme auf ähnliche Weise angehen. Indem er aufzeigt, wie Filmemacher unterschiedlicher Länder vergleichbare Lösungen fanden, gelingt es ihm, seine Generalisierungen in Grenzen zu halten, Inhaltsleere zu vermeiden und zu weiteren Präzisierungen anzuregen.

### **Empirische Entdeckungen**

Den drei bisher besprochenen methodologischen Lektionen – den Film genau betrachten; auf die Filmemacher hören; begrenzte Generalisierungen aufstellen – möchte ich nun drei substanzielle Lektionen

beifügen. Die erste hat direkt damit zu tun, Trends von nur mittlerer Stärke zu ermitteln.

An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass Bazin eine Gegengeschichte des filmischen Stils entwickelt hat, die für den ausgereiften Tonfilm gilt; durch genaue Analyse und eine geniale Vertiefung von Argumenten, die seine Zeitgenossen lediglich skizziert hatten, revidierte er die herkömmlichen Befunde auf subtile und weiterführende Weise (vgl. Bordwell 1997, Kap. 3). Das Ergebnis lässt sich am besten im Essay «L'Évolution de la langue cinématographique» (2004c [1951/1952/1955]) erkennen, den er am Ende seines Lebens aus drei früheren Texten kombiniert hat.<sup>6</sup> Andere Aufsätze sowie die Bücher über Welles und Renoir ergänzen und erläutern die Thesen.

«Die Evolution der Filmsprache» wird gewöhnlich als historischer Beleg für Bazins größer angelegte Theorie des Kinos angesehen. Wenn die Ontologie des Kinos auf der fotografischen Aufzeichnung basiert, so entfaltet sich seine Geschichte auf Hegelsche Weise: Die Entwicklung des Mediums enthüllt allmählich sein wahres Wesen. Das funktioniert wie folgt: Zwei Tendenzen des Stummfilms – die schiere Aufzeichnung (zum Beispiel die Aktualitäten der Gebrüder Lumière) und eine künstlerische Tendenz (die abstrakte Montage) rivalisierten miteinander um die Vorherrschaft, bis ein instabiles Gleichgewicht im frühen Tonfilm erreicht war. Dieser internationale Stil verzichtete auf extreme Eingriffe durch die Montage, wie D.W. Griffith, Abel Gance und Sergej Eisenstein sie entwickelt hatten. In der «klassischen Découpage» der 1930er wurde in hohem Maß die phänomenologische Realität von Raum und Zeit respektiert. Doch dann verschoben Renoir, Welles und Wyler die Dialektik auf eine höhere Ebene. Sie erfüllten das Versprechen aus der Ontologie des Kinos, indem sie über Techniken wie die Kamerabewegung oder die Schärfentiefe der Realität zu ihrem Recht verhalfen. Diese Künstler gingen noch einen Schritt weiter, wenn sie in einer einzigen dicht komponierten Einstellung alles versammelten, was ansonsten in der klassischen Découpage auf mehrere Einstellungen verteilt worden wäre. Auch die Montage erhielt hier einen Platz, sie wurde, wenn nötig, für abstrakte Erzählstrukturen eingesetzt (zum Beispiel in sogenannten «Hollywood-Montagen»), um

6 Der zusammenfassende Essay «L'Évolution de la langue cinématographique». In: *Qu'est-ce que le cinéma*, Bd.1 (Paris: Cerf 1958) ist kompiliert aus den Aufsätzen «Pour en finir avec la profondeur de champ». In: *Cahiers du cinéma*, 1 (April 1951), S. 17-23; «Montage». In: *Twenty Years of Cinema in Venice*. Rom: Edizioni dell'Ateneo 1952, S. 359-377 und «Le Découpage et son évolution». In: *L'Âge nouveau*, 93, Juli 1955, S. 54-61.

längere Zeitspannen zusammenzufassen). Im neuen Stil dieser Periode nach 1939 erfüllte sich daher «die Essenz des Films».

Hier machen sich Bazins geschmackliche Vorlieben geltend. Die besten Filme sind für ihn jene frühen Werke, welche die Realität respektieren (das Œuvre von Murnau, Flaherty, von Stroheim, Dreyer), und jene zeitgenössischen Werke (von Renoir, Welles, den Neorealisten), welche das Kino aus Jahrzehnten stilisierter Künstlichkeit erlösten.

Die Probleme, die aus Bazins Konzept der filmischen Essenz erwachsen, sind wohlbekannt, und die dialektische Entwicklung, die er aufzeigt, kann mit historischen Befunden widerlegt werden. Zum Beispiel ist die klassische *Découpage* keine Erfindung des Tonfilms. Sie bildete sich bereits in den 1910er Jahren heraus (und nur zum Teil dank Griffith) und hatte sich schon stabilisiert, bevor die «Ketzereien» des deutschen Expressionismus und der sowjetischen Montage sich manifestierten. Dennoch lässt sich sagen, dass Bazin – wenn wir seine größeren theoretischen Anliegen von seiner Untersuchung der Entwicklung der Filmsprache abkoppeln – ein reichhaltiges Forschungsprogramm für eine filmische Poetik entwickelt hat. Beziehen wir uns auf seine Kategorien, so erscheint die Filmgeschichte in neuem Licht. Seine Behauptungen können überprüft, korrigiert, erweitert oder widerlegt werden, wenn wir sie mit inzwischen erhobenen Fakten abgleichen.

Zahlreiche Fragen schließen sich an: Hat Bazin die Tendenzen, die in den verschiedenen Epochen am Werk waren, präzise benannt? Nach welchen Kriterien hat er seine Auswahl beispielhafter Filmemacher getroffen? Und lassen sich seine Behauptungen aufrecht erhalten, wenn wir sie an einem größeren Korpus von Filmen überprüfen, als es ihm möglich war?

Um es kurz zu fassen – ich glaube, dass die heutige Forschung Bazins Schema etwa folgendermaßen revidieren müsste: Die ersten zwölf Jahre der Filmgeschichte waren weit vielfältiger, als er wissen konnte. Montage, Großaufnahme, Kamerabewegung und andere (fortschrittliche) Techniken wurden entwickelt und – überraschenderweise – auch wieder fallen gelassen. Um 1910 kristallisierten sich *grosso modo* zwei stilistische Normen heraus: In Europa und vereinzelt auch in anderen Ländern wurde ein *Tableaustil* perfektioniert, der auf einer schärftiefen Bildkomposition beruhte, während in den USA das *Continuity-Editing* ausreifte. Die 1920er sahen den Triumph des amerikanischen Modells in fast allen Ländern, obwohl sich bestimmte lokale Varianten ausprägten. Der Tonfilm trug noch weiter zur Standardisierung des *Continuity-Stils* bei, und die Kamerabewegungen wur-

den so integriert, dass sie die bewährten Funktionen erfüllten und erweiterten. Längere Einstellungen und eine Bildkomposition in die Tiefe, Stilelemente, die in allen Dekaden und vielen Ländern während der Stummfilmära üblich waren, wurden ins Continuity-Editing assimiliert, und zwar nicht nur durch Renoir, Welles und Wyler, sondern ebenso durch Ophüls, Mizoguchi, Hawks und viele andere. In den 1940er und 1950er Jahren avancierten Staffellungen in die Tiefe des Raums und eine schärfentiefe Bildgestaltung zu internationalen Trends, zumindest im Schwarzweißfilm, sie blieben aber ins Netzwerk der klassischen *Découpage* eingebunden. Bazins Annahmen dialektischer Brüche und sein Postulat von der freien Erkundung des Bildes durch die Zuschauer funktionieren also nur auf der Basis einer selektiven Auswahl von Beispielen. Seit den frühen 1910er Jahren folgte der internationale Mainstream für den Massenmarkt Entwicklungsmustern, die neue technische Möglichkeiten jeweils so verfestigten, dass sie die Filmgestaltung normativ bestimmten.

Meine Darstellung der Geschichte aus heutiger Sicht ist ihrerseits schematisch und nicht über Kritik erhaben; und zweifellos wird sie durch zukünftige Forschungsergebnisse weiter revidiert werden. Doch geht es mir hier lediglich darum, dass Bazin uns ein neues Bezugssystem geliefert hat, das auf präziser Beobachtung und kühnen Vermutungen fußt. Dabei brauchen wir weder seine ontologischen Prämissen noch seine präskriptiven Schlussfolgerungen zu akzeptieren, um seine empirischen Postulate informativ und seine induktiven Ergebnisse plausibel zu finden. Indem die Forschung sein Bezugssystem geprüft und überarbeitet hat, ist zugleich die Stilgeschichte des Films vorangekommen.

Lassen Sie uns Bazins transnationales Evolutionskonzept also als eine erste und substanzielle poetologische Lektion nehmen. Eine zweite Lektion bezieht sich mehr auf Ursachen und Funktionen: Wie können wir den Prozess von Kontinuität und Wandel *erklären*, der Bazins Schema zugrunde liegt, oder dessen Revision, wie ich sie skizziert habe? Unter welchen Bedingungen hat sich die «Evolution der Filmsprache» vollzogen, und was ist daraus gefolgt?

Die einflussreichen Historiker zur Zeit Bazins boten zwei hauptsächliche Erklärungsstrategien an. Bardèche und Brasillach wollten, wie es ihrer rechtsgerichteten politischen Haltung entsprach, nationale Schulen erkennen, die von einer Art «Volksgeist» oder Nationalcharakter geprägt waren.<sup>7</sup> Sjöström, so lassen sie uns wissen, habe «seine im Grunde nüchternen Geschichten zum Leuchten gebracht und in jener

7 Für eine Analyse des Nationalismus in der *Histoire* vgl. Green 1989.

Nostalgie und Atmosphäre getränkt, für welche die Skandinavier ein unübersetzbares Wort kreiert haben – *Stemming*» (Bardèche/Brasillach 1943, 143). Sadoul, ein Mann der Linken, tendierte mehr zu allgemein ökonomischen Erklärungen, insbesondere wenn es um die klassenspezifischen Zielgruppen des frühen Kinos ging oder um die Kartelle, mit denen Hollywood operierte.

Bazin bewunderte Sadoul, übernahm aber auch viel von Bardèche und Brasillach (ohne auf sie zu verweisen). Allerdings zog er meist transzendenter Erklärungen vor. Berühmtestes Beispiel ist seine Behauptung in «Le Mythe du cinéma total» (2004b [1946]), dass die ursprünglichen Erfinder des Films den universalen Menschheitstraum, die Realität einzufangen, wahr zu machen suchten. Diese Tendenz, einen Geist oder Willen zur Gestaltung anzusetzen, wobei bestimmte historische Aktanten eine Mission erfüllen, die dem Medium inhärent ist, findet sich auch im Evolutions-Aufsatz. Dabei werden die stilistischen Tendenzen – «der Glaube an das Bild» versus «der Glaube an die Realität» – zu historischen Kräften *per se* und nicht zu praktischen Etiketten, wie man sie auf alle möglichen individuellen Entscheidungen und institutionellen Zwänge klebt.

Es ist richtig, dass Bazin sich besonders für bestimmte technische Belange interessierte, vor allem für Kameraobjektive und Beleuchtungstechniken. (Hat auch das mit Tolands Bemerkungen zu *CITIZEN KANE* zu tun?) Doch geht er hauptsächlich darauf ein, inwiefern eine Technik der wahren Essenz des Films förderlich oder, im Gegenteil, hinderlich war. So behauptet er zum Beispiel, man habe die Kameraobjektive der Frühzeit so konstruiert, dass sie einen großen Ausschnitt des Sets erfassten, da man die Szenen als Ganzes in der Totalen aufnahm. Objektive mit längerer Brennweite, so impliziert er, wurden im Verbund mit Montagemustern entwickelt, welche die Figuren isoliert heraushoben und die Hintergründe unscharf werden ließen: «Die Perfektionierung der Optik steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte des Schnitts, ist zugleich Ursache und Folge» (Bazin 1981, 48). Doch auch hier war Bazin durch die seinerzeit limitierten Kenntnisse und die noch unvollständig erfasste Stummfilmgeschichte im Nachteil, so dass seine Bemerkungen, auch wenn sie sehr viel implizieren, dazu neigen, den «technischen Fortschritt» wiederum zu verdinglichen.

Spätere Forscher haben sich von Bazins Hegelianischem Evolutionsdenken gelöst und sich stattdessen darauf konzentriert, konkretere Ursachen filmstilistischen Wandels herauszufiltern. In *The Classical Hollywood Cinema* (1985) haben meine beiden Koautoren und ich versucht zu zeigen, dass sich die Entwicklung der klassischen *Découpage*

einer Mischung aus institutionellen Faktoren und individueller Leistung verdankt. Das amerikanische Kino bildete einen Produktionsmodus aus, der, um in reibungsloser Routine zu funktionieren, seine Arbeitsschritte auf dem Continuity-Script aufbaute: Dieses Drehbuch diente als Grundlage für andere Phasen dessen, was Marx «organische Manufaktur» genannt hat (2001 [1867/1890], 362ff; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 92ff). Die Szenen waren hier schon so genau aufgelöst, dass Dreharbeiten und Postproduktion maximal unter Kontrolle gehalten werden konnten; und dies hatte den gleichermaßen wichtigen Effekt, eine dynamische Erzählung zu gewährleisten. Außerdem waren sich die Diskurse der Industrie – hauptsächlich der Branchenblätter und der Fachpresse – über Qualitätsmaßstäbe, Continuity-Editing und anderes einig, was ziemlich klare Vorgaben für die Filmemacher beinhaltete. Hollywoodnahe Institutionen wie Berufsverbände und Servicefirmen unterstützten diese Ziele ebenfalls, auch wenn sie sie für ihre eigenen Zwecke manipulierten. Das System ästhetischer Normen, das wir den «klassischen Filmstil» nennen, wurde durch das Zusammenspiel bestimmter institutioneller Kräfte geschaffen und beschnitt die kreativen Entscheidungen der Filmemacher, indem es ein bereits gewichtetes formales Reservoir an Lösungsmöglichkeiten für wiederkehrende Probleme bereithielt. Sobald sich das System stabilisiert hatte, ließen sich neue Technologien, neue stilistische Mittel oder neue Organisationsmethoden für die bewährten Produktionsstrukturen und formalen Anforderungen adaptieren.

Diese Argumente mögen richtig oder falsch sein – jedenfalls versucht das Buch *The Classical Hollywood Cinema* spezifische Erklärungen dafür zu finden, wie Normen und handwerkliche Praktiken der Filmindustrie die Palette stilistischer Optionen in bestimmten Epochen einschränkten. Auf solche Faktoren kann sich die Poetik beziehen, um Kontinuitäten oder Brüche zu erklären. Wieder hat uns Bazin einen Katalog von Fragen hinterlassen, für die es seinerzeit noch keine Antwort gab. Indem er über nationale Interessen und Klassengrenzen hinausblickte, hat er uns darauf aufmerksam gemacht, dass jeweils noch weitere Ursachen eine Rolle gespielt haben könnten.

Doch Bazin bot nicht nur kausale, sondern auch funktionale Erklärungen für die von ihm festgestellten stilistischen Veränderungen an. Diese Tendenz geht gut mit einer Filmpoetik zusammen, die zu erklären trachtet, wie Konstruktionsprinzipien geschaffen werden, um bestimmte Wirkungen beim Zuschauer auszulösen. Bazin nahm an, dass Zuschauer für stilistische Nuancen empfänglich sind und sogar subtile ästhetische Entscheidungen registrieren, und sei es unterschwellig. Er

argumentierte, es sei wesentlich aufregender, ein Kind im selben Kader wie einen nahenden Löwen zu zeigen als das Geschehen im Schuss/Gegenschuss-Verfahren aufzulösen (vgl. Bazin 2004d [«Montage interdite» 1953/1956]). Eine solche Darstellung vermittelt in ein und demselben Bild einen genaueren Eindruck der konkreten räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten.

Die meisten Theoretiker der klassischen Tradition nahmen an, dass visuelle Mittel dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken. Insbesondere Autoren, welche die Montage als zentralen Parameter ansahen, gingen davon aus, dass sie das jeweils wichtigste Element einer Szene hervorhebe. Bazin stellte diese Annahme nicht in Frage, präzierte sie jedoch in doppelter Hinsicht: Zum einen wies er darauf hin, dass die klassische *Découpage* hierin grundsätzlich denselben Prinzipien folgt wie das Theater, indem sie diesen oder jenen Aspekt einer homogenen Szene akzentuiert, so als ließen die Zuschauer ihre Augen über die Bühne schweifen oder setzten Operngläser ein, um einen bestimmten Teil des Geschehens genauer zu betrachten. Noch wichtiger, so Bazin, sei es, dass die Dichte des schärfentiefen Bildes die lineare, eingleisige Wirkung des Schnitts konterkariere. Die Montage zwingt uns, erst hierhin, dann dorthin zu blicken; hingegen entwarfen Wyler und Welles ihre Einstellungen so, dass das Publikum mehr «Freiheit» habe zu entdecken, auf was es ankommt, um, wie gesagt, «seine eigene *Découpage*» vorzunehmen.

Darüber hinaus bietet diese Aktivität eine neue Art von Erfahrung: Orson Welles' *CITIZEN KANE* und *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* setzen das schärfentiefe Bild ein, damit sich die Zuschauer psychologisch noch intensiver auf die Handlung einlassen.

Gezwungen, seine Freiheit wahrzunehmen und seine Intelligenz zu nutzen, bemerkt der Zuschauer unmittelbar, allein durch die Struktur ihrer äußeren Erscheinung, die ontologische Ambivalenz der Realität [...]. [Schärfentiefes Filmen erzeugt] einen Realismus, der in gewissem Sinne ontologisch ist, indem er Objekt und Dekor ihre Seinsdichte zurückgibt, das Gewicht ihrer Präsenz; ein dramatischer Realismus, der sich weigert, die Schauspieler vom Dekor zu trennen oder den Vordergrund vom Hintergrund; ein psychologischer Realismus, der den Zuschauer auf die realen Bedingungen seiner Wahrnehmung zurückführt, einer Wahrnehmung, die *a priori* niemals ganz determiniert ist (Bazin 1980, 131f [«Welles» 1958]).

Einmal etabliert, kann dieser Wahrnehmungsrealismus Anforderungen an die Zuschauer stellen, die ihn überfordern. Was sich im Vordergrund

befindet, sollte eigentlich wichtiger sein als das, was sich im entfernten Hintergrund abspielt; doch in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* lenkt uns die Vordergrundhandlung am Klavier vom – dramatisch relevanteren – Hintergrundgeschehen in der Telefonzelle ab. In *THE LITTLE FOXES* (William Wyler, USA 1941) vollzieht sich die Hauptsache im Hintergrund (der Zusammenbruch von Herbert Marshall auf der Treppe), doch Wyler zeigt dies unscharf. Bazin beschreibt, welche Mühe uns das macht:

Diese künstliche Unschärfe verstärkt unser Gefühl der Beklommenheit. Als ob wir über die Schulter von Bette Davis, die frontal gezeigt wird und ihrem Mann den Rücken zukehrt, ein entferntes Drama mitvollziehen müssten, dessen Protagonist kaum zu sehen ist (Bazin 1981, 44).

Bazin hat auffällige, wahrscheinlich sogar atypische Beispiele gewählt, aber er zeigt an ihnen, dass die Hypothese von der Aufmerksamkeitslenkung quer durch das Bild zu fruchtbaren Erkenntnissen führen kann. Zum Beispiel können wir beobachten, wie die Inszenierung solcher Szenen noch grundsätzlichere Prinzipien involviert und wie es gelingt, das Publikum zur visuellen Exploration des Bildes anzuregen: durch Frontalität, Position innerhalb des Kaders und so weiter (vgl. Bordwell 2005, Kap. 1). Oder wir können uns auf etwas konzentrieren, das Bazin vernachlässigt hat: wie der Dialog in einer dicht komponierten Einstellung mitunter dazu dient, einzelne Figuren hervorzuheben. Im Kontext des gesamten Films können wir weiterhin entdecken, wie Wyler in *THE LITTLE FOXES* und *IN THE BEST YEARS OF OUR LIVES* vorgängige Szenen so gestaltet, dass sie uns auf anschließende klimaktische Kompositionen vorbereiten (vgl. Bordwell 1997, 224–228). Doch es war Bazin, der uns auf diese prototypischen Fälle aufmerksam gemacht hat; es sind schwierige und zugleich extreme Beispiele, die einer Erklärung bedürfen.

Meine Darstellung von Bazins Beitrag zur Poetik mag einseitig eine bestimmte Dimension seiner Arbeit herausgehoben haben: die Stilistik. Dieser Schwerpunkt spiegelt meine eigenen Interessen, bildete aber auch ein beharrliches Anliegen Bazins. Eine Poetik umfasst allerdings viele weitere Dimensionen: Genre, Thematik und vor allem Form oder «Komposition» im weitesten Sinne. Bazin hat sich mit all diesen Aspekten beschäftigt. Dennoch möchte ich meinen Überblick über sein Schaffen damit beenden, dass ich noch eine weitere Seite der Poetik aufschlage. Neben den Stilanalysen hat sich Bazin nämlich auch



pionierhaft auf jene neuen narrativen Bauformen eingelassen, die in der Nachkriegszeit aufkamen.

Bazin war von den neorealistischen Filmen Italiens fasziniert, die Paris etwa zur gleichen Zeit erreichten wie die Flut der Importe aus Hollywood: «Sieht man sich die Filme an, die in Italien entstehen, könnte man sagen, daß es heute das Land mit dem höchsten Filmverstand ist» schrieb er 1948 (Bazin 2004e, 296 [«Réalisme»]), während die übrigen Kritiker vor allem die Tatsache feierten, dass die Neorealisten die sozialen Probleme Italiens neu beleuchteten, indem sie mit Laien und an authentischen Schauplätzen drehten. Bazin hingegen begrüßte solche technischen Innovationen als Teil jener Evolution zum Realismus, die er als progressivste Tendenz im gegenwärtigen Kino ausmachte. Für ihn bildete der Umgang mit der filmischen Erzählstruktur ein Markenzeichen der neorealistischen Bewegung, das mit dem zeitgenössischen amerikanischen und europäischen Roman durchaus im Einklang stand.

Bazin fand zum Beispiel, dass der neue italienische Film seine Erzählungen in erstaunlich hohem Maße fragmentiert. PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1947) ist ein Episodenfilm, der den Ausgang des Geschehens mehr oder weniger offen lässt; selbst innerhalb einer Episode wird indirekt erzählt, und viele dramatische Fragen bleiben ungelöst:

Rossellinis Technik präsentiert zwar eine verständliche Abfolge von Ereignissen, doch sie greifen nicht ineinander wie die Zähne von Zahnrädern. Man muss von Ereignis zu Ereignis springen wie von einem Stein auf den andern, wenn man einen Fluss überquert (ibid., 318f).

Diese Erzählstruktur unterscheidet sich von Hollywoods dramatischen Bögen und engmaschigen kausalen Verbindungen, und außerdem verweilen manche Szenen auf Augenblicken, die in einer konventionellen Dramaturgie als undramatisch gelten. So sagt Bazin über Viscontis LA TERRA TREMA (I 1948): «Die Geschichte folgt keinerlei Suspense-Regeln; sie schöpft, wie im Leben, allein aus dem Interesse an den Dingen selbst» (Bazin 2004f, 327 [«Terre» 1948]). Vittorio De Sicas LADRI DI BICICLETTE (I 1948) «entfaltet sich auf der Ebene des rein Zufälligen: der Regen, die Seminaristen, die katholischen Quäker, das Restaurant – sie alle scheinen austauschbar, als ob niemand sie auf einem dramatischen Spektrum angeordnet hätte» (2004g, 351 [«Voleur» 1949]). In solchen Formulierungen erweist sich Bazin als ebenso sensibel für Erzählstrukturen wie für den Stil der Bilder.

Bazins Betrachtung des Neorealismus enthüllt mehrere Prinzipien, welche die Erzählformen des Nachkriegsmodernismus bestimmen. Die *temps morts* so vieler Dramen der 1950er und 1960er Jahre wurden von LA TERRA TREMA vorweggenommen, wenn Visconti seine Szenen aus «Realitätsblöcken» konstruiert (Bazin 2004f, 329): «Ein Fischer dreht sich eine Zigarette: Keine Ellipse verkürzt die Handlung, wir sehen den ganzen Vorgang, und dieser wird nicht auf seine dramatische oder symbolische Bedeutung reduziert» (ibid., 330). Die mäandernde, unvorhersehbare Kette von Begegnungen in Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA (I 1953) markiert einen weiteren logischen Schritt im neorealistischen Erzählansatz (Bazin 1955, 115 [«De Sica et Rossellini»]). Bazin hat Alain Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR (F/J 1959) nicht mehr erlebt, der sich in seiner zweiten Hälfte auf ein Paar konzentriert, das in einem nächtlichen *pas de deux* durch die Stadt driftet, oder Michelangelo Antonionis L'AVVENTURA (I 1960) und LA NOTTE (I 1961), deren Protagonisten sich ohne Hast und klares Ziel treiben lassen. Doch sicherlich hätte er diese planlosen Bewegungen als folgerichtige Steigerung dessen, was er in LADRI DI BICICLETTA beobachtet hatte, erkannt: «Es wäre keine Übertreibung zu sagen, der Film sei die Geschichte eines Vaters, der mit seinem Sohn durch die Straßen von Rom wandert» (Bazin 2004g, 344f).

Bazin versah die narrativen Experimente des Neorealismus mit einem ontologischen und moralischen Gewicht, das sich aus seiner Verpflichtung auf den phänomenologischen Realismus herleitet. Ich möchte noch einmal betonen, dass man – auch ohne Bazins Überzeugungen zu teilen – seine allgemeinen formalen Beobachtungen als berechtigt akzeptieren kann. Sie haben sich als äußerst hilfreich erwiesen, um das, was im Englischen *art cinema* heißt, zu charakterisieren (vgl. Bordwell 2007, 151ff; 1985, Kap. 10). Und Bazins Analysen neorealistischer Filme zeigen Konstruktionsprinzipien auf, denen eine ganze Erzähltradition folgte, die sich unter seinen Augen konstituierte.

Neben der Methodologie, neben den empirischen Entdeckungen, die Bazin uns hinterlassen hat, zeigt er, dass jede Theorie, die das Handwerk des Filmemachens, die formalen und stilistischen Muster sowie die Implikationen der kreativen Entscheidungen mit einschließt, dabei helfen kann, die Fragen zu beantworten, welche eine Poetik aufwirft. Dies soll jedoch nicht besagen, dass wir uns die «Poetik» aus Bazins Theoriegebäude herauspicken und den Rest verwerfen sollten. Seine theoretischen Argumentationen sind faszinierend und auch im digitalen Zeitalter weiterhin relevant, seine Kritiken lyrisch und eloquent. Doch als Forscher möchte ich manchen Pfaden folgen, die er nicht bis

zum Ende gegangen ist. Bazins Stottern mag ihm eine akademische Karriere versperrt haben, aber er wurde dennoch ein inspirierender Lehrer, von dem wir noch heute lernen können.

*Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann*

## Literatur

- Andrew, Dudley (1978) *André Bazin*. New York: Oxford UP.
- Andrew, Dudley (1997) André Bazin's Evolution. In: *Defining Cinema*. Hg. v. Peter Lehman. Princeton: Princeton UP.
- Astruc, Alexandre (1992) Notes sur Orson Welles. In: Ders.: *Du Stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel.
- Bazin, André (1955) De Sica et Rossellini. In: *Radio Cinéma Télévision*, H. 295.
- Bazin, André (1980) *Orson Welles* [frz. 1958]. Wetzlar: Büchse der Pandora.
- Bazin, André (1981) William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung [William Wýler ou le janséniste de la mise en scène, 1948]. In: *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Hg. v. Klaus Eder, München/Wien: Hanser 1981, S. 41–62.
- Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* [*Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*, 1975]. Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag.
- Bazin, André (2004b) Der Mythos vom totalen Film [Le Mythe du cinéma total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43–49.
- Bazin, André (2004c) Die Entwicklung der Filmsprache [1951/1952/1955]. In: Bazin 2004a, S. 90–109.
- Bazin, André (2004d) Schneiden verboten! [Montage interdit, 1953/1956]. In: Bazin 2004a, S. 75–89.
- Bazin, André (2004e) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 295–326.
- Bazin, André (2004f) LA TERRA TREMA (DIE ERDE BEBT) [La Terre tremble, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 327–334.
- Bazin, André (2004g) LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: Bazin 2004a, S. 335–352.
- Bardèche, Maurice/Brasillach, Robert (1943) *Histoire du cinéma*. 2. Aufl. Paris: Denoël.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton UP.
- Bordwell, David (1994) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge [...]: Harvard UP.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge [...]: Harvard UP.

- Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Bordwell, David (2007) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP.
- Ejchenbaum, Boris (Hg.) (1927) *Poetika Kino*. Moskau/Leningrad: Kinopechat. [Dt. in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 15-173.]
- Eisenstein, Sergej M. (1973) Über die Reinheit der Filmsprache [russ. 1929]. [Gekürzte Übers.] In: Ders.: *Schriften 2. PANZERKREUZER POTEKIN*. Hg. u. übers. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 141-150.
- Green, Mary Jane (1989) Fascists on Film: The Brasillach and Bardèche *Histoire du cinéma*. In: *South Central Review* 6,2, S. 32-47.
- Magny, Claude-Edmonde (1948) *L'Age du roman américain*. Paris: Seuil.
- Manuel, Jacques (1946) Essais sur le style d'Orson Welles. In: *La Revue du cinéma*, H. 3.
- Marx, Karl (2001) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band [1867/1890]*. 20. Aufl. Berlin: Dietz.
- Nizhny, Vladimir (1962) *Lessons with Eisenstein*. Übers. u. hg. von Ivor Montagu & Jay Leyda. New York: Hill & Wang.
- Renoir, Jean (1962) Souvenirs [1938]. In: *Premier plan*, H. 22/23/24.
- Sadoul, Georges (1946ff) *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël.
- Toland, Gregg (1941a) Realism for *Citizen Kane*. In: *American Cinematographer* 22,2.
- Toland, Gregg (1941b) The Motion Picture Cameraman. In: *Theatre Arts* 25,9.
- Toland, Gregg (1947) L'Opérateur de prises de vues. In: *La Revue du cinéma*, H. 4, S. 16-24.
- Wyler, William (1947) No Magic Wand. In: *The Screen Writer* 2,9.