

BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITÄT
FAKULTÄT FÜR SPRACHWISSENSCHAFTEN
LEHRSTUHL FÜR UNGARISCHE LITERATURWISSENSCHAFT
DOKTORSCHULE FÜR HUNGARISTIK

Die Formen der Selbstreflexion in den frühen Filmen von Wim Wenders

Zusammenfassung

Wissenschaftliche Betreuerin

dr. Orbán Gyöngyi

Univ.-Prof.

Doktorand

Boda-Székesi Eszter

Klausenburg

2019

INHALT

Einleitung	7
I. Die Nostalgie der Anfänge: Ist der film ein Kunstwerk?	13
I.1. Die Repräsentationsmöglichkeiten des frühen Films. Der Mensch als Objekt der Kamera	14
I.1.1. Balázs Béla: Bild mit Seele.....	17
I.1.2. Rudolf Arnheim: Gestaltung der zeitlichen Veränderungen.....	18
I.1.3. Karol Irzykowski: Der Film als Photogenität der Bewegung.....	20
I.2. Der deutsche Expressionismus als Urbild und Bezugsgrund.....	24
I.2.1. Kenner der „Stand der Dinge“: Fritz Lang.....	26
II. Zwischen Kontinenten: Wechselwirkungen und Unterschiede	32
II.1. Europa und Hollywood.....	33
II.2. Verfahrensweisen der Filmerzeugung.....	34
II.3. Vorbilder vom Übersee.....	35
II.4. Der Ausverkauf des amerikanischen Traumes.....	41
II.5. Ozu Yasujiro und die statischen Kompositionen.....	43
III. Modernismus in der Filmkunst	49
III.1. Demaskierung des Kunstwerks. Das Ziel der reflexiven Prozeduren.....	50
III.2. Die Geburt des kritischen Denkens in de Filmkunst.....	55
III.3. Modernistische kritische Reflexion. Ästhetische Selbstkritik.....	58
IV. Die Stationen des selbstreflexiven Filmwelt von Wim Wenders	60
IV.1. Die Illusion des Tansparenz.....	61
IV.1.1. Die Selbstreflexionen des Tormannes.....	62
IV.1.2. Die Erschaffung der neuen Filmsprache.....	63
IV.2. Prognose und Richtungslinien.....	66
IV.2.1. Wiederholung und Ritmisierung: Same Player Shoots Again.....	67
IV.2.2. Die Illusion der Geschichte: Schauplätze.....	68
IV.2.3. Das Bild als Mangel: Alabama: 2000 Light Years.....	69
IV.2.4. Befestigung der Vorliegenden: 3 amerikanische LPs.....	70
IV.2.5. Die Praxis der meditativen Betrachtung: Silver City.....	71
IV.3. Filme ohne Heraufleitung.....	72

IV.4. Fixierung der Realität. Suche nach „reinen Bildern“	75
IV.4.1. Dokument und/oder Metamorphose	79
IV.4.2. Dokumentationsfertigkeit als Übergabemöglichkeit der Realität	81
IV.5. Der vom Blickwinkel der Kamera geschaffener Filmraum	82
IV.5.1. Die Kamera sucht Perspektive	87
IV.5.2. Rhythmisierung und Poetisierung	88
IV.5.3. Die Irrealität der Bilder und die Realität der Bewegung	90
IV.5.4. Kontemplative Betrachtung	92
IV.5.5. Der Film der heutigen Gegenwart	93
IV.6. Die Illusion des Films. Traum im Traum	95
V. Die selbstreflexiven Bezüge der technischen Anwesenheit.....	97
V.1. Intermedialität und hermeneutisches Hinausschauen	98
V.2. Die ideologisch-öperische Fähigkeit der Maschine	103
V.3. Die Kamera als „Waffe“	105
V.4. Intellektuelle Obdachlosigkeit. Das Filmbild als Totenmaske	111
V.5. Nostalgie des Filmkunstes vom Beginn des Jahrhunderts	114
V.6. Das Kamera-Auge. Die kreative Zusammenkunft des Menschen mit der Maschine	115
V.7. Die rezeptive Fähigkeit der Kamera. Der Akt der Dokumentierung	117
V.8. Die technische Anwesenheit und die narrativen Schemen	120
V.9. Subjektiver Gesichtspunkt, Fahrzeuge und <i>road movie</i>	122
V.10. Kamera-Blick. Der Zug und seine Gefährten	128
VI. Narrative Schemen: Anziehung der Geschichten.....	133
VI.1. Narrative Aspekte des Kinobildes	134
VI.2. Herausbildung der narrativen Formen. Die Magie der Illusion	143
VI.2.1. Nonnarrative und narrative Schemen	143
VI.2.2. Imaginärer Realismus	144
VI.3. Zitierte narrative Schemen. Das Kino der alten Zeiten	146
VI.3.1. Existenzberechtigung der Verbalität	146
VI.3.2. Scheintod des Kinos	148
VI.4. Die Formation der filmartigkeit. Mythische Modalitäten des Fabulierens	149

VI.4.1. Die Darstellung von der Tatsache der Darstellung. Jenseits der elementaren Sensation.....	149
VI.4.2. Klassische Art und Weise der Erzählung.....	151
VI.4.3. Veranerbten Lösungen des Kriminalfilms. Die Suchen des Detektivfilms.....	154
VI.4.4. Die Narrativität der französischen Neue Welle und des klassischen amerikanischen Films.....	156
VI.5. Narrative Schemen von Wenders.....	158
VI.5.1. Selbstreflexive Narration: Mangel und Akzente.....	158
VI.5.2. Das Finden der Geschichte. Schon erzählte Geschichten.....	159
VI.5.3. Die Ergreifung der Bewegung.....	163
VI.5.4. Die selbstständigen Wege der Kamera, die Selbstüberlassenheit der Narration.....	166
VI.6. Beinahe ein Dokument.....	171
VI.6.1. Die Welt als Kino.....	171
VI.6.2. Aufeinanderspiel von Bildern. Leben ohne Geschichte.....	174
VI.6.3. Erzählbare Geschichte: Der Himmel über Berlin.....	176
VI.7. Narration und Selbstreflexion. Durchdringlichkeit und Weiterleben.....	180
Schlussfolgerungen.....	181
Quellenverzeichnis.....	184
Verzeichnis der erwähnten Filme.....	193

SCHLÜSSELWÖRTER

Selbstreflexion, Wim Wenders, hermeneutistische Aktivität, Film als Kunst, Narration, Filmartigkeit, Verbalität, Visualität, Blickwinkel der Kamera, kontemplative Betrachtung, Intermedialität, mediale Multiplizierung

DER AUFBAU DER ARBEIT UND DIE WICHTIGSTEN FRAGEN DER FORSCHUNG

Das Thema meiner Dissertation ist die Selbstreflexion in den frühen Filmen des deutschen Filmregisseurs Wim Wenders. Die Wahl dieses Themas wird von meinem Interesse und als Leiterin der Filmbeschäftigungen. Autor von Schriften mit filmthema sowie durch meinen Vorlesungen auf wissenschaftlichen Konferenzen, von den persönlichen Erfahrungen gegründet. All diese Erfahrungen machten es offenbar, wie die Teilnehmer, die Leser und Hörer höchst interessiert und offen sind nicht nur zu den Filmbesichtigungen, sondern auch zum Darüberdenken und zur sprachlichen Formulierung der eigenen Rezeption, andererseits das beunruhigende Fehlen des Unterrichtes der Filmkultur in der gegenwärtigen, von der Visualität beherrschten Welt.

Die künstlerische Selbstreflexion beansprucht und mobilisiert in erhöhtem Maße auch im Falle des Films die hermeneutische Aktivität der rezeptiven Person, so möchte ich mit meiner Arbeit zum Verständnis und zur Interpretation, Deutung behilflich sein.

Die Selbstreflexion, die in Richtung der künstlerischen Intermedialität offen ist, sichert die Möglichkeit der Annäherung mit hermeneutischem Anspruch des films in solcher Weise, dass sie den eigenen Bereich des Filmtextes in den Vordergrund hebt. So bringt es solche Spiegelkonstruktionen zustande, die in der Textur des Kunstwerks ungefüllte Stellen öffnen.

Der aus der Psychologie und Philosophie übernommene Begriff Selbstreflexion bedeutet den Prozess der Selbstbeobachtung und der Meditation im Zusammenhang damit, wie wir darüber denken, dass man denkt, wie wir darüber sprechen, dass man spricht. Die Selbstreflexion erscheint in jeder solchen Situation – es sei sogar während eines alltäglichen Gesprächs – wenn wir darüber grübeln, dass wir sprechen. Die Selbstreflexion ist in dieser Weiseeignetlich in der Wirklichkeit das eigen des Denkens und ist sowohl im Reden in der sprache als auch in den

Künsten. In den schönen Künsten sprechen wir dann über Selbstreflexion, wenn das Kunstwerk auf seine eigene Art und Weise der Existenz und auf den Umstand zurückblickt, sozusagen „hält es für sich selbst den Spiegel.“ Im Falle des Films gehört zum Begriff der Selbstreflexion neben der Geste der Selbstspiegelung auch die „Vermittlung durch das Fenster“, in solcher Weise, dass sie den Zuschauer aus der rezeptiven Passivität, durch die Enthüllung der Realität darstellung von dem Illusorischen wegrückt. Der Einbau der Selbstreflexionstechniken in das Kunstwerk macht selbst auf „das Fenster“ aufmerksam: es ist nicht mehr das der Beobachtung würdig, *was* dargestellt wird, sondern das, *wie* das Dargestellte erscheint und wie die vermittelnde Rolle des gegebenen Mediums in den Vordergrund tritt.

Die Verborgenheit der illusorischen Note der Realität darstellung, sowie die der vermittelnden Medien ist äußerst gültig im Falle des Films, denn die Ausstattungselemente bekommen hier im Vergleich mit den anderen Kunstarten eine viel hervorragende Rolle. Die Illusion der Transparenz entlarvt sich aber durch die Selbstreflexion: das Kunstwerk thematisiert sich selbst und macht das im Zuschauer bewusst, was er sieht nicht die Wirklichkeit ist, sondern die erschaffene Welt „von selbst bestehend“, die von dem Schöpfer, von seiner Signatur und der Weltanschauung geprägt ist.

Die Gruppierung der Filmerzeuger aus München „Schule der Empfindsamen“ genannt durch die neue französische Welle beeinflusst, die das kritische Denken zustande beachte, ist als Charakter dieser Ära der Filmgeschichte gezeichnet. Das machte den Begriff des Autors problematisch und vorbereitete die Technikarten der Selbstreflexion. Der Film bringt einen inneren Netz von Hinweisen zustande, durch deren Anwendung der künstlerischen Form der Selbstreflexion und deutet, mit verschiedenen offenen oder verhüllten Techniken, sich selbst.

Die analysierten Filme deuten auf die Vervielfachung der Medien hin, auf die zunehmende Wirkung der visuellen Medien, auf die Rolle des Filmbildes, auf ihre künstlerische Existenzweise, auf die Mobilisierungsrolle der Selbstreflexion bei der rezeptiven Person im Bereich der Hermeneutik. Die Untersuchung präsentiert gleichzeitig diese Filme als einen Teil einer weitreichenden Vorganges, diese kunstontologische Fragen wurden doch schon in den früheren Filmtheorien formuliert und sie haben ihre Aktualität noch immer bewahrt, nicht einmal in der zeitgenössischen Kulturwelt, die von dem medialen Einfluss betroffen sind.

Wim Wenders suchte immer gern seine dichterische Inspiration, die Bestätigung seines Schaffenverhaltens in den Werken der frühen Periode der Filmgeschichte. Die zeitgenössischen

Filmtheorien begleiten die frühe Epoche des Films, die vielen Fragen seines Kunstwerdens aufwirft – die Geburt des Films rief ja das Denken über den Film hervor – die Demonstration dieser Konjunktion wurde aus dem Gesichtspunkt des Objekts meiner Arbeit wichtig.

Das erste Kapitel der Arbeit lenkt die Aufmerksamkeit auf den Beginn der Filmgeschichte, auf die Zeitspanne, als die Anerkennung des Films als Kunstwerk fragwürdig war. In den Schriften von Balázs Béla, Rudolf Arnheim und Karol Irzykowski werden markant die zeitgenössischen Fragen im Zusammenhang dieser Problematik konzipiert: das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Kunst, die narrativen Erscheinungsformen des Films, die Position des Schöpfers, die stilistischen Probleme und das Zusammenstimmen der Unterhaltung und Nachdenken. In meiner Arbeit stelle ich in dialogisches Verhältnis in den frühen Filmtheorien konzipierten kunsttheoretischen Fragen und die Problematik der analysierten Filme. Ich versuche es zu beweisen, dass der Bereich des Films als Kunst kein zeitraumspezifischer Begriff ist, das heißt nicht nur auf die frühen Filmtheorien kennzeichnend ist und dass die Wenders-Filme auch Teile einer solchen geistigen, eventuell auch philosophisch zu betrachtenden Anstrengung sind, die eben durch die folgenrichtige Fragestellung die Existenz des Films als Kunst bestätigt. Angeschlossen daran stelle ich zwei solche Regisseure in den Vordergrund, die nicht nur eine hervorragende Wirkung auf Wenders Filme übten, sondern deren Werke als Hinweissystem in denen zu neuem Leben entstehen, hervorgehoben, dass die sogar zeitlich entfernt erstandenen Werke in dialogische Verbindung zu bringen möglich ist.

Das zweite Kapitel ruft die Kunst und die Gestalt von Fritz Lang und Friedrich Murnau in unser Gedächtnis zurück. Dieser zweite Teil der Arbeit befasst sich mit der Prozedur der verschiedenen Erzeugungsarten des Films und mit den Möglichkeiten ihrer Versöhnung. In diesem Kapitel untersuche ich es, welchen Einfluß die amerikanischen Filme auf die Art und Weise der Anschauung und auf die schöpferische Gestaltung eines europäischen Künstlers haben und wie dieses Einflußsystem zum Gestaltungselement der analysierten Filme geworden ist, wie wir über Anweisungen sprechen können, die sich klar darstellen und abgesondert sind, in welchem Maße sie sich assimilieren und sie nur von einer rezeptiven Person die vorherige Kenntnisse besitzt, wissentlich erkennbar sind. Die Frage der Rezeptivität in Bezug auf die Erkenntnis der offenen oder verhüllten Formen der Selbstreflexion, ist ständig im Fokus, denn während die Arbeit die Daseinsweise des Films als Kunstwerk analysiert, sucht eine Antwort

darauf, wie das Universum von Wenders die in sich selbst Verslossenheit befreit, indem es die Aufmerksamkeit selbst auf die Ausdrucksweise lenkt.

Im Bezug auf die amerikanischen Filme untersuche ich es auch, wie sich Wenders zu jenem Amerika verhält, dessen Mythen der Film nicht nur vermittelte, sondern teils auch erschaffen hatte. Durch die Darstellung von typischen amerikanischen Kunstgattungen analysiere ich, wie Wenders von der Filmart Western in seiner Landschaftsschilderung beeinflusst ist und wie die Fragestellungen des Detektivfilms von der Formulierung des Kunstwerks beantwortet wird. Gleichzeitig wird ein anderer Begriff betont, der des Heimes und dadurch wird die Frage gestellt, ob man im Mangel an einem Heimatort schaffen kann. Bei Wenders geht es um einen Zuhause-Begriff gar nicht im geographischen Sinne, sondern um die Grenzen der Schaffensmodalitäten und die Möglichkeiten der unmöglichen Abfindung damit. Im Laufe dieser Suche nach Ruhe stelle ich in eine Parallele die Werke von Ozu Yasujiro mit den analysierten Filmen von Wenders – er gestand es ja, dass Ozu sein Vorbild ist – und zitiere zugleich Wenders „künstlerische Idee“, die in den statischen Kompositionen von Ozu und in seiner meditativen Sicht realisiert wird.

Das dritte Kapitel meiner Dissertation ist eine Erörterung über filmspezifische Erscheinungsformen und ihre Herausbildung, die neue französische Welle und ihren Ideengehalt beachtend, im Zusammenhang mit den Methoden der charakteristischen Filmgestaltung aus Hollywood und ihren Einfluß auf Wenders Filme. In dieser Beziehung untersuche ich die Kohärenz der Begriffe zwischen dem modernen Film und dem Autoren-Film, die neue Interpretierung des Wirkungskreises des Schöpfers, wie auch die Möglichkeit vom diskursiven Verhältnis zwischen dem Verfasser und dem Publikum. Die Herausbildung der eigenartigen kritischen Denkweise beeinflusste die Intermedialität und die Interkulturalität. Aus diesem Gesichtspunkt hob ich die Frage hervor, in welchem Maße sich die filmische Selbstreflexion in der Sprache konstituiert.

Das vierte Kapitel behandelt ausführlich die Kurzfilme von Wenders. Ich weise darauf hin, was für eine schöpferische Leistung diese Werke hervorbrachten, welche Bildsprache und Anschauung, die hier anwesend sind und wie sie in die großen Spielfilme zu übertragen sind. In den Mittelpunkt meines Interesses gelangt die dokumentarische Realität und die Untersuchung vom Dasein selbstreflexiver Darstellung, die die Operativität enthüllt; die bedeutungsvolle Wiederholung; der Anlauf des Filmes ohne Aufführung, die die Bedeutung akzentuiert; die

Eigenartigkeiten des filmspezifischen Raumes durch den Blickwinkel der Kamera, sowie ein beschaulicher Blick, die Meditation durch das Schauen – wie einige Formen der reflektiven Einstellung. Die abhandlungen über diese Filme stellen diese kontemplative einstellung als aine Art der Daseinsweise dar, obwohl sie ihre Existenzberichtung konsekvent in Frage stellt. In solcher Weise führt uns die Problematik der Wenders-Filme immer wieder zur Problematik der Daseinsweise des films als Kunst zurück.

Das fünfte Kapitel erfasst die technischen Beziehungen der filmischen Selbstreflexion in Hinsicht darauf, wie der anblick zur Vortäuschung wird. Die technische Anwesenheit, die den Vorgang der Fixierung und der Bewahrung sichert, die sie in solcher Weise grundlegend festsetzt, wird in den untersuchten Filmen wissenschaftlich betont, so macht es, unter anderem, darauf aufmerksam, wie die Wirklichkeit und die Kunst verknüpft sind, während die objektive Festsetzung und die subjektive Selbstaussprägung zueinander abgetönt werden sollten, doch es kann auch unmöglich werden; der Mensch-Faktor, der auf das Niveau der Gegenstände reduziert wird, funktioniert simultan mit der subjektivierten Ding-Welt. Die Unmittelbarkeit und das Übermittelsein sichern die produktive spannung. Das Kernproblem der rechnischen Bezüge aktualisiert die Denkart der betreffenden Filme auf die festgesetzte Gegenwart und blickt auch darauf hin, wie diese Filme dem Zuschauer diese Fragen zukommen lassen, die ihn existenziell angehen.

Das sechste Kapitel der Arbeit untersucht die Verbindung der Verbalität und Visualität des Films und sein Zusammentreffen mit der Narration und mit den Formen der Selbstreflexion. Die Gestaltung der Wirklichkeit durch Miemenspiel als Möglichkeit des Filmbildes wurde durch das Erscheinen der Narration umgeformt. Jede irrealer, wirklichkeitsfremde Geschichte kann als Realität wirken (sie baut ja aus Anblick wirklich existierender Dinge), während sie den Akt der Erzählung versteckt. Die narrativen Bezüge haben eine hervorgehobene Rolle, wenn wir es untersuchen, in welchem Maße der Film die Rezeption des film beeinflusst wird, wenn die Selbstreflexion ihre offene oder verhüllte Formen zeigt; die Selbstreflexion beseitigt nicht selten eben die Möglichkeit des Sichvertiefens, die im Film gesehene Wirklichkeit als reales Dasein angenommen zu sein. Die Selbstreflexion, die auf die Geschichte, die konstruiert wurde aufmerksam macht, eben diese Illusion zweifelhaft, so macht es dem zuschauer die bildhaftigkeit des bildes bewusst und realisiert den medialen Übertritt, die für die Interpretation notwendig ist.

Die in den 60-er Jahren verfassten Wenders-Kurzfilme und ihre Bildwelt, Motive, Gedankengehalt, ihre Schaffensattitüd weiterentwickelte Großspielfilme, von den frühen 70-er Jahren bis zu dem Anfang der 80-er Jahren können betont selbstreflexive Filme genannt werden, so bildeten diese eigentlich den Gegenstand der Analyse. Die erörterten Filme sind: *Summer in the City* (1970), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1972), *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975), *Im Lauf der Zeit* (1976), *Der amerikanische Freund* (1977), *Der Stand der Dinge* (1982), *Der Himmel über Berlin* (1987), *Lisbon Story* (1994).

Die letzten zwei Filme gehören nicht mehr zu den frühen Filme, aber ihre Fragestellung zitiert diese, so sind sie aus dieser Hinsicht deren weitergedachten Varianten. *Der Himmel über Berlin* (1987) verlangt, in die Reihe dieser Filme gewählt zu werden, weil er der bekannteste Film von Wenders ist: er muss auch wegen der Art und Weise der Annäherung in der vorliegenden Arbeit aufgenommen werden. Es wird die Natur der Dialogführung im Film erkannt und weisen darauf hin, wie ein Kunstwerk zum Schauplatz der Dialoge zwischen den Medien wird, während sie die Aufmerksamkeit nach den anderen Wenders-Filmen lenken und es wird sich diesen konzipierten Fragestellungen annähern. *Der Himmel über Berlin* (1987) bietet ein weites Feld der verbalen Lyrik, das in den früheren Filmen nicht zu finden ist, die Betrachtung der dialogischen Intermedialität nuancierend. Der Film *Lisbon Story* (1994), obwohl zeitlich entfernter is, verknüpft sich doch durch die Art und Weise der Gestaltung und in den Fragestellungen dicht zu den frühen Filmen und beschließt die Reihe der selbstreflexiven Filme, ein weites Feld den späteren Schaffensperiode von Wenders, die schon einen völlig andersartigen Annäherungsweise beansprucht. Es wäre doch wert, sich mit der weiteren Forschung in diese Richtung zu befassen, mit der Gestaltungsgeschichte der Schaffensperioden, ihrer Wechselwirkung, dem Charakter der einigen Epochen. Ihre intermediäre eigenart beansprucht eine entsprechende Aufmerksamkeit und führt zu weiteren Fragen.

Die Mehrheit der Fragen sind nicht vor der Forschung, sondern im Laufe der Forschung konzipiert worden. Das bedeutet, dass der Lauf der Untersuchung in der Wirklichkeit nicht beendet werden kann, er führt zu neuen Fragestellungen. Der Grund und die Art und Weise der Entfernung von der konsequenten Anwendung der künstlerischen Selbstreflexion könnte eine nähere Forschung verdienen, wie auch das Weiterdenken der von der vorliegenden Arbeit formulierten Fragen, die die medialen Wirkungen der Gegenwart vor Augen hält.

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W.

1998 Filmes transzparensék. Ford. Györffy Miklós. *Filmspirál* IV. évf. 1: 146–154.

ALMÁSI Miklós

1992 *Anti-esztétika*. Budapest, T-Twins.

1999 Wim Wenders: Írások, beszélgetések. *Élet és irodalom* 37. sz.

<http://www.es.hu/old/9937/kritika.htm>

ARNHEIM, Rudolf

1985 [1962] *A film mint művészet*. Ford. Boris János. Budapest, Gondolat.

ASTRUC, Alexandre

1983 Egy új avantgarde születése: a kamera-töltőtoll. Ford. Berkes Ildikó. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák, 133–137.

BALÁZS Béla

1984 *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Gondolat.

BÁRON György

1986a *Hollywood és Marienbad*. Budapest, Gondolat.

1986b Tükröződések. *Filmvilág* 4: 35–37.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5850

2002 Filmtörténet tizennégy részben (XII.). A francia új hullám. *Filmtett*.

<http://www.filmtett.ro/cikk/1411/filmtortenet-a-francia-uj-hullam>

BARTHES, Roland

2000 [1985] *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa.

BAZIN, André

1995 *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris.

BEKE László, PETERNÁK Miklós (szerk.)

1987 *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság.

BELTING, Hans

2008 Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésében. Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat* IV. évf. 1. sz.

<http://apertura.hu/2008/osz/belting>

BIKÁCSY Gergely

1992 *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest, Héttorony.

BÍRÓ Yvette

1982 *Profán mitológia*. Budapest, Magvető.

1994 *A hetedik művészet*. Budapest, Századvég.

2003 *Nem tiltott határátlépések*. Budapest, Osiris.

BLANCHET, C. – KERMAKON, J.

1985 Beszélgetés Wim Wendersszel. *Filmvilág* 12: 55–57.

BRANIGAN, Edward

2011 Narráció. Ford. Füzi Izabella. In: Füzi Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Szeged, Pompeji, 39–70.

BRESSON, Robert

1980 *Noten zum Kinematographen*, München, Hanser Verlag.

BOEHM, Gottfried

1993 A kép hermeneutikájához. Ford. Eifert Anna. *ATHENAEUM. Kép-képiség*. 4. füzet, I. kötet: 87–111.

BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard

2011 A remedializáció hálózatai. Ford. Babarcsi Katica. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet* VI. évf. 3. sz.

<http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet.

2004 A klasszikus elbeszélésmód. Ford. Mester Tibor. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 182–228.

BUCHKA, Peter

1983 *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. München, Hanser Verlag.

CARRIÈRE, Jean-Claude

1997 Mozi látatlanban. Ford. Ádám Péter. *Filmvilág* 7: 38–44.

CASSETTI, Francesco

1998. *Filmelméletek 1945–1990*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Osiris.

COEN-SÈAT, Gilbert

1962 *Film und Philosophie*. Gütersloh, Bertelsmann.

DANTO, Arthur C.

1997 Mozgó képek. Ford. Elek Imola. *Metropolis* 3: 8–20.
<http://metropolis.org.hu/mozgo-kepek-1>

DELEUZE, Gilles

1997 A mozgás-kép és három változata. Ford. Kovács András Bálint. *Metropolis* 2: 10–19.

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/deleuz1.htm>

1999 A gondolat és a film. Ford. Kovács András Bálint. *Metropolis* 4

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9904/deleuze.htm>

2008a *A mozgás-kép – Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.

2008b *Az idő-kép – Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.

EIFERT Anna

1997 A kép az eltűnés esztétikájában, In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó: 381–396.

EISNER, Lotte H.

1994 *A démoni filmvásznon*. Budapest, Magyar Filmintézet – Filmvilág Szellemkép.

ELSAESSER, Thomas

1999 *Das Weimarer Kino*, Berlin, Vorwerk 8 Verlag.

2004 *A német újfilm*. Ford. Dobay Ádám. Budapest, Palatinus.

FÜZI Izabella

2008 A narratív film elméletei. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet* III. évf. 3. sz.

<http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>

FÜZI Izabella (szerk.)

2006 *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Ford. Ferencz Anna, Füzi Izabella, Milián Orsolya, Sággy Miklós, Török Ervin. Szeged.

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin

2006 *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged.

[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html)

GOODMAN, Nelson

2003 Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. Ford. Habermann M. Gusztáv. In: Horányi Özséb(szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex, 41–102.

GRAFE, Frieda

1976 Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal. In: Peter W. Jansen – Wolfram Schütte (szerk.): *Fritz Lang*. München, Carl Hanser Verlag, 7–82.

- GRAFE, Frieda – PATALAS, Enno
1974 *Im Off. Filmartikel*. München, Carl Hanser Verlag.
- GROB, Norbert
1984 *Wenders: Die frühen Filme. Die Formen des filmischen Blicks*. München, Film- und Presse Verlag.
1991 *Wenders*. Berlin, Edition Filme.
- GUNNING, Tom
2004 Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. In: Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus, 292–303.
- GYÖRFFY Miklós
1984 Lassú hazatérés. *Filmvilág* 4: 16–23.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6453
- GYÜREY Vera – HONFFY Pál
1988 *Chaplintól Mihalkovig*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- HANDKE, Peter
1999 A Saint Victoire tanítása. Ford. Adamik Lajos. *Balkon* szeptember.
<http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/05hand.htm>
- HARTAI László – MUHI Klára
1998 *Mozgóképkultúra és médiaismeret*. Budapest, Korona.
- HEATH, Stephen
2004 Narratív tér. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In: Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus, 119–182.
- HEIDEGGER, Martin
2006 [1938] A világgép kora. Ford. Pálfalusi Zsolt. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Fenomenológia és esztétika. Budapest, Kijárat, 87–108.
- IRZYKOWSKI, Karel
2011 [1924] *A tizedik múzsa*. Budapest, Brozsek Kiadó.
- JANCSÓ Miklós
1981 Vallomás a nagypapáról. *Filmvilág* 7: 28–29.
http://filmvilag.hu/xista_frame.php?&cikk_id=7395
- KOVÁCS András Bálint
1985 Európa és Amerika között. *Filmvilág* 12: 2–9.
http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&mod=tartalom&cikk_id=1813
1997 *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona.
2008 *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus.

KOVÁCS András Bálint (szerk.)

2004 *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus.

KOVÁCS Edit

2006 Képmontázs és képvessztés. Peter Handke és Wim Wenders együttműködéséről.
Nagyvilág 8. sz. 707–718.

KÖSTER, Werner

2015 *Wim Wenders und Peter Handke. Kongenialität – intermediale Ästhetik –
Kommentartbedürftigkeit*. Marburg, Tectum Verlag.

KRACAUER, Siegfried

1975 *Theorie des Films*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

1991 *Caligariól Hitlerig*. Ford. Siklós Ferenc. Budapest, Magyar Filmintézet.

LOTMAN, J. M.

1977 *Filmszemiotika és filmesztétika*. Ford. Réthy Ágnes. Budapest, Gondolat.

MANOVICH, Lev

2011 Mi a digitális mozi? Ford. Kiss Gábor Zoltán. *Narratívák* 2011/10. Budapest,
Kijárat Kiadó: 159–181.

MARTIN Ferenc

2013 *A félelem képei*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont.

MITRY, Jean

1968 *A film esztétikája és pszichológiája*. Ford. Heszke Béla. Budapest, Filmtudományi
Intézet.

MORIN, Edgar

1958 *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart, Klett Verlag.

MUHI Klára – PERLAKI Tamás

1990 *Wim Wenders*. Kortársaink a filmművészetben. Budapest, Múzsák Közművelődési
Kiadó.

MÜLLER, Jürgen E. – VORAUER, Markus (szerk.)

1993 *Blick-Wechsel: Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus
Publikationen.

MULVEY, Laura

2000 A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis*. 4: 12–
23.

<http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

- NÁNAY Bence
1997 Gilles Deleuze – a filmelmélet kopernikuszi fordulata. *Metropolis* nyár: 5–9.
- PAECH, Joachim
1988 *Literatur und Film*. Stuttgart, J.B.MetzlerVerlag.
- PÁPAI Zsolt
2001 Mesterbeállítás. Howard Hawks rejtőzködő kamerája. *Filmvilág* 12: 48–49.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3535
- PASOLINI, Pier Paolo
1977 Das Kino der Poesie. In: Peter W. Jansen–Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*. München, Hanser Verlag, 49–77.
- PETERNÁK Miklós (szerk.)
1996 *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Budapest, Pesti Szalon.
- PETHŐ Ágnes
2003 *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csikszereda, Pro-Print Könyvkiadó.
- PETHŐ Ágnes (szerk.)
2002 *Képtávtételek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó.
- PIELDNER Judit
2015 *Szóveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság.
- PINTÉR Judit
1995 Megölni a filmet. Wenders Lisszabonban. *Filmvilág* 5: 59–60.
- RICOEUR, Paul
1997 *Fenomenológia és hermeneutika*. Ford. Budapest, Kossuth.
- SADOUL, Georges
1982 *Geschichte der Filmkunst*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- SÁGHY Miklós
2009 Makacs realizmus, avagy miféle fikció a (képi) valóság? *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat* 1.
<http://apertura.hu/2009/tavasz/saghy>
- SOURIAU, Étienne
1997 Filmológia és összehasonlító esztétika. Ford. Koffán Zsófia. *Filmspirál*, III. évf., 2. sz: 25–55.

- SONTAG, Susan
1971 *A pusztulás képei*. Ford. Göncz Árpád. Budapest, Európa.
- STERNBERG, Josef von
1967 *Ich Josef von Sternberg*. Freiburg, Velber Verlag.
- SZILÁGYI Gábor
1995a *A film fogalma. A sajtóság természetrajza*. Budapest, Magyar Filmintézet.
1995b A film maradjon „tisztá”. *Filmkultúra*6: 15.
- TAYLOR Kirsten
2015 *Egy töprengő munkamániás*. (Ford. Szijj Ferenc)
<https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/mag/20471501.html>
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David
2007 *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus.
- VINCZE Teréz
2013 *Szerző a tükörben* Budapest, Kijárat.
- VERNET, Marc
2007 Belenézni a kamerába. *Metropolis* 2: 38–49
2010 *A hiány alakzatai*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szeged, Pompeji.
- VERTOV, Dziga
1973 *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József, Miskey Pál. Budapest, Magyar filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- VIRILIO, Paul
1992 *Az eltűnésesztétikája*. Ford. Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám.
- WENDERS, Wim
1987 Tokyo-Ga. Úti napló. *Filmvilág* 6: 28–33.
1994 *Einmal: Bilder und Geschichten*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
1999 *Írások, beszélgetések*. Ford. Fésős András és Zalán Péter. Budapest, Osiris.
- WHITTOCK, Trevor
1997 Nyelv, metafora és a filmkép. Ford. Farkas Csaba, *Filmspirál* III. évf., 4. sz: 47–73.
- ZALÁN Vince
1998 Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatáshoz*. Budapest, Korona. 149–152
<http://mediamania.gportal.hu/gindex.php?pg=27952054&nid=4562074>