

# Der Einfluss des italienischen Neorealismus

## De Sicas Ladri di Biciclette als Prototyp für die französische *Nouvelle Vague*

Bachelorarbeit I  
Zur Erlangung des akademischen Grades des Bachelors

Vorgelegt am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung der  
Universität für angewandte Kunst

bei Marion Elias ao. Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil.

Von Paul Buschnegg  
Wien, 15.9.2020  
Matrn.: 01408745

## Abstract

Der italienische Neorealismus nimmt eine zentrale Rolle als Einfluss auf die französischen neuen Wellen der 1960er Jahre ein. Das italienische Nachkriegskino schafft es mit dem Verzicht auf klassische Studios und mit Laienschauspielern, das hollywood-beeinflusste Kino der 1930er Jahre zu hinterfragen. Eine wichtige Neuerung dabei ist eine freiere Erzähltechnik, die Leerstellen schafft und damit dem Publikum Emotion und Handlungsverläufe weniger vorexerziert. Andre Bazin und Gilles Deleuze attestieren der Strömung dadurch ein "Mehr" an Realismus. In dieser Arbeit wird nach einem kurzen Abriss der Filmgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhand von dem Film "Ladri di Biciclette" erläutert, woran diese These festzumachen ist und wie vor allem der eben genannte Film prototypisch für die *Nouvelle Vague* gedacht werden kann.

#italienischer #Neorealismus #Nouvelle #Vague #Bazin #Deleuze

## Inhaltsangabe

Einleitung	4
1895-1910	5
Ein neuer Nicht-Ort	7
1910-1933	7
Der italienische Neorealismus	9
Eine neue Programmatik	11
Der neue Realismus	12
Ein Hybrid?	13
Zusammenfassung der Handlung	15
Die Zeit	17
Ricci und Bru	17
Musik als lustvolles Spiel in Ladri di Biciclette	17
Bilder als lustvolles Element in Ladri di Biciclette	18
Einfluss auf die neuen Wellen	19
Ausblick	21
Literaturverzeichnis (Auswahl)	22
Abbildungsverzeichnis	23

## Einleitung

“Wer das 1910 eröffnete 'Union Theater Unter den Linden' in Berlin durch den mit Reklameschrift geschmückten Eingang betrat, gelangte zunächst in das vornehm gestaltete Foyer mit Garderobe und mehreren Sitzgelegenheiten. Von hier führte eine breite Aufgangstreppe zu zwei verkleideten Türen, hinter denen sich der lang gestreckte, fensterlose Kinosaal befand. Dort boten fest und eng aufgestellte Stuhlreihen etwa 400 Sitzplätze. Sie sollten die Zuschauer auf das schmale Saalende ausrichten, an dem sich hinter einem Vorhang die Leinwand befand. Bei Vorstellungsbeginn wurden die elektrischen Kronleuchter gelöscht, der Vorhang wurde zurückgezogen und ein im Rücken der Zuschauer angebrachter Projektionsapparat warf in rascher Folge auf einem Zelluloidstreifen festgehaltene Fotografische Bilder auf die Leinwand, die dort den optischen Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung erzeugten. Nach der Vorstellung wurden der Vorhang wieder zugezogen und die Saalbeleuchtung eingeschaltet.<sup>1</sup>”



Abbildung 1: UT (Union-Theater), Unter den Linden 37 (Dorotheenstadt, heute: Mitte), Im Zustand von 1910<sup>2</sup>

Wenn Daniel Morat<sup>3</sup> den Kinopalast „Union Theater Unter den Linden“ beschreibt, denken wir an eine seltsame, lang vergangene Zeit. Berlin 1910 - Während im Osten der Stadt der erste gewerbliche Flugplatz<sup>4</sup> Deutschlands entsteht und auf den Tempelhofer Feldern auf 32 Plätzen der noch junge Sport Fußball trainiert wird<sup>5</sup>, schreibt ein gewisser Karl Scheffer<sup>6</sup> einen Satz über

<sup>1</sup>Daniel Morat, „Das Kino“, in: Habbo Knoch (Hg.); Alexa Geisthövel, Orte der Moderne, Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2005, S. 228.

<sup>2</sup> Autor\*in unbekannt. Deutsche Kinemathek <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/node/1295> (aufgerufen am 2.8.2020)

<sup>3</sup> Daniel Morat, geb. 1973, studierte Geschichte, Politikwissenschaft und Publizistik und war von 2005-2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg »Generationengeschichte« an der Georg-August-Universität Göttingen.

<sup>4</sup> Adlershofer Geschichten Band 1 (Memento vom 24. August 2018 im *Internet Archive*) (PDF; 1,2 MB)

<sup>5</sup> Christian Wolter: *Rasen der Leidenschaft*. S. 18.

<sup>6</sup> Karl Scheffler (geb. 27. Februar 1869 in Hamburg; gest. 25. Oktober 1951 in Überlingen) war ein deutscher Kunstkritiker und Publizist. Schefflers Schriften werden im Zusammenhang mit der Geschichte der Berliner Sezession bis heute häufig zitiert.

Berlin, der noch oft zitiert werden soll: "Berlin ist dazu verdammt, immerfort zu werden, und niemals zu sein."<sup>7</sup> Aber nicht nur die Stadt selbst ist in Bewegung - auch die Bilder bewegen sich, und zwar vierundzwanzig Mal in der Sekunde. Allein im Bezirk Berlin Mitte der 1910er und 1920er Jahren waren rund sechzig Lichtspieltheater aktiv, in den 2010er Jahren sind es nur noch 15 auf den zehn Quadratkilometern.<sup>8</sup> Das Kino erlebt im Berlin der frühen 1910er Jahre, ähnlich wie Otto Lilienthal<sup>9</sup> ein Jahrzehnt früher, einen ersten Höhenflug. Streng genommen war Otto Lilienthals Flugversuch nur ein Gleitflug - und auch Berlin sollte nicht für immer das Zentrum des 1910 gerade mal etwa 15 Jahre alten Mediums Film sein.

Heute, 100 und 10 Jahre später, inmitten der vielleicht größten Krise des Kinos, blicken wir zurück auf ein Jahrhundert voller Kino - und Filmzentren. Man denke an das Hollywood-Kino der 1920er Jahre, oder an Frankreich, die *Nouvelle Vague*, den *Italo-Western*, die technische Neuerung Cinemascope, und vieles mehr. Kino ist nicht gleich Kino. Ein stetiger Paradigmenwechsel durchzieht das 20. Jahrhundert und reicht bis heute an. Im folgenden möchte ich eine kurze Reise durch die Filmgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wagen und an einem Punkt enden, der für mich ein Schlüsselmoment für die nächsten 50 Jahre Kinogeschichte ist: Der italienische Neorealismus.

## 1895-1910

In seinen Anfangsjahren war nicht ganz klar, was man mit dem „Film“ überhaupt anfangen sollte. Was zuerst der Wissenschaft zur Untersuchung von Bewegungsabläufen dienen sollte, wurde im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von den Brüdern Lumière in Frankreich, den Brüdern Skladanowsky<sup>10</sup> in Deutschland und Thomas Edison<sup>11</sup> in Amerika mit unterschiedlichen Apparaten präsentiert, mit denen bewegtes Bild, sprich Film, das Licht der Welt erblickte.<sup>12</sup>

Die ersten Filme der Brüder Lumière<sup>13</sup> zeigen zB einen einfahrenden Zug, Arbeiter, die ihre Fabrik

---

<sup>7</sup> <https://www.urbanophil.net/urbanophil/urbanoreview/100-jahre-immerfort-werden-und-niemals-sein/>

<sup>8</sup> Erinnerungen des Filerklärers Gustav Schönwald in Hänsel, Schmitt: *Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995*. Seite 100.

<sup>9</sup> Karl Wilhelm Otto Lilienthal (geb. 23. Mai 1848 in Anklam; gest. 10. August 1896 in Berlin) war ein deutscher Luftfahrtpionier. Eine experimentellen Vorarbeiten und erste Flugversuche ab 1891 führten zum Konzept der Tragfläche.

<sup>10</sup> Max Skladanowsky (geb. 30. April 1863 in Pankow bei Berlin; gest. 30. November 1939 in Berlin) war ein Wegbereiter des Films. Mit seinem Bruder Emil Skladanowsky (1866–1945) entwickelte er das *Bioscop*, mit dem sie am 1. November 1895 erstmals kurze Filmsequenzen vor einem zahlenden Publikum projizierten. Die Gebrüder Max und Emil Skladanowsky zeigten am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten Variété ihre Filme. Sie waren damit acht Wochen früher dran als die Brüder Lumière, die am 28. Dezember 1895 ihre Arbeiten in Paris präsentierten.

<sup>11</sup> Thomas Alva Edison (geb. 11. Februar 1847 in Milan, Ohio; gest. 18. Oktober 1931 in West Orange, New Jersey) war ein US-amerikanischer Erfinder und Unternehmer mit dem Schwerpunkt auf dem Gebiet der Elektrizität und Elektrotechnik.

<sup>12</sup> Vgl.: Ebd.: S. 229-230.

<sup>13</sup> Die Brüder Lumière waren Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (geb. 19. Oktober 1862 in Besançon; gest. 10. April 1954 in Lyon) und Louis Jean Lumière (geb. 5. Oktober 1864 in Besançon; gest. 6. Juni 1948

verlassen oder ein Frühstück in der Sommerlaube; es sind Bilder die an die Strömung des bürgerlichen Realismus erinnern, die Darstellung einer "heilen Welt" die Ende des 19. Jahrhunderts alles andere als Avantgarde war. Die neue Erfindung erregt zwar Aufsehen, einen tatsächlichen Platz scheint sie aber vorerst nicht zu finden. So entsteht das „Kino der Attraktionen“<sup>14</sup>, das von Jahrmarkt zu Jahrmarkt wandert („Wanderkino“). Gezeigt werden meist kurze und inhaltlich nicht zusammenhängende Filme, die „Attraktionen“ zur Schau stellen und meist Teil eines Nummernprogramms (zB zwischen dem „stärksten Mann der Welt“ und „der sprechenden Ziege“<sup>15</sup>) sind, wie man sie aus „Varietés“ kennt. Diese Form des Kinos kann sich perfekt in die Konsum und Vergnügungskultur des 19. Jahrhunderts einfügen, ohne die das noch junge Kino wohl nie so schnell populär geworden wäre.<sup>16</sup>

Aber schon bald entdeckt der Franzose Georges Melies<sup>17</sup> das, was den Film zum vielleicht beliebtesten Medium der Moderne macht; die Erzählung. Melies begründet den „narrativen Film“ und verzaubert sein Publikum mit kurzen Geschichten, die voll von Action, Tricks und Visionen sind (am bekanntesten ist der wohl erste Science Fiction Film überhaupt: „Le Voyage dans la Lune“). Stark an das Theater angelehnt dreht der ehemalige Zauberkünstler Melies von 1896 bis 1913 zahllose Filme, von denen noch etwa 200 erhalten sind. Sein Studio gewährt ihm den Einfall des (natürlichen) Sonnenlichts zu kontrollieren und mit Falltüren und Bühnenbildern räumliche Illusionen zu kreieren.

Immer mehr wandelt sich auch die Industrie, es werden mehr „sesshafte“ Kinos gebaut, die jetzt laufend neue Filme benötigen, weil sie nicht mehr mit einem gleichen Programm umherziehen können. Das Kino als Institution entsteht. Kinopaläste wie das Union Theater Unter den Linden werden gebaut, geschlossen und neu eröffnet.

### **Ein neuer Nicht-Ort**

Kinos als Orte, als kleines Programmokino, Pornokino oder als pompöses „Multiplex“, sind aber gleichermaßen „Nicht-Orte“, denn was hier passiert, passiert in einer Welt jenseits der Sitzreihen. Wir sehen einer Projektion zu, dessen genauer Ort nicht greifbar ist. Das Bild ist an die Wand projiziert. Es ist nicht die Wand, es ist nicht der Lichtstrahl, es ist auch nicht der Filmstreifen; es ist eine Kombination verschiedener technischer Apparate, die uns ein bewegtes Bild, einen Film

---

in Bandol, Département Var). Sie waren Fotoindustrielle. Sie sind die Urheber des Projektes Domitor, später Cinématographe, in Anlehnung an Edisons Guckkasten auch als *Kinétoscope de projection* bezeichnet.

<sup>14</sup> Zitiert nach Gunning, 1990. In: Morat, Das Kino, S. 231.

<sup>15</sup> toller Vergleich von Prof. Günther Stocker aus der Vorlesung „Mediengeschichte“ (dt. Philologie Uni Wien)

<sup>16</sup> Vgl.: Ebd.: S. 233.

<sup>17</sup> Georges Méliès (geb. 8. Dezember 1861 in Paris; gest. 21. Januar 1938 ebenda) war ein französischer Illusionist, Theaterbesitzer, Filmpionier und Filmregisseur. Méliès zählt zu den Pionieren der Filmgeschichte und gilt als Erfinder des „narrativen Films“ und der Stop-Motion-Filmtechnik.

vortäuscht, der uns über 90 Minuten fesselt, meistens. Wenn eine Figur im Film das Publikum direkt anspricht oder darüber reflektiert, gerade in einem Film zu sein, werden wir aus dieser Nicht-Welt, in die wir bestenfalls eintauchen, herausgerissen. Man spricht vom "Durchbrechen der dritten Wand". Die Wände des Kinosaaßs werden dabei allerdings nicht beschädigt, denn die Wand, die durchbrochen wird, ist keine Materielle. Mit dem Kino, neben bereits bestehenden Institutionen wie etwa Theater, Oper, Spielhalle, Pferderennbahn, Prater, nimmt ein "schummriger" "Nicht-Ort" Einzug in die Städte. Film-Fan Arthur Schnitzler<sup>18</sup> etwa führte seine Geliebte Clara Pollaczek<sup>19</sup> von 1923 bis 1931 oft in die dunkle Anonymität der Wiener Kinos aus, anstatt sich "öffentlich" mit ihr im Theater zu zeigen.<sup>20</sup>

### 1910-1933

Das Kino war schon immer Dreh und Angelpunkt eines Konstrukts, das sich stets im Wechselspiel von technischen Neuerungen, Vermarktungsmechanismen und künstlerischem Anspruch selbst neu verhandeln musste. In den 1910er Jahren entstehen fixe Produktionsstätten. Die Industrie versucht auch vermehrt bürgerliches Publikum anzusprechen, so werden vermehrt Klassiker der Literatur (zb Faust) verfilmt und bekannte Theaterstars wie zB Hans Albers<sup>21</sup> engagiert. Aber eine gewisse Produktionsstätte im amerikanischen Kalifornien zieht immer mehr Aufmerksamkeit auf sich: Hollywood. In den 20er Jahren entwickelt sich dort eine regelrechte „Fabrik“, die inhaltlich die Geschichte vom amerikanischen Traum immer und immer wieder reproduziert und das noch neue Medium technisch perfektioniert. Beispiele: Griffiths<sup>22</sup> "Birth of a Nation" ist ein epischer, nicht unumstrittener Monumentalfilm, Charly Chaplins<sup>23</sup> Filme hingegen sind humoristischere Auseinandersetzungen mit dem "amerikanischen Traum". Beide stehen für die Perfektion des amerikanischen Stummfilms.

Ende der 20er Jahre vollendet der neu eingeführte Tonfilm eine Entwicklung, die vielleicht mit Melies begann. Kino wird vom „polymorphen Erlebnisort“<sup>24</sup> des „cinema of attractions“, wo geredet,

---

<sup>18</sup> Arthur Schnitzler (geb. 15. Mai 1862 in Wien; gest. 21. Oktober 1931 ebenda) war ein österreichischer Arzt, Erzähler und Dramatiker. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Wiener Moderne.

<sup>19</sup> Clara Katharina Pollaczek (geboren als Clara Loeb am 15. Januar 1875 in Wien; gest. 22. Juli 1951 ebenda) war eine österreichische Schriftstellerin von Unterhaltungsliteratur, Theaterstücken und Lyrik.

<sup>20</sup> Helmut Schneider. Arthur Schnitzler geht ins Kino - Aber niemals allein. Wien Live. Mai 2012. S. 104

<sup>21</sup> Hans Philipp August Albers (geb. 22. September 1891 in Hamburg; gest. 24. Juli 1960 in Berg, Bayern) war ein deutscher Schauspieler und Sänger, der als „blonder Hans“ bekannt war..

<sup>22</sup> David Llewelyn Wark Griffith, häufig nur *D. W. Griffith* (geb. 22. Januar 1875 in Crestwood, Oldham County, Kentucky; gest. 23. Juli 1948 in Hollywood, Kalifornien) war ein US-amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor, Filmproduzent und Schauspieler. Er drehte zwischen 1908 und den frühen 1930er-Jahren insgesamt 535 Filme, von denen mehr als 400 noch erhalten sind, und gilt als einer der einflussreichsten Regisseure der Filmgeschichte.

<sup>23</sup> Sir Charles Spencer „Charlie“ Chaplin jr., (geb. 16. April 1889 in London; gest. 25. Dezember 1977 in der Schweiz) war ein britischer Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor, Komponist, Filmproduzent und Komiker.

<sup>24</sup> Zitiert nach Elsasser, 2002, S. 75. In: Morat, Das Kino, S. 231.

gegessen und erklärt wurde, zum subjektiven Erlebnis des Einzelnen. Nach holprigen ersten Gehversuchen, den ersten Tonfilmen<sup>25</sup>, sind die Kinosäle nun still, die Illusion perfekt, die Handlung in sich geschlossen und mittels „suspense“ bleibt man bis zum Schluss in „kontemplativer Versenkung“ in den Kinossessel gedrückt.<sup>26</sup> Seit dem Durchbruch von „The Jazz Singer“ (1927) wurde die amerikanische Filmproduktion sehr rasch und konsequent auf Ton umgestellt, auch die weltweite Filmindustrie zog binnen einiger Jahre mit. Daraufhin verloren viele nicht-amerikanische Schauspieler\*innen ihre Jobs, da ihr Englisch für Sprechrollen nicht gut genug war.

*“Der bekannteste deutsche Schauspieler, dessen Karriere sich durch den Tonfilm ändert, ist Theodor Friedrich Emil Janenz, bekannt als Emil Jannings. Er ist in der Weimarer Republik ein beliebter Schauspieler, bevor er 1926 nach Hollywood wechselt. Auf dem Höhepunkt seines internationalen Erfolgs wird ihm 1929 der Oscar in der Kategorie ‘Bester Schauspieler’ verliehen. Doch Jannings spricht nur schlecht Englisch, und mit dem Tonfilm bleiben Engagements aus. Er kehrt nach Deutschland zurück und hat, im Gegensatz zu vielen Kollegen, Glück: Wenigstens das nationale Kino bleibt ihm gewogen.”<sup>27</sup>*

Aber neben Schauspieler\*innen verliert auch eine andere, längst vergessene Profession ihre Relevanz:

*“Beim Stummfilm sind oft viele Leute an einer Vorführung beteiligt: Neben der Variante des von Edison entwickelten Phonographen, also eines Grammophons, das mit dem Film synchronisiert wird, werden viele Stummfilme von einem Orchester, einer Kapelle oder einem Film-Pianisten, [oder mancherorts sogar von einem ‘Erklärer’] begleitet. Kinos und wandernde Vorführungen bieten damit in den 1920er Jahren einen wichtigen Arbeitsmarkt für Musiker. Der Tonfilm setzt diesem Arbeitsverhältnis ein jähes Ende. Der Film bringt nun Begleitmusik und atmosphärische Geräusche bereits in die Vorführsäle mit. Ein wilder Disput entbrennt zwischen Künstlervertretern und der Filmindustrie. In Pamphleten wird zum Protest aufgerufen. Es heißt unter anderem Tonfilm sei ‘Kitsch’ oder ‘wirtschaftlicher und geistiger Mord’ und ‘seine Konservenbüchsen-Apparatur klingt kellerhaft, quietscht, verdirbt das Gehör und ruiniert die Existenzen der Musiker und Artisten’. Die Proteste nutzen nichts, allein in Deutschland werden 12.000 Musiker arbeitslos.”<sup>28</sup>*

Eine Formel scheint geboren, die bis heute im wahrsten Sinne des Wortes tonangebend ist. Das amerikanische und vom amerikanischen Kino beeinflusste Kino wird vielerorts reproduziert und

---

<sup>25</sup>Anm.: Die frühen Tonfilme (zb. „the jazz singer“) waren hauptsächlich Stummfilme, die Dialoge holprig, das Schauspiel eingeschränkt (man durfte nicht zu weit weg vom Mikrofon, das oft in großen Requisiten wie Lampen versteckt werden musste).

<sup>26</sup> Morat, Das Kino, S. 231.

<sup>27</sup> Laura Niebling. Der Siegeszug des Tonfilms. ARD-online. 2016

[https://www.planet-wissen.de/kultur/medien/anfaenge\\_des\\_films/pwiedersiegeszugdestonfilms100.html](https://www.planet-wissen.de/kultur/medien/anfaenge_des_films/pwiedersiegeszugdestonfilms100.html) (aufgerufen am 1.8.2020)

<sup>28</sup> Ebenda.



zelebriert. Als in Europa der Faschismus wütet und seine Kulturpolitik in die Filmindustrie eingreift, entsteht jedoch unter einigen italienischen Filmemachern ein bedeutendes Umdenken. Davon handeln die folgenden Seiten.

### **Der italienische Neorealismus**

Der italienische Film ist Anfang der 30er Jahre im Begriff unterzugehen. Nach der Machtergreifung der Faschisten 1922 verliert der italienische Film, der in der 1910er und 1920er Jahren weltweit Erfolge feierte, enorm an Bedeutung. Es werden immer weniger Filme gedreht (1930 entstanden nur 6 Filme – 1920 waren noch 371 Filme gedreht worden!)<sup>29</sup>. Zunächst kümmern sich die italienischen Faschisten wenig um das Kino, anders als im Nazideutschland oder in der Sowjetunion, wo man mit einer radikal gleichgeschalteten Kulturpolitik das Kino gezielt zu Propagandazwecken zu nutzen weiß. Der italienische Faschismus fördert das Kino also nicht wirklich, außerdem wird ein Zensurapparat geschaffen, der versucht, die Flut an amerikanischen Hollywoodfilmen einzudämmen<sup>30</sup>. Im Laufe der 30er Jahre beginnt sich das italienische Kino zu erholen, was durch mehrere Maßnahmen wie etwa der Gründung einer Filmhochschule in Rom (Centro Sperimentale di Cinematografia), der Errichtung der Produktionsstätte „Cinecittà“ und der Gründung der Filmzeitschriften „bianco e nero“ und „cinema“, die interessanterweise von Mussolinis Sohn herausgegeben wird, bewerkstelligt werden konnte. Vittorio Mussolini<sup>31</sup> gab nicht nur das Magazin „cinema“ heraus, das unter anderem Schriften von politisch links positionierten Autor\*innen, Theoretiker\*innen und Regisseur\*innen wie etwa Michelangelo Antonioni<sup>32</sup> publizierte, sondern wirkte auch selbst bei der Umsetzung von einigen Filmen mit.<sup>33</sup>

Zu dieser Zeit verschreibt sich die Filmindustrie aber der allgemeinen Zerstreung, nicht umsonst werden die Filme „cinema dei telefoni bianchi“ genannt.<sup>34</sup> So wurden pompöse Art-Déco-Filmsets verwendet, die oft weiße Telefone als Statussymbol des bürgerlichen Reichtums beinhalteten, die Kinder traten mit „Shirley-Temple“ Lockenfrisuren auf.

*„In diesen Filmen, oft Komödien, kam es zu einer totalen Ausschaltung der politischen Gegenwart Italiens, keine Hinweise auf Faschismus. Diese Filme machten die Mehrheit der italienischen Spielfilmproduktion während des Faschismus aus! Filme waren oft in Budapest angesiedelt und*

---

<sup>29</sup> Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016, S. 21.

<sup>30</sup> Ebd.: S. 21-23.

<sup>31</sup> Vittorio Mussolini (geb. 27. September 1916 in Mailand; gest. 13. Juni 1997 in Rom) war der älteste Sohn von Benito Mussolini und Rachele Guidi und ein italienischer Filmproduzent.

<sup>32</sup> Michelangelo Antonioni (geb. am 29. September 1912 in Ferrara, Italien; gest. am 30. Juli 2007 in Rom) war ein italienischer Filmregisseur, Autor und Maler.

<sup>33</sup> Leo Marshall. Obituary - Vittorio Mussolini. In: Independent-online. 1997

<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-vittorio-mussolini-1255848.html> (aufgerufen am 1.8.2020)

<sup>34</sup> Ebd.: S. 22.

*Plagiate ungarischer Romane und Komödien [...] auch als "commedia all'ungherese" bekannt.*<sup>35</sup>

Aus dieser Praxis heraus entwickelt sich im noch faschistischen Italien ein Diskurs über ein überfälliges Umdenken in der Filmproduktion. Obwohl und wegen der nicht ganz so aggressiven Kulturpolitik Mussolinis entsteht noch während des 2. Weltkriegs eine öffentliche Debatte über die Notwendigkeit eines realistischeren Films und ein Misstrauen gegenüber den „schönen Bildern“. Somit beginnt eine Abkehr von dem vom Faschismus propagierte Kunstverständnis.<sup>36</sup> Ein Beispiel dafür ist ein Text von Leo Longanesi<sup>37</sup> aus dem Jahr 1933 unter dem Titel „L'occhio di vetro“ (dt.: „Das Auge aus Glas“) erschienen in der Kinozeitschrift „L'italiano“. Er schreibt unter anderem:

*„Ich glaube nicht, dass wir in Italien Bühnenbildner brauchen, um einen Film zu drehen. Wir sollten einfache und karg inszenierte Streifen drehen ohne künstlerische Bauten, nach der Wirklichkeit gedreht. Unseren Filmen fehlt die Wahrheit. Wir sollten auf die Straße gehen, die Kamera auf den Plätzen aufstellen, den Höfen, den Kasernen und den Bahnhöfen... Um einen italienischen Film zu machen, einen natürlichen und in sich logischen Film, müsste man nur rausgehen, an irgendeiner Ecke stehen bleiben und schauen, was in der nächsten halben Stunde passiert, aufmerksam und ohne stilistische Zwänge. Bleibt nur mal an einer Straßenecke im Stadtzentrum oder in der Vorstadt stehen, ganz distanziert von all dem, was um euch herum passiert, und schaut ruhig dem Geschehen zu, so als würdet ihr es zum ersten Mal sehen.“<sup>38</sup>*

Und er ist nicht der einzige. Mehrere andere, darunter auch der noch unbekannte Regisseur Luchino Visconti<sup>39</sup>, fordern eine radikale Neuorientierung.<sup>40</sup> Wenige Jahre später:

Das vom Krieg gebeutelte und wirtschaftlich stark geschwächte Italien ist nicht imstande, eine funktionierende Filmindustrie zu unterstützen. Doch das stellt sich als perfekter Nährboden für eine Handvoll Regisseure heraus, die beginnen, ohne Rücksicht auf die bisher geltenden Normen des Filmemachens, neorealistische Filme zu drehen. Den ersten Erfolg verbucht „Roma, Città aperta“,

<sup>35</sup> Elisabeth Fraller, „Film und Filmpolitik im italienischen Faschismus (1922-1943)“, in: Film und Filmpolitik im italienischen Faschismus (1922-1943), 2008, <http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/faschismus.html> (Zugriff am 12. August 2017).

<sup>36</sup> Vgl.: Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016, S. 21.

<sup>37</sup> Leo Longanesi (geb. am 30. August 1905 in Bagnacavallo; gest. am 27. September 1957 in Mailand) war ein italienischer Journalist, Verleger, Zeichner, Illustrator und Humorist.

<sup>38</sup> Zitat nach Vigano 2007, 28 Anmerkung: entnommen aus: Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016, S. 24.

<sup>39</sup> Luchino Visconti (geb. am 2. November 1906 in Mailand; gest. am 17. März 1976 in Rom) war ein italienischer Theater-, Opern- und Filmregisseur sowie Drehbuchautor. Er gilt als einer der bedeutendsten Regisseure des europäischen Kinos. Der aus einer italienischen Adelsfamilie kommende Visconti zählte in den 1940er-Jahren zu den Mitbegründern des Italienischen Neorealismus. Später widmeten sich seine Filme vor allem Themen wie Schönheit, Dekadenz und Tod, insbesondere der Verfall des europäischen Adels und Bürgertums wurde wiederholt in seinen Filmen aufgegriffen.

<sup>40</sup> Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016, S. 24.

ein Episodenfilm, bei dem von den Nazis besetzte Norditalien geht. Reinhard Brembeck<sup>41</sup> beschreibt den ersten monumentalen Klassiker des Neorealismus wie folgt:

*“So ist ‘Roma, città aperta’ ein Propagandafilm, der mit einem völlig nüchternen und deshalb umso stärker wirkenden Idealismus auf dem Guten im Menschen beharrt. Der behauptet, dass jenseits von Bildung und Herkunft jeder weiß, was richtig und falsch ist – und dass er deshalb, wenn es darauf ankommt, auch ein Held sein kann. Dieses Pathos und dieses Engagement wären unerträglich, würden sie im Verein mit Gefühllichkeit und Kitsch auftreten. Doch Rossellini ist ein so lakonischer wie formstrenger Filmmacher, der die großen Effekte zwar einsetzt, aber den Zuschauer letztlich vor den eigenen Gefühlen schützt.”<sup>42</sup>*

### **Eine neue Programmatik**

Die neue Programmatik lässt sich gut mit der materiell am Boden liegenden italienischen Filmindustrie vereinen, denn die „Neorealisten“ lehnen „gekünstelte“ Studioaufnahmen und bekannte Filmstars ab, stattdessen wird an authentischen Schauplätzen mit Laienschauspielern gedreht, die oft in ihrer eigenen Kleidung spielen.<sup>43</sup> Idealisierte und manierierte Figuren sowie Stereotypen und die gleichförmig agierende Massen werden abgelehnt – im Mittelpunkt steht nun das Individuum, das ungeschönt und nicht schlüssig ausformuliert mit „realen“ und oft „beliebigen“ Problemen konfrontiert ist, dabei liegt der Fokus aber auf dem Großteil der italienischen Bevölkerung, die von Krieg und Arbeitslosigkeit, mit Armut und in gesellschaftlicher Isolation zurechtfinden muss.<sup>44</sup>

### **Der neue Realismus**

Neben inhaltlicher Revolution gibt es aber auch eine Kehrtwende in der Erzähltechnik – und das ist die eigentlich Interessante - die, so die These, prägendere Innovation - die Emanzipation des Individuums findet nämlich nicht nur im Film statt, sondern vor allem bei der Rezeption. Durch das Weglassen von Handlung und Leerstellen in der Logik der Erzählung wird nicht versucht, dem Zuschauer eine bestimmte Wahrheit aufzudrücken, der Betrachter\*die Betrachterin muss sich selbst ein Bild machen, eine Meinung bilden. Das ist, so die These, der eigentliche, neue Realismus.<sup>45</sup> Der Film verzichtet oft auf Gefühle evozierende Momente, er schützt uns, so sagt es Brembeck auch, vor eben jenen. Gleichzeitig aber, und dazu gleich, kann das zu einer weitaus glaubhafteren Form von Emotion im Publikum führen.

---

<sup>41</sup> Reinhard Brembeck ist Journalist bei der Süddeutschen Zeitung

<sup>42</sup> Reinhard Brembeck. Rom - offene Stadt. In: Der Standard online. 2006  
<https://www.derstandard.at/story/2443583/rom-offene-stadt> (aufgerufen am 30.8.2020)

<sup>43</sup> Ebd.: S. 29.

<sup>44</sup> Vgl.: Ebd.: S. 26-28.

<sup>45</sup> Andre Bazin, Lorenz Engell, zitiert nach Jörn Glasenapp, Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 16.

Der französische Filmtheoretiker Andre Bazin<sup>46</sup> stellt einen Vergleich auf: Er vergleicht den Neorealismus mit einigen wenigen Steinen, die in einem Fluss liegen. Herkömmliche Filme vergleicht er mit aneinandergereihten Steinen, die einen sicheren Weg über den Fluss bilden. Bazin meint, dass der Realismus im Neorealismus gerade darin bestünde, dass wir als Betrachter bei ersterem Bild, den wenigen Steinen, ein "Mehr" an Möglichkeiten hätten: wir können die Steine als Möglichkeit betrachten, über den Fluss zu gehen – als Brücke also – genauso gut können wir die Steine aber auch nur als Steine sehen, während es im herkömmlichen Film nur eine Möglichkeit gäbe, nämlich die der Brücke.<sup>47</sup>

Der düsseldorfer Medienwissenschaftler Lorenz Engell<sup>48</sup> interpretiert das so:

*„Bazin betrachte den Neorealismus nicht so sehr als einen 'Realismus der Abbildung', sondern vielmehr als einen 'Realismus der Rezeption'(...)“<sup>49</sup>*

In einem Artikel von 1949 schreibt Andre Bazin einen Lobgesang auf Vittorio de Sicas<sup>50</sup> Klassiker „Ladri di biciclette“ von 1948 und macht seine Überlegungen zum Neorealismus an ihm fest:

*„Niemand kann es übersehen, 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.“<sup>51</sup>*

Was er meint ist, dass durch das Weglassen, das nicht-ausformulieren und nicht-erklären; durch die spartanische Art, wie mit Information umgegangen wird, die es so wirken lässt, als hätte es zu (fast) jedem Zeitpunkt auch anders kommen können, ein viel intensiverer Realismus entsteht als in Filmen, die uns ganz klar und kausal erklären wollen, wie und wieso es zu etwas kommen muss<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> André Bazin (geb. am 18. April 1918 in Angers, Département Maine-et-Loire; gest. am 11. November 1958 in Nogent-sur-Marne) gilt als bedeutendster französischer Filmkritiker nach dem Zweiten Weltkrieg und geistiger Vater der *Nouvelle Vague*.

<sup>47</sup> Andre Bazin, „Plädoyer für Rossellini“, In: Robert Fischer (Hrsg.), Was ist Film?, Berlin: Alexander-Verlag, 2004. S. 399.

<sup>48</sup> Lorenz Engell (geb. am 28. Januar 1959 in Düsseldorf) ist ein deutscher Medienwissenschaftler und Professor für Medienphilosophie an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Er ist zudem seit 2008 Direktor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar.

<sup>49</sup> Lorenz Engell, Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992, S. 177.

<sup>50</sup> Vittorio De Sica (geb. am 7. Juli 1901 in Sora, Italien; gest. am 13. November 1974 in Neuilly-sur-Seine bei Paris) war ein italienischer Schauspieler und Filmregisseur des Neorealismus; seit 1968 war er auch französischer Staatsbürger. Sein Film Fahrraddiebe aus dem Jahr 1948 gewann 1950 einen Oscar als bester ausländischer Film.

<sup>51</sup> Andre Bazin, zitiert nach: Jörn Glasenapp, Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 20.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup>. So gibt es ein "Zulassen" von Momenten im Film und im Drehbuch, die auf nichts zusteuern und eine Offenheit der Form erzeugen, die neben der Art und Weise, wie mit Laien und Drehorten gearbeitet wird, einen Essentiellen Part im Neorealismus darstellen. Auch der Philosoph Gilles Deleuze<sup>54</sup>, der sich viel mit Film beschäftigte, unterstreicht das.

*„Ähnlich wie Andre Bazin (...) weißt Gilles Deleuze darauf hin, dass ein rein soziologisches Erklärungsmuster nicht genüge, um die entscheidenden Innovationen des Neorealismus zu charakterisieren. Vielmehr müssten formal-ästhetische Kriterien in Betracht gezogen werden. Für Bazin waren es diese Formen (Plansequenzen, Ellipsen, fragmentarische Narration), die ein 'Tatsachenbild' hervorbrachten; sie waren es, die ein 'Mehr als Realität' erreichten.“<sup>55</sup>*

### Ein Hybrid?

Diese Herangehensweise soll in den 50er und 60er Jahren von den Regisseuren der Neuen Wellen fortgeführt werden; man denke an die „Jump Cuts“ in Jean Luc Godards<sup>56</sup> „Week End“ oder an die sprunghafte und teilweise dokumentarisch anmutende Erzähltechnik in Truffauts<sup>57</sup> „Jules et Jim“. In der französischen *Nouvelle Vague* wird der unkonventionelle Erzähl-Zugang experimentell auf die Spitze getrieben; er wird zum Programm. De Sicas „Ladri Di Bicicletta“ könnte, so meine These, der zentrale Film sein, der die französische *Nouvelle Vague* einleitete.

---

<sup>53</sup> Anm.: Das fällt auch auf, wenn Vittorio De Sica in dem Film „ladri di biciclette“ in den Schlüsselszenen (zB dem titelgebenden Fahrradklau) gänzlich auf Filmmusik verzichtet, die an anderen Stellen dafür umso kontrastreicher emotionalisieren will.

<sup>54</sup> Gilles Deleuze (geb. am 18. Januar 1925 in Paris; gest. am 4. November 1995 ebenda) war ein französischer Philosoph. Deleuze verfasste zahlreiche Schriften über Philosophie, Literatur, Film und Kunst. Zu seinen Hauptwerken zählen: Differenz und Wiederholung (1968), Logik des Sinns (1969), Anti-Ödipus (1972) und Tausend Plateaus (1980). Die beiden letztgenannten Werke hat er zusammen mit Félix Guattari verfasst.

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, zitiert nach Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016, S. 28.

<sup>56</sup> Jean-Luc Godard (geb. am 3. Dezember 1930 in Paris) ist ein französisch-schweizerischer Regisseur und Drehbuchautor. Er zählt zu den einflussreichsten Filmregisseuren der 1960er-Jahre und war Teil der *Nouvelle Vague*. Mit filmtechnisch innovativen, meist sehr gesellschaftskritischen Filmen wie Außer Atem, Die Verachtung und Elf Uhr nachts prägte er nachhaltig das Kino. 2010 erhielt er den Ehrenoscar für sein Lebenswerk.

<sup>57</sup> François Truffaut (geb. am 6. Februar 1932 in Paris; gest. am 21. Oktober 1984 in Neuilly-sur-Seine) war ein französischer Filmregisseur, Filmkritiker, Schauspieler und Produzent. Mit der Neubelebung des Autorenfilms ab Ende der 1950er Jahre gilt Truffaut in der französischen Filmgeschichte als maßgeblicher Begründer der *Nouvelle Vague* (wörtlich übersetzt: „Neue Welle“).



Abbildung 2  
Ladri di biciclette, Vittorio de Sica. Italien: 1948. TC: 00:18:53.

Der deutsche Kulturwissenschaftler Jörn Glasenapp<sup>58</sup> meint, dass der Neorealismus nie ohne das das Hollywoodkino und das "cinema dei telefoni bianchi" Neorealismus hätte werden können. Er sagt, dass die nüchterne und realitätsnahe Filmsprache erst als Antiposition zum idealisierten und klischeereichen Hollywooddogma entstehen konnte.<sup>59</sup> Ich möchte aber die These aufstellen, dass "Ladri di Biciclette" deshalb so großartig und prägend war, weil er stellenweise mit Elementen des Hollywoodkinos spielt, zitiert, und trotz aller Nüchternheit einen Witz enthält, der mehr ein Hybrid ist, als eine radikale Antithese. Als Ricci das Plakat eines glamourösen Filmstars klebt, während ihm sein Fahrrad gestohlen wird, erlaubt sich De Sica einen Witz, den man als dezidierte Abkehr von der Traumfabrik Hollywood deuten könnte - das ist es aber meiner Meinung nach nicht - es ist ein Moment des bewussten, "lustvollen" Spiels mit der Geschichte des Kinos, so meine These. Das muss in keinem Gegensatz zur Programmatik des Neorealismus stehen, zeigt aber, dass der Standpunkt von den französischen Philosophen Gilles Deleuze und Andre Bazin, nämlich dass im Neorealismus wenig Wert auf Dramaturgie und Illusionsbildung gelegt werden würde, nur teilweise auf De Sicas Meisterwerk zutrifft. Es ist aber sicher auch so, dass der Film trotz seiner spürbaren Dramaturgie und kausalen, sich subtil zuspitzenden Handlung in einem sehr krassen Gegensatz zu den damals etablierten Filmen gestanden sein muss, weshalb es wiederum nachvollziehbar ist, dass so finale Aussagen über ihn gemacht worden sind. Doch bevor ich auf einige Elemente eingehen werden, wie zB die Musik im als "karg" geltenden Ladri di Biciclette, möchte ich mich kurz der Handlung und den Figuren zuwenden.

<sup>58</sup> Jörn Glasenapp (geb. 1970 in Hannover) ist ein deutscher Kulturwissenschaftler.

<sup>59</sup> Jörn Glasenapp, Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 22.

### **Zusammenfassung der Handlung**

De Sicas Film beginnt in den Randbezirken eines von Krieg und Arbeitslosigkeit gebeutelten Roms der Nachkriegsjahre. Während der Vorspann läuft schweift das Bild über eine karge, ausgetrocknete Brachlandschaft, die von einigen Plattenbauten und Straßen durchzogen ist. Das Bild folgt einem LKW, bis es an einer Ansammlung von Plattenbauten hängen bleibt, wo sich eine ganze Menge Männer versammelt haben. Sie suchen Arbeit. Ricci, ein Mann mittleren Alters, dessen Vorgeschichte und derzeitige Lage nicht näher erklärt wird, bekommt den Job eines Plakatierers, wenn, und nur wenn er bis zum nächsten Morgen ein Fahrrad besitzt. Die anderen Männer gehen leer aus. So wird die gemeinsame Bettwäsche der Familie ins Pfandhaus gebracht und ein neues Fahrrad der Marke „Fides“ aus einem anderen Pfandhaus gekauft. Daraufhin fährt Ricci mit seiner Frau zusammen auf dem einen Fahrrad durch ihren Stadtteil, seine Frau möchte aber noch etwas erledigen und geht in ein Haus, Ricci wartet davor. Ricci ist allerdings neugierig und folgt seiner Frau, davor jedoch bittet er einen Jungen, der mit zwei Männern unterwegs ist, auf sein Fahrrad aufzupassen („me la guardi un momento?“)<sup>60</sup>. Er ertappt seine Frau dabei, wie sie sich anstellt, um sich von einer alten, angeblich blinden Frau „Ratschläge“ zu holen. Die Alte hat in ihrem Zimmer eine Art Praxis eingerichtet und lässt sich für eine Seherin halten, dabei verlangt sie Geld und zieht eine Menge zahlungswilliger Leute an. Ricci beschwichtigt seine Frau und überredet sie, es sein zu lassen. Als sie vor wieder auf der Straße sind, ist das Fahrrad noch da und die beiden fahren nach Hause, wo sie zu Abend essen wollen. Nun wird Bru (Bruno), der Sohn der beiden vorgestellt. Er ist fasziniert vom Fahrrad und verehrt es. Ricci und seine Frau haben auch noch ein zweites Kind, ein Baby, das auch und nur in dieser Szene zu sehen ist. Ricci setzt sich seine neue Arbeitskappe auf und es kommt zu einer kurzen, fast erotischen Rangelei, die Riccis Frau jedoch beendet. Am nächsten Morgen fährt Ricci zur Arbeit. Es ist sein erster Arbeitstag. Er setzt seinen Sohn Bruno an einer Art Tankstelle ab, wo er zu arbeiten scheint. Nachdem ein Kollege ihn eingewiesen hat, wie und wo man die Plakate auftragen soll, führt er die Arbeit alleine fort. Als er mit dem Plakatieren des Gesichts eines weiblichen Film- oder Musikstars beschäftigt ist, nähert sich eine Gruppe von drei Männern, der jüngste springt auf Riccis Rad und flüchtet damit, ein Komplize versucht Ricci aufzuhalten. Ricci verfolgt den Dieb und schreit um Hilfe, doch auch mit Unterstützung eines Autos kann er den Dieb nicht erwischen und folgt einer falschen Fährte. Tief betrübt und gebrochen kehrt er zum Arbeitsplatz zurück und klebt das Plakat fertig. Nachdem er eine Anzeige auf der Polizeistation gemacht hat und klar wird, wie belanglos sein Fall für die Polizei ist, ist er vollends desillusioniert. Fassungslos holt er mit dem Bus verspätet den wartenden Bruno ab, der gleich fragt, was mit dem Fahrrad passiert ist. Anstatt nach Hause zu gehen besucht Ricci eine Art Kellerlokal, wo gerade eine über Politik und

---

<sup>60</sup> Ladri di biciclette, Vittorio de Sica. Italien: 1948. TC: 00:12:36

Ungerechtigkeiten der Arbeiter in der Gesellschaft gesprochen wird, danach beginnt eine Band zu proben.

Riccis Frau platzt herein und beginnt zu weinen, als sie erfährt, was genau passiert ist. Ein Freund von Ricci, möglicherweise der Besitzer des Lokals, gibt ihm den Tipp, an einem bestimmten Fahrradmarkt nach dem gestohlenen Rad zu suchen.

Gesagt, getan – am nächsten Morgen besuchen Ricci, sein Freund und Bruno den Markt und inspizieren die Unmengen an Rädern. Ein Fahrradhändler, der gerade ein Rad neu lackiert, gerät in den Verdacht das Rad zu haben, nachdem er sich weigert, die klein auf das Metall gedruckte Produktionsnummer preiszugeben, doch als Ricci schließlich die Polizei holt, stellt sich heraus, dass es doch nicht Riccis Rad ist. In der nächsten Szene fahren Ricci und Bruno mit dem Bus und es beginnt zu regnen. Auf einem Platz stellen sich die beiden unter einen Hausvorsprung, als Ricci den Dieb, einen Jugendlichen, wiedererkennt, der einem alten Mann ein Rad um hundert Lire verkaufen möchte. Als Ricci sich ihm nähert springt dieser aufs Rad und ihm gelingt abermals die Flucht.

Ricci spricht also den alten Mann an, der davon nichts wissen will und auch wegläuft. Die beiden folgen ihm zu einer Kirche. Dort wird ein Essen vorbereitet, Männer werden rasiert und schließlich beginnt die Messe. Immer wieder redet Ricci auf den alten Mann ein, bis dieser ihm die vermeintliche Adresse des Diebs nennt. Also Ricci ihn aus der Kirche zerren will, um von ihm begleitet zu werden, gelingt dem alten Mann die Flucht. Ricci und sein Sohn verlassen die Kirche doch sie finden den Alten nicht. Ricci gibt seinem Sohn Bruno eine Ohrfeige, als dieser sagt, er habe Hunger. Daraufhin weint Bruno und hält Abstand zu Ricci, der ihn am Fuße einer Brücke warten lässt. Am Ufer des Tibers, wo Ricci einen ins Wasser gefallenen Jungen für Bruno hält, halten die beiden kurz inne und sehen einen Bus mit Fußballfans des Clubs „Modena“ vorbeifahren.

Die beiden gehen in eine feine Trattoria abendessen. Hier fasst Ricci den Entschluss, die Suche fortsetzen zu müssen. Die beiden suchen nun doch die blinde „Seherin“ auf, drängeln sich vor und erhalten lediglich den Satz „o la trovi subito o nun [sic!] la trovi piu. Hai capito?“ („du findest es sofort, oder du findest es nicht mehr“)<sup>61</sup>. Als sie das Haus verlassen, läuft ihnen der Dieb über den Weg, Ricci verfolgt ihn in ein Haus, wo er am Tisch mit einer unter gleichsam schlechten Bedingungen lebenden Großfamilie sitzt, und konfrontiert ihn mit der Tat. Sie gehen vor das Haus, wo sich eine Menschenmenge versammelt, die auf der Seite des Diebes ist, der vorgibt, unschuldig zu sein. Unter den Menschen ist auch einer der Komplizen des Diebs. In der Hitze der Anschuldigungen erleidet der junge Dieb einen epileptischen Anfall oder täuscht ihn gekonnt vor. Als Bruno einen Polizist herbeiholt und sie mit ihm das Haus und sein Zimmer inspizieren, erklärt

---

<sup>61</sup> Ebd.: TC: 01:05:459



der Polizist Ricci dass es aussichtslos wäre, eine Anzeige zu erstatten. Die immer noch versammelte Menge um den Dieb herum würde gegen Riccis Anschuldigung aussagen und Ricci selbst hat, obwohl er bei dem Diebstahl nicht allein war, keine Zeugen vorzuweisen. Schließlich verlässt Ricci verärgert aber immer noch mit Selbstachtung den Auflauf. Als er am Platz in der Nähe des tobenden Fußballstadions die Gelegenheit erkennt und nach langem Zögern selbst ein angelehntes Rad stiehlt, wird er von ihm Verfolgenden Menschen eingeholt, zu Fall gebracht, geschlagen und ein Polizist wird herbeigeholt. Als der Besitzer jedoch den fassungslosen, weinenden Bruno sieht, lässt er die Anzeige fallen. Ricci setzt sich den von Bruno aufgehobenen Hut wieder auf. Gebrochen, desillusioniert und mit Tränen in den Augen gehen die beiden unter Beschimpfungen der anderen Männern die Straße entlang und verschwinden in der Menge.

### **Die Zeit**

Die erzählte Zeit umfasst etwa drei Tage, den Tag, an dem Ricci den Job bekommt und das Rad erhält, den Tag, an dem er es verliert und den Tag an dem er es sucht, auf dem der Fokus des Films liegt. Die Erzählzeit variiert zwischen sprunghaften Szenenwechseln, die oft wenig kausal aneinandergereiht zu sein scheinen und langen Szenen, die zwar viele Schnitte haben, aber dennoch etwa zeitdeckend funktionieren, wie zB die Szene am Fahrradmarkt oder der Fahrradklau selbst. Auch die Szene, als Ricci selbst zum Dieb wird, nimmt sich viel Zeit, so dass es fast schon zeitdehnend wirkt.

### **Ricci und Bru**

Die zentralen Figuren sind Ricci und Bruno. Interessant ist, dass Ricci als Hauptfigur die ersten zwei Drittel des Films dominiert, während sich Bruno in dem dritten Drittel zu emanzipieren scheint und zum neuen Protagonisten wird. Das Interesse des Films gilt gegen Ende immer mehr Bruno, der aus der Figur der Nebenrolle heraustritt und zu einer eigenen, komplexen Figur werden will.

### **Musik als lustvolles Spiel in Ladri di Biciclette**

Die sehr wohl existierende Dramaturgie lebt sehr von der Filmmusik, die von Alessandro Cicognini<sup>62</sup> stammt. Die Musik gibt sehr wohl ihre Meinung zum Bild ab und emotionalisiert bestimmte Szenen sehr bewusst. Als Ricci und seine Frau zusammen auf dem Rad durch die Stadt fahren,

---

<sup>62</sup> Alessandro Cicognini (geb. am 15. Januar 1906 in Pescara; gest. am 9. November 1995 in Rom) war ein italienischer Filmkomponist. Cicognini wurde insbesondere durch seine Musik zu den Filmen der Don Camillo-Reihe mit Fernandel und Gino Cervi bekannt, aber auch durch seine Zusammenarbeit an wichtigen Filmen des Regisseurs Vittorio de Sica. Insgesamt hat Cicognini noch für etwa hundert Filme die Filmmusik geschrieben.

unterstreicht die Musik die Hoffnung der beiden und die Freude an ihrem Leben, dass sich nun scheinbar zum Besseren wenden soll. An der Stelle, als Ricci erkennt, dass die Polizei seine Anzeige nicht ernst nimmt und nichts unternehmen möchte, bricht mit einem Schwall an schwermütigen Streichern die Verzweiflung über den Protagonisten herein und lässt den Zuseher in hohem Maß daran teilhaben.

Die Musik ist im Film über weite Strecken sehr präsent, und klingt nach Spätromantik, jedoch wirkt das Orchester eher klein und es ist musikalisch ein Überhang zum Düsteren und Traurigen nicht zu überhören. Interessant ist, dass die Musik in den oft zentralen Szenen ganz ausgespart wird, zum Beispiel beim Fahrradklau selbst. Entgegen der Erwartung funktioniert dieses Auslassen von vermeintlich bekräftigender Musik so, dass es den Betrachter umso unmittelbarer in den Bann des Geschehens ziehen kann. In genau diesen Momenten geht auf, was Deleuze und Bazin dem Neorealismus zuschreiben. Ohne wertende Aussage und ohne den Versuch, gezielt Mitleid zu erregen werden die zentralen Szenen präsentiert, die dem Betrachter die Freiheit lassen, über das bewegte Bild zu reflektieren.

Denn De Sica scheint meisterhaft mit diesen Effekten zu spielen: Manchmal erlaubt er es sich, auf unsere Tränendrüsen zu drücken und an anderen, eben den zentralen Stellen, verweigert er gezielt genau das, darüber hinaus spielt er lustvoll mit beiden Momenten, wie zum Beispiel in der Szene, als Ricci am Anfang des Films sein Fahrrad vor einem Hauseingang zurücklässt und seiner Frau in das Stiegenhaus folgt. Während Ricci sich vom Fahrrad abwendet, erwarten wir den Fahrraddiebstahl, der ja schon im Titel des Films vorweggenommen wird. Auch die Filmmusik spielt nun mit und unterstreicht mit einem Pizzicato und Spannung erzeugenden Klängen die aufkommende Tension. Dieses gezielte Einsetzen lässt sich als „lustvolles Spiel“ denken, das der Regisseur treibt, und dem Film die Kargheit nimmt, wie sie in vielen anderen neorealistischen Filmen vorherrscht. Die Sonderposition die De Sicas Klassiker damit einnimmt, wirkt prototypisch für die als revolutionär und verspielt geltende *Nouvelle Vague*.

### **Bilder als lustvolles Element in *Ladri di Biciclette***

Ein anderer Moment, der zeigt, dass es De Sica nicht nur um „kühlen Realismus“, sondern um ein Spiel mit Formen und dem Medium Film geht, ist die Szene, in der Bruno mit seinem Vater in der für sie viel zu teuren Trattoria essen gehen. Das Bild springt lustvoll zwischen Bruno, einem reichen Jungen und dem Sänger der Live-Band hin und her. Bruno und der reiche Junge mustern einander mit sich in Grenzen haltender Begeisterung, der Mozzarella auf Brunos Bruschetta zieht lange Fäden, im Hintergrund hört man die Band spielen. In seiner Gesamtheit entsteht ein Bild, das nicht nur amüsant anzusehen ist, sondern auch den lustvollen Zugang durchscheinen lässt,

mit der De Sica an Film herangeht. Andere Beispiele dafür sind die schon erwähnten Szenen, in denen die Masse an Rädern, Fahrrädern und Autos in einer unverhältnismäßigen Menge vorkommen, dass es schon komisch wirkt. Zum Beispiel der Besuch am Fahrradmarkt, die Szene am verregneten Platz oder am Ende des Films, kurz bevor Ricci selbst zum Dieb wird. Unfreiwillig fühle ich mich erinnert an die lange Auto-Plansequenz in Godards "Week-End" von 1967.

### **Einfluss auf die neuen Wellen**

Ladri di Biciclette hat, so meine These, durch sein Spiel mit dem Lustvollen in Kombination mit dem Weglassen und dem programmatischen Verzicht auf bekannte Schauspieler und große Studios einen wichtigen Grundstein der neuen Wellen und deren Vertretern wie etwa Godin, Rohmer<sup>63</sup> und Truffaut gelegt. Ein Bindeglied ist möglicherweise Truffauts *Les Quatre Cents Coups* (*Sie küsstest und sie schlugen ihn*<sup>64</sup>). Der Schluss seines Debütfilms bereitete dem Regisseur lange Kopfzerbrechen. Sollte der Film ein optimistisches oder ein düsteres Ende nehmen? Was würde aus dem kleinen Protagonisten Antoine Doinel werden, nach dem er aus dem Erziehungsheim entkommen war? François Truffaut entschied, dass er das Problem nicht im Drehbuch, sondern rein filmisch lösen musste. So läuft Jean-Pierre Léaud nun in der letzten Einstellung von "Sie küsstest und sie schlugen ihn" einfach aufs Meer zu, bis das Bild einfriert und das Still mit dem Gesichtsausdruck des Jungen den Zuschauer mit ebenso viel Zuversicht wie Zweifeln zurücklässt. Gerhard Midding<sup>65</sup> schreibt in der Welt 2009 über das 50. Jubiläum des Filmfestival in Cannes, an dem die *Nouvelle Vague* "geboren" wurde:

*"Die Neue Welle war keine einheitliche stilistische Schule, sie läutete vielmehr ein ausgelasseneres, unkonventionelleres (und zitierfreudiges: Der Zuschauer sollte sich bewusst sein, dass er einen Film sieht) Filmemachen ein. [...] Das Kino wurde gültiger Ausdruck einer Aufbruchsstimmung, die mit dem Lebensgefühl dieser Generation zusammentraf, vielleicht gar übereinstimmte. Bis 1962 erhielten 162 junge Regisseure ihre erste Chance. Nie zuvor hat es eine so einflussreiche Ansammlung wagemutiger und technisch kompetenter Erzähltemperamente gegeben, deren Stimme sich im Kino Bahn brach."*<sup>66</sup>

Zweifelsohne war das neue, schräge Tempo, die bittere Programmatik des italienischen

---

<sup>63</sup> Éric Rohmer, eigentlich Jean-Marie Maurice Schérer (geb. am 21. März 1920 in Tulle, Département Corrèze; gest. am 11. Januar 2010 in Paris) war ein französischer Film- und Theaterregisseur, Essayist, Autor, Filmkritiker und -theoretiker.

<sup>64</sup> Anmerkung: wörtlich übersetzt müsste er "Vierhundert Streiche" heißen.

<sup>65</sup> Geboren 1961. Filmpublizist. Arbeitet als freier Filmjournalist für Tageszeitungen, Fachzeitschriften, u.a. "Berliner Zeitung", "epd Film", "falter", "filmbulletin" und "Tages-Anzeiger". Mitarbeit an Buchpublikationen als Autor, Herausgeber und Übersetzer, u.a. "Teamwork in der Traumfabrik" (1993), "Luis Buñuel" (2008) und "Michael Haneke" (2015). Lebt in Berlin.

<sup>66</sup> Gerhard Midding. Die beste Kritik an einem Film ist ein eigener. Die Welt. 2009.

[https://www.welt.de/welt\\_print/article3669681/Die-beste-Kritik-an-einem-Film-ist-ein-eigener.html](https://www.welt.de/welt_print/article3669681/Die-beste-Kritik-an-einem-Film-ist-ein-eigener.html) (aufgerufen am 27.8.2020)

Neorealismus gepaart mit einem, zumindest in "Ladri di biciclette" manchmal auftretendem Witz, ein großer Einfluss der französischen neuen Welle der späten 50er und frühen 60er Jahre, das mit dem "Kino der Väter", mit dem die Regisseure, die in vielen Fällen vorher Filmkritiker waren, abrechnen wollten.

*"Sie übertrugen die Lehren des italienischen Neorealismus in eine Epoche, in der bereits Wohlstand herrschte: Es wurde auf den Straßen gedreht, mitten unter den Passanten, mit kleinem Team und für ein Drittel der Budgets, die französische Filme damals sonst verschlangen. Lichtempfindlichere Filme, handlichere Kameras und leichte Tongeräte ermöglichten es den Filmemachern, der Inszenierung eine ungeahnt kühne, muntere Freizügigkeit entlocken."<sup>67</sup>*

Aber, wie wir von Bazin, Deleuze und Glasnapp bereits erfuhren, nicht der Einfluss der Machart, wie eben beschrieben, war der wirklich prägende Einfluss, sondern mehr der der Erzählweise - Handlungssprünge, das Auslassen von Szenen, "Jump-Cuts" - all diese Stilmittel kennen wir aus der Erzähltechnik der den französischen neuen Wellen, sie entspringen jedoch dem italienischen Neorealismus.

---

<sup>67</sup> Ebenda.

### Ausblick

Nun, es ist wirklich aufregend, wie die eine Filmströmung die andere beeinflusst hat, wie eine Position eine Antithese zur anderen bildet. Wie der italienische Neorealismus sich vom Hollywood-Kitsch zu distanzieren versucht und die Leere und Bitterkeit des Nachkriegsitaliens beleuchtet, aber nicht vergisst Kino zu sein - was die *Nouvelle Vague* sich dann auf die Fahnen schreibt und eine Revolution der jungen Filmmacher\*innen hervorruft - Und die *Nouvelle Vague* beeinflusst ihrerseits die Filmwelt...

Und kein Weg führt ins Leere; wer heute nach dem „cinema of attractions“ sucht, findet es im Blitzlichtgewitter des zeitgenössischen Blockbusters oder im 5,6, vielleicht sogar 7D Kino, dass uns rüttelt, bespritzt und uns mancherorts selbst entscheiden lässt, wie die „Handlung“ weitergehen soll. Das Kino steckt 110 Jahre nach der Eröffnung des „Union Theater Unter den Linden“ in einer seiner tiefsten Krisen, der Film jedoch lebt, auch wenn wir ihn am Smartphone ansehen, oder am 3D Heim-Beamer - die dritte Wand fällt sehr schnell, wenn der Film gut ist, und wir sollte sie niemand durchbrechen, bleiben wir drin, bis sich das Bild einfriert wie in Truffauts *Les Quatre Cents Coups*.



Abbildung 3 & 4: *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, Frankreich, 1959. TC: 01:36:26-30

### **Literaturverzeichnis (Auswahl)**

Thomas Christen, „Der Neorealismus“, in: Thomas Christen (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den neuen Wellen, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2016.

Elisabeth Fraller, „Film und Filmpolitik im italienischen Faschismus (1922-1943)“, in: Film und Filmpolitik im italienischen Faschismus (1922-1943), 2008,  
<http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/faschismus.html> (Zugriff am 12. August 2017).

Jörn Glasenapp, Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

Daniel Morat, „Das Kino“, in: Habbo Knoch (Hg.); Alexa Geisthövel, Orte der Moderne, Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2005.

Die Kurzbiografien in den Fußnoten stammen von Wikipedia (aufgerufen am 3.9.2020)  
<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: UT (Union-Theater), Unter den Linden 37 (Dorotheenstadt, heute: Mitte), Im Zustand von 1910. Autor\*in unbekannt. Deutsche Kinemathek online, <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/node/1295> (aufgerufen am 2.8.2020)

Abbildung 2: Ladri di Biciclette, De Sica, Italien, 1948. TC:00:18:53.

Abbildung 3 & 4: Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, Frankreich, 1959. TC: 01:36:26-30