

Erstes Kapitel

Rezeption des Neorealismus 1946-1961

1 *Fiera letteraria* 1946-1951

1.1 *Profil der Zeitschrift*

Seit April 1946 erscheint wöchentlich *Fiera letteraria* unter der Leitung von Giovanni Battista Angioletti (1896-1961).¹ Der Titel wird von einem Vorläufer übernommen: Im Dezember 1925 gründet Umberto Fracchia² in Mailand eine gleichnamige Wochenzeitschrift. *Fiera* im Sinne von Messe, Ausstellung zeigt den Anspruch Fracchias an, einerseits dem Leser einen Überblick über das aktuelle Angebot italienischer und ausländischer Literatur zu verschaffen; andererseits junge, aufstrebende und ältere, etablierte Schriftsteller über einen publizistisch ausgetragenen, regen Gedankenaustausch zusammenzuführen.³ 1929 übernehmen Angioletti und Curzio Malaparte (Pseudonym von Kurt Erich Suckert 1898-1957) die Direktion.⁴ Im selben Jahr verlagert die Redaktion ihren Sitz von Mailand nach Rom.⁵ Unter dem veränderten Titel *L'Italia letteraria* besteht das Periodikum bis 1936 fort. Als *Fiera letteraria* über zehn Jahre später im April 1946 unter Angiolettis Ägide

¹ Angioletti debütiert als Schriftsteller 1927 mit einem Band von Gedichten und Erzählungen, *La terra e l'avvenire*. Für die 1927 veröffentlichte Sammlung von Mythen und phantastischen Geschichten, *Il giorno del giudizio*, erhält er 1928 den Premio Bagutta. 1932 interveniert er mit seinem Artikel *Funzione della letteratura für Educazione fascista* in eine Kontroverse über das Verhältnis zwischen Politik und nationaler Literatur. Sein Standpunkt lautet, weder Prosa noch Poesie dürften weltanschaulichen Propagandazwecken dienen. Eine staatliche Auftrags- und Tendenzkunst würde die Künstler je nach ihren politischen, moralischen und ästhetischen Idealen in rivalisierende Lager spalten, vgl. Ben-Ghiat 2001, 62 u. 233 (Fußnote 70). Nach weiteren Erzählungen und dem Roman *Eclissi di luna* (1943) wird ihm 1949 der Premio Strega für den Roman *La memoria* zuerkannt. Ab 1945 entwickelt und leitet er die Radiosendung *L'Approdo*. Unter diesem Titel publiziert Angioletti seit 1952 eine Zeitschrift. Daneben schreibt er Aufsätze und Artikel für diverse italienische Zeitschriften und Tageszeitungen wie *La Stampa*. Für *Cinema* (Nr. 86, 25. Januar 1940, 42-43) schildert Angioletti unter dem Titel *Pubblico parigino. Un film romantico fra i colpi di cannone* seine Eindrücke beim Besuch einer Pariser Vorstellung von *Wuthering Heights* (William Wyler 1938) nach Emily Jane Brontës gleichnamigem Roman, publiziert 1847 unter dem Pseudonym Ellis Bell.

² Vgl. Umberto Fracchia (1889-1930) gründet 1912 die Zeitschrift *Lirica*. Von 1925 bis 1927 leitet er *Fiera letteraria*.

³ Vgl. Giovanni Titta Rosa, *Gli anni milanesi della Fiera letteraria*, *Fiera letteraria*, Nr. 3, 25. April 1946, 2. Titta Rosa (1891-1972) gehört zu Fracchias Mitarbeitern der ersten Stunde. Von 1925 bis 1935 ist er Chefredakteur der Zeitschrift.

⁴ An seine Wiederbegegnung mit Angioletti 1928 erinnert sich Carlo Emilio Gadda, in: *Lo rividi direttore alla Fiera*, *Fiera letteraria*, Nr. 33, 2. September 1951, 3.

⁵ Laut Titta Rosa (*Gli anni milanesi della Fiera Letteraria*, *Fiera letteraria*, Nr. 3, 25. April 1946, 2) habe der Staat gedroht, das Periodikum zu verbieten, doch der Umzug der Redaktion von Mailand nach Rom sei primär finanziell motiviert gewesen. Fracchia habe von einem ungenannten faschistischen Parteifunktionär die Zusage erhalten, am neuen Redaktionssitz unter einem neuen Titel für die Überwindung der Geldnöte Sorge zu tragen.

wiedererscheint⁶, begründet der Schriftsteller und Journalist das Motiv für seine Initiative in dem Leitartikel *Dal fanatismo alla libertà* im Rekurs auf Goethe. Der Dichter erfülle eine patriotische Pflicht, wenn er seine Mitbürger aufkläre, ihr ästhetisches Empfinden schule. Nicht mehr Jung und Alt, sondern Volk und Schriftsteller müssten Eintracht üben, um einem möglichen Rückfall in den Fanatismus vorzubeugen. Unübersehbar ist Angiolettis idealistisches, klassizistisches Literatur- und Kunstverständnis. Wiederholt betont er die ethisch-erzieherische Aufgabe der von ihm verehrten Lyrik.⁷

Neben Berichten, Essays, Rezensionen, Porträts über die zeitgenössische Prosa und Poesie kommen gelegentlich kurze Erzählungen und Gedichte zum Abdruck. Die nationale Belletristik steht im Mittelpunkt der Betrachtung. Außerdem findet die amerikanische Prosa Beachtung, worauf gesondert eingegangen wird. Unregelmäßig werden in Länder- und Themenschwerpunkten Werke und Autoren der europäischen und sowjetischen Dichtung vorgestellt.

1946-47 engagiert sich die Zeitschrift für ein Bündnis europäischer Intellektueller, um einen erneuten Hass unter den Völkern zu verhindern. Italien und nicht minder Deutschland tragen hierbei besondere Verantwortung, da das Hegemoniestreben ihrer Führer und der ihnen skrupellos dienstbereiten Volksmassen unzählige menschliche Opfer hervorgebracht, Europa in Schutt und Asche gelegt hat. Jeglichem neuauftretenden Chauvinismus gegenüber gilt die Devise: Wehret den Anfängen! Angiolettis 1947 ausgesprochener *Invito agli intellettuali d'Europa* kommt einem Appell gleich, eine kontinentale, übernationale Republik des Geistes zu konstituieren:

„Il nemico d'Europa è [...] l'orgoglio delle nazioni; e la sola salvezza è nella parità. Russi, inglesi, tedeschi, francesi: quale sale il popolo eletto? Nessuno. Questa deve essere la grande novità che porta con se l'Europa. Nessuno è più grande degli altri, nessuno ha diritto di dominare sugli altri. Possono dirle per primi gli italiani, che avevano commesso l'errore di credere ciecamente in un primato, e si erano, in parte almeno, tanto infatuati da sognare imperi, grandezze e glorie senza fine“.⁸

⁶ Von Nr. 1, 11. April 1946 bis Nr. 16, 25. Juli 1947 steht Angioletti ein Comitato di Direzione zur Seite, dem Corrado Alvaro, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Gabriele Pepe und Giuseppe Ungaretti angehören.

⁷ Angioletti weist der Poesie die Aufgabe zu, in einer säkularisierten, modernen Gesellschaft den Umschlag in die Barbarei zu verhindern: „se il nostro secolo parve destinato a ritrovare nella poesia la purezza e nei sentimenti la verità; a fermare le apparenze del sogno, a farsi interprete della solitudine umana, della pena di vivere, e nello stesso tempo ad esaltare l'innocenza della materia, la felicità dell'immagine, a cercare analogie, armonie commozioni segrete nell'umile e nello sgraziato: se a tutto questo parve destinato nostro secolo, quasi a compenso della sanguinosa, mortale esperienza cui lo trascinarono l'intolleranza, il fanatismo e una moralità provvisoria, allora l'artista non poteva tradire se stesso prendendo altro cammino“, Giovanni Battista Angioletti, *Dal fanatismo alla libertà*, *Fiera letteraria*, Nr. 1, 11. April 1946, 1.

⁸ Giovanni Battista Angioletti, *Invito agli intellettuali d'Europa*, *Fiera letteraria*, Nr. 1, 2. Januar 1947, 2.

Intellektuelle gehören Angioletti zufolge zwar zum Volk, heben sich von diesem jedoch durch ihre hohe Bildung und vorbildliche Sittlichkeit ab. Im Unterschied zu den Politikern, welche die Gefolgschaft der Masse für flüchtige, profane, materielle Interessen benötigen, wendet sich der Künstler und Philosoph an den Einzelnen, gibt ihm Antworten auf seine spirituelle Sinnsuche und weist ihm Auswege aus existentiellen Nöten:

„Compito dei politici è di operare per la folla, per i molti: ma l'artista e il filosofo sono chiamati ad operare per gli uomini, rivelando ad ognuno le naturali attitudini, infondendo ad ognuno il coraggio di vivere, liberando ognuno dalla paura di 'essere' e dall'oscuro senso di colpa che porta con sè l'esistenza“.⁹

Ohne eigennützige Interessen zu verfolgen, sich entweder zu bereichern oder herrschen zu wollen, sind Künstler und Philosophen prädestiniert, die Idee eines friedliebenden und freiheitlichen Europa zu verbreiten. Nach einer beinahe zwanzig Jahre währenden Diktatur geht es Angioletti mit seiner Initiative um die Reintegration Italiens in die Völkergemeinschaft: „La *Fiera* vuol [...] essere la voce dell'Italia in Europa, e vuol portare in Italia la voce delle nazioni europee“.¹⁰ Corrado Alvaro (1895-1956) konstatiert Mitte 1946, Italien sei weltweit verhasst, insbesondere unter den Menschen ehemals besetzter Länder wie Albanien und Abessinien. Er versteigt sich zu der larmoyanten, den Holocaust verharmlosenden Einschätzung: „gli ebrei del mondo oggi siamo noi“.¹¹

Die meisten Artikel sind entsprechend dem Untertitel *Settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze*¹² vorrangig der Literatur, in zweiter Linie Malerei, Bildhauerei, Musik, Philosophie, Psychoanalyse, Theater und ausnahmsweise dem Radio gewidmet.¹³ Über den Film schreiben 1946 und 1947 einmalig oder in loser Folge Michelangelo Antonioni¹⁴, Guido Aristarco¹⁵ (bis 1948), André Bazin, Massimo Puccini¹⁶, sein Bruder Gianni Puccini¹⁷ und

⁹ Ebd., 1.

¹⁰ Giovanni Battista Angioletti, Il nostro impegno, *Fiera letteraria*, Nr. 38, 26. Dezember 1946, 1.

¹¹ Corrado Alvaro, L'Italia sola contro l'odio straniero, *Fiera letteraria*, Nr. 14, 11. Juli 1946, 1.

¹² Ab Nr. 2, 9. Januar 1947.

¹³ Den interdisziplinären Anspruch lösen beispielsweise folgende Artikel ein: Pitture di Jean Miro, Nr. 6, 6. Februar 1947, 5; Enrico Gallupi, Renato Guttuso alla [Gallerie] 'Palma', Nr. 46, 6. November 1947, 5; Ugo Spirito, L'attualità del materialismo storico nella luce del pensiero italiano, Nr. 16, 17. April 1947, 1-2; Jean Paul Sartre risponde alle accuse della *Pravda*, Nr. 16, 17. April 1947, 2. Eine Ausgabe (Nr. 16, 25. Juli 1946) enthält Artikel zur Psychoanalyse, darunter Opinioni di due narratori von Alberto Moravia und Guido Piovene.

¹⁴ Vgl. Michelangelo Antonioni, Troppo celluloidi a Venezia, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 25. September 1946, 7; ders., I profeti del cinema, *Fiera letteraria*, Nr. 12, 20. März 1947, 6; ders., Frigida americana, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 19. Juni 1947, 12; ders., Il colore e l'America, *Fiera letteraria*, Nr. 48, 27. November 1947, 8.

¹⁵ Vgl. Guido Aristarco, Umanità di Stroheim, *Fiera letteraria*, Nr. 15, 10. April 1947, 6; ders., Cocteau e la poetica del film, *Fiera letteraria*, Nr. 21, 22. Mai 1947, 9; ders., Il cinema e la letteratura, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 24. Juli 1947, 6; ders., Breve capitolo sui teorici cinematografici, *Fiera letteraria*, Nr. 16, 25. April 1948, 5.

¹⁶ Vgl. Massimo Mida (Pseudonym von Massimo Puccini), De Sica tre fonte, *Fiera letteraria*, Nr. 36, 12. Dezember 1946, 7; Massimo Puccini, Mario Soldati, *Fiera letteraria*, Nr. 27, 10. Oktober 1947, 7.

¹⁷ Vgl. Gianni Puccini, Hollywood alla crema, *Fiera letteraria*, Nr. 28, 17. Oktober 1946, 7.

Mario Verdone¹⁸. Seit 1948 stammen hingegen die Beiträge zum Film vorrangig von Giorgio Prosperi, Fernaldo Di Giammatteo, Gian Luigi Rondi, Fabio Forlivesi und Pasquale Festa Campanile¹⁹.

An der breitgefächerten Kulturberichterstattung, die im Nachhinein als eklektisch bezeichnet wird,²⁰ ändert sich prinzipiell nichts, als im März 1948 Pietro Paolo Trompeo die Leitung übernimmt, die er im März 1949 an Vincenzo Cardarelli abgibt.²¹ Jedoch schwenkt die *Fiera letteraria* unter Trompeo auf eine katholische Linie ein, was sich in den Interpretationen von Regiearbeiten Roberto Rossellinis niederschlägt. Nach weiteren Führungswechseln und konzeptionellen Änderungen wird das Erscheinen des Periodikums 1977 eingestellt.

1.2 Diskussion über die Mitschuld der Dichter am Faschismus

Angioletti im Leitartikel *Dal fanatismo alla libertà* vertretener autonomieästhetischer Standpunkt hat zur Konsequenz, die italienischen Dichter von jeglicher Mitverantwortung an der Errichtung und Konsolidierung der faschistischen Diktatur freizusprechen, denn nicht sie, sondern das von ihnen abgegrenzte Volk sei den Demagogen gefolgt. Liberale Schriftsteller, die vor den drohenden Gefahren für die Freiheit des Einzelnen und der Gemeinschaft gewarnt hätten, seien überhört worden. Ihre Mission, zwischen gegensätzlichen Positionen zu vermitteln, konnten Dichter angesichts einer rationalen Argumenten unzugänglichen Bevölkerungsmehrheit nicht erfüllen. Die Gesellschaft habe die Kunst als Kompass des Lebens und ethische Richtschnur missachtet.²²

Angioletti provoziert mit seiner These eine unter der Rubrik „discussione“ oder „polemica sul ventennio“ geführte Kontroverse, an der sich unter anderem Gaetano Trombatore (1900-1993), Adriano Seroni²³, Eugenio Montale²⁴ (1896-1981) und Alberto Moravia²⁵ (Pseudonym

¹⁸ Vgl. Mario Verdone, *Fonti letterarie del cinema*, *Fiera letteraria*, Nr. 11, 20. Juni 1946; ders., *Cinema sovietico*, *Fiera letteraria*, Nr. 18, 8. August 1946, 7.

¹⁹ Vgl. Pasquale Festa Campanile, *Il cinema, Zavattini e la realtà*, *Fiera letteraria*, Nr. 49, 9. Dezember 1951, 1-2.

²⁰ Vgl. den Eintrag zur *Fiera letteraria* von Enrico Ghidetti, in: Ghidetti/Luti 1997, 321.

²¹ Angioletti kündigt die Aufgabe seiner Leitung in Nr. 1-2, 16. Januar 1948 für die nächste Ausgabe an. Ein Comitato di Direzione, bestehend aus Alberto Savinio, Corrado Pavolini, Giorgio Prosperi und Enrico Fulchignoni, amtiert in einer Interimsphase von Nr. 3, 23. Januar 1948 bis Nr. 11, 21. März 1948. Ab Nr. 12, 28. März 1948, liegt die Direktion in den Händen von Pietro Paolo Trompeo (1886-1958), dem Italienischlehrer von Roberto Rossellini am römischen Collegio Nazareno Anfang der zwanziger Jahre. Trompeos Nachfolger ist ab Nr. 10, 6. März 1949, Vincenzo Cardarelli.

²² Vgl. Giovanni Battista Angioletti, *Dal fanatismo alla libertà*, *Fiera letteraria*, Nr. 1, 11. April 1946, 1.

²³ Vgl. Adriano Seroni, *Una tendenza pericolosa!*, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 31. Oktober 1946, 5.

²⁴ Vgl. Eugenio Montale, *Montale a Falqui*, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 31. Oktober 1946, 5.

²⁵ Vgl. Alberto Moravia, *Assenza di maestri*, *Fiera letteraria*, Nr. 29, 24. Oktober 1946, 1.

von Alberto Pincherle 1907-1993) beteiligen. Nicht nur in der *Fiera letteraria*, sondern zeitlich parallel in weiteren Kulturzeitschriften streiten Schriftsteller und Kritiker über ihre Verantwortung an Entstehung und Stabilisierung des faschistischen Regimes.²⁶ Dabei geht die Debatte fließend von der Literatur zu den Künsten generell über, ohne dass sich Maler, Filmemacher, Bildhauer, Theaterschaffende hieran beteiligen oder zu Stellungnahmen aufgefordert werden. Je nach dem, ob die Literatur während des Faschismus als gegenüber weltlichen Einflüssen abgeschlossenes Reich des Schönen für apolitisch, gleichwohl ethisch erbaulich oder für wirklichkeitsfern und deshalb herrschaftsstabilisierend eingeschätzt wird, ziehen Angioletti und seine Anhänger einerseits, ihre Kontrahenten andererseits hinsichtlich der erforderlichen Gegenwartsliteratur verschiedene Konsequenzen.

Obwohl weder der Begriff Neorealismus oder Realismus im Kontext der von Angiolettis Leitartikel angeregten Debatte in der *Fiera letteraria* fällt, sind beide Termini implizit präsent, wenn von 1946 bis 1947 mehrfach die Gegenbegriffe „l’assenza“-„l’impegno“, „popolo“-„Arcadia“, „forma“-„contenuto“, „brutto“-„bella“ verwendet werden. Angioletti und Trombatore vertreten in dieser Kontroverse die pointiertesten Gegenpositionen.

Trombatore plädiert im September 1946 für eine Literatur „fatta per il popolo“ und „fatta dal popolo“.²⁷ Diese Losungen oder Schlagworte definiert er vorrangig negativ. Weder sei eine Tendenzprosa gemeint, noch solle die Subjektivität namentlich der Poesie in Abrede gestellt werden. Die positive Bestimmung fällt demgegenüber vage aus. Zum einen gelten die nationalen Klassiker Dante, Torquato Tasso, Alessandro Manzoni, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi und Giovanni Verga als „scrittori popolari“.²⁸ Den sich aufdrängenden Verdacht, es werde empfohlen, diese unnachahmlichen Autoren zu plagieren, sucht Trombatore mit dem Hinweis zu zerstreuen, ihre Werke könnten Gedankenanstöße liefern, wie das propagierte Ideal einer volksnahen Schreibweise in die Praxis umzusetzen sei. Trombatore plädiert nicht dafür, wie die merkwürdige Forderung einer Literatur „fatto dal popolo“ nahelegt, jeder Italiener möge sich in einen - zumindest annähernd Dante ebenbürtigen - Poeten verwandeln. Vielmehr ist für Trombatore beispielsweise eine sich mit der Geschichte auseinandersetzen- de, auf metaphysische Spekulationen verzichtende Lyrik, soweit sie massenhaft gelesen wird, gleichbedeutend mit einem kollektiv verfassten poetischen Werk.

Mit einer volkstümlich genannten, sich in die Tradition nationaler Klassiker einfügenden Poetik soll der „calligrafismo“ als elitäres „l’art pour l’art“ überwunden werden. Zwar räumt

²⁶ Vgl. Manacorda 1977, 3-17.

²⁷ Vgl. Gaetano Trombatore, Letteratura e popolo, *Fiera letteraria*, Nr. 24, 19. September 1946, 1.

²⁸ Ebd.

Trombatore ein, die sich selbst als „calligrafi“ bezeichnenden Autoren hätten mit einer gehobenen, hermetischen Ausdrucksweise ihre künstlerische Autonomie bewahren wollen, um sich nicht von den Machthabern instrumentalisieren zu lassen, doch habe ihre Unparteilichkeit kontrafaktisch gewirkt:

„Per autonomia, essi intendevano solo che l'arte fosse svincolata dalla vita politica ed anche dalla vita intellettuale e morale, sociale ed economica. Essi volevano essere, e si onoravano di definirsi calligrafi. Insomma, non domandavano altro se non di esser lasciati ai loro innocui ozzi, liberi di baloccarsi con le parole. E siccome il calligrafismo, drogato con un pizzico di psicanalisi e di pimento sessuale, non contrastava alla classe dominante ne era anzi. Il diletto e la decorazione intellettuale, la letteratura del ventennio, anche se in cuor suo covava spiriti di fronda, appunto per il suo carattere di giocattolo di lusso [...] riuscì a stabilire col fascismo una comoda convivenza e appare oggi quel che essa fu in parte cospicua: una novella arcadia, un ninnolo del regime“.²⁹

G. A. Borgese prägt 1922 den pejorativen Terminus „calligrafismo“, um Schriftsteller zu diskreditieren, die einen Text primär unter dem Aspekt der Ausdruckskraft gestalten, ohne sich um die Aussage zu kümmern, die somit das Bezeichnende über das Bezeichnete stellen.³⁰

Arcadia ist der Name einer 1690 in Rom gegründeten Akademie von Schriftstellern mit landesweiten Dependancen. Sie besteht bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um eine literarische und im weiteren Sinne kulturelle Bewegung, die sich vom barocken Manierismus des 17. Jahrhunderts absetzt. Vor dem Hintergrund andauernder Kriege in Europa beschwören ihre Anhänger das Ideal eines goldenen Zeitalters herauf, eine friedliche, einfache Lebensweise im Einklang mit der Natur. Die favorisierte Lyrik und Prosa, darunter Märchen und Melodramen, knüpfen an die pastorale Tradition an: Liebesgeschichten etwa unter Schäfern und Schäferinnen in idyllischen Landschaften. Arcadia, an welcher auch Jesuiten mitwirken, versinnbildlicht einerseits, unter Protektion des Papstes stehend, die Gegenreformation, andererseits die Anfänge der Aufklärung. Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), der Urheber der auf lateinisch geschriebenen Gründungserklärung, Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728) und Girolamo Tiraboschi verfassen Werke zur Literaturgeschichte. Francesco Redi (1626-1698) und Lorenzo Bellini (1643-1704) sind Schüler Galileis.³¹ Für Trombatore steht Arcadia für eine weltabgewandte, selbstreferentielle, ahistorische, de facto formalistische und damit nicht volkstümliche, sondern elitäre Literatur.

Provoziert von der Behauptung, der fehlende Gesellschaftsbezug des „calligrafismo“ sei politisch funktional gewesen, entgegnet Angioletti, diese scheinbare Schwäche sei gerade eine Stärke, denn durch eine von äußeren Einflüssen freie, den Idealen des Schönen und

²⁹ Ebd. Vgl. auch Gaetano Trombatore, Per fatto personale, *Fiera letteraria*, Nr. 28, 17. Oktober 1946, 1.

³⁰ Vgl. Renda/Operti 1959, 217.

³¹ Zur Arcadia vgl. Asor Rosa 1985, 318 ff.

Erhabenen verpflichtete Schreibweise, hätten sich die Autoren vom Regime nicht vereinnahmen lassen. Wenn Trombatore an der Literatur zwischen 1922 und 1943 generell die mangelnde Wirklichkeitsnähe beklage, wiederhole er einen sinngemäßen Vorwurf der Faschisten:

„perché tanti riprovi, oggi, alla ‘letteratura del ventennio’? Gli scrittori che si vogliono mettere in istato d’accusa furono (e sono) soprattutto artisti, e come tali non subirono influenze esteriori se non in modo, appunto, esteriore. Il loro animo non si aprì alle lusinghe dell’ora, la loro espressione non si abbassò, anzi per liberarsi, si fece sempre più alta. Essi scrissero libri che non piacquero ai dominatori: e furono accusati [...] di ‘calligrafismo’, di scarsa aderenza alla vita, di disinteresse sociale. Il regime potè forse servirsene, in funzione decorativa, ma essi, almeno come artisti non lo servirono. Non c’è un solo libro di creazione in cui l’influenza esterna abbia avuto un’importanza decisiva“.³²

Unter dem Druck des selbst thematisierten Zeitgeistes, wonach sich Intellektuelle zum Schutzpatron und Wortführer des unteilbaren Volkes aufschwingen, fügt er jedoch hinzu, dessen Interesse sei am besten mit einer schöngestigen Literatur gedient.³³ Solange sie die irdische, alltägliche Welt transzendiere, eine in sich vollkommene, harmonische Gegenwelt entwerfe, erbaue sie den Leser, spende ihm Trost, wirke als sittlich veredelnde Erziehungsinstanz. Die Kunst generell sei ein individueller Schöpfungsakt, das Werk geronnene Subjektivität. Eine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen, sei daher nicht Aufgabe der Kunst:

„l’arte non è un fenomeno sociale [...]. È un fatto individuale; e perciò trova il suo ‘contenuto’ soltanto nella personalità dell’artista che la produce. [...] Il popolo in nome del quale oggi tutti parlano e del quale tutti si fanno patroni, ama Verdi e Rossini. Ed ha ragione, e questa è la sua salute. Il popolo chiede agli artisti di essere sollevato della sua miseria, dalla fatica di ogni giorno, dalla disperazione, dallo scoramento, non già attraverso una rappresentazione incattiva del male di vivere, ma attraverso la bellezza. [...] Per questo, arte popolare può essere soltanto arte rasserenata, disinteressata, libera: bella“.³⁴

Ein Grund, warum die neorealistische Literatur im Unterschied zum filmischen Pendant in der *Fiera letteraria* zwischen 1946 und 1951 wenn überhaupt zur Kenntnis genommen, dann negativ bewertet wird, kündigt sich hier unter dem Stichwort des Schönen an. Neorealistisch genannte Romane und Erzählungen kultivieren danach das Hässliche durch die Verwendung oftmals vulgärer Umgangssprache. Kennzeichnend für diese Prosa ist eine banale Handlung, getragen von unheroischen Figuren. Anstelle einer geschlossenen, kausalen, auf einen Konflikt und seine Lösung hin konstruierten Erzählung treten, von Filmtechniken adaptiert,

³² Gian Battista Angioletti, Scrittori del ventennio e letteratura popolare, *Fiera letteraria*, Nr. 26, 3. Oktober 1946, 1.

³³ In der *Fiera letteraria* Nr. 6, 16. Mai 1946, 1 beginnt eine Umfrage zum Verhältnis zwischen Kunst und Volk. Zuerst antworten Carlo Carrà, Giorgio De Chirico und Luigi Bartolini.

³⁴ Gian Battista Angioletti, Scrittori del ventennio e letteratura popolare, *Fiera letteraria*, Nr. 26, 3. Oktober 1946, 1.

einzelne abrupt wechselnde Bilder und Szenen als Elemente einer entdramatisierten Narration mit offenem Ende. Ein derart klassifiziertes Prosawerk gilt als kunstlos. Es fällt aus den Höhen der Kunst in die Niederungen des Lebens zurück und läuft damit Gefahr, so die Denkfigur Angioletti, Pars pro Toto einer modernen, säkularisierten, periodisch von Despoten heimgesuchten und von deren verkündeten Heilserwartungen verführten, zur Barbarei tendierenden Massengesellschaft zu werden.³⁵ Dass eine italienische Zeitschrift ein Forum für eine derartige Debatte im ausbrechenden Kalten Krieg bietet, ist alles andere als selbstverständlich. Zum einen lässt der Gründer und erste Direktor des Periodikums bis zu seiner Ablösung Anfang 1948 Vertreter unterschiedlicher Weltanschauungen und ästhetischer Richtungen zu Wort kommen. Zum anderen wirkt unter Intellektuellen sowie Künstlern bis zum Ausschluss des PCI und des Partito Socialista Italiana im Mai 1947 aus der christdemokratischen, von Alcide De Gasperi geführten Regierungskoalition die antifaschistische Allianz nach.³⁶

1.3 *Italienischer literarischer Neorealismus*

Die neorealistische Literatur bildet keinen thematischen Schwerpunkt im Beobachtungszeitraum zwischen 1946 und 1951. Obwohl *Fiera letteraria* einen Filmteil umfasst, sind keine Artikel nachweisbar, welche die Beziehung zwischen italienischem filmischen und literarischem Neorealismus behandeln.

Carlo Bos (1911-2001) unter Schriftstellern und Kritikern von 1950 bis 1951 durchgeführte *Inchiesta sul neorealismo* für das Radio, 1951 auch als Monografie publiziert, signalisiert bereits das Ende der „estetica contenutistica“.³⁷ Während der filmische Neorealismus bis Ende 1950 fast ungeteilten Zuspruch erfährt, gelten neorealistische Romane und Erzählungen als verurteilenswerter Hang jüngerer Autoren zum *scrivere male*. Hierunter versteht Angioletti 1946 eine nüchterne, ungestaltete, faktenorientierte Reportage, geschrieben zwar mit humanistischer Verve, aber ohne Interesse für die metaphysische Substanz hinter sichtbaren Erscheinungen der Dingwelt:

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Die nationalistisch gefärbte Beschwörung einer für feindlich erklärten Außenwelt spielt für die noch gewährte Einheit eine erhebliche Rolle, wie aus einer anonymen Nachricht in der *Fiera letteraria* (Nr. 19-20, 15.-22. August 1946, 8) hervorgeht. Unter der Überschrift *Gli intellettuali per l'unità* heißt es: „È interessante notare come, anche nel campo letterario e artistico, il tema dominante sia stato quello della unità degli italiani. Il paese solo di fronte alle prepotenze dei vincitori, di fronte ai disegni imperialistici delle nazioni confinanti, per risollevarsi, per essere di nuovo forte domani non ha che una via da seguire: quella della unità. Si tratta, con la nostra unione, di difendere il nostro lavoro, la nostra tradizione, il nostro destino di paese civilissimo e indipendente“.

³⁷ Giuseppina Nirchio, *Sintesi di un'inchiesta*, *Fiera letteraria*, Nr. 33, 2. September 1951, 5.

„Ma ammettiamo pure che nel ‘ventennio’ si scrivesse ‘troppo bene’. Oggi in compenso, si scrive ‘troppo male’ [...] Quale esempio di stile si può oggi offrire ai giovani? Di molti libri generalmente lodati resta soltanto l’eco fiocca di una vaga filantropia tutta esteriore. [...] La retorica del contenuto dilaga, si vuol vedere l’umanità nei fatti, soltanto nei fatti, e non dentro le cose [...] sono scomparsi la fantasia, il ritmo, il vigore espressivo affidato non alla copia della realtà, ma alla sua rielaborazione poetica, evocativa“.³⁸

Symptome des ‘schlechten Schreibens’ sind ein thesenhaftes, themenzentriertes Dokumentieren. Kritisiert wird ein von den visuellen Medien ‘verunreinigter’ fotografischer oder filmischer Schreibstil. Das wiederholt angeführte ausländische Modell für die italienische Variante - der „neorealismo americano“ - wird teils bedingungslos, teils eingeschränkt abgelehnt. 1951 gilt es als Gütesiegel eines französischen Romans, *Le Hussard bleu* (1950) von Roger Nimier über die *Résistance* gegen die deutschen Besatzer, *nicht* neorealistisch zu sein:

„*Le Hussard bleu* non è un romanzo neo-realista ed è questo uno dei suoi maggiori pregi specie dopo la valanga di veri e falsi documentari abbattutasi su di noi durante gli ultimi anni. Malgrado l’audace realismo di alcune scene ed il linguaggio parlato, anzi addirittura il gergo soldatesco, adoperato in qualche capitolo, laddove sottufficiali di carriera hanno la parola, esso non pretende riflettere esattamente la realtà come una fotografia né fare una cronaca veridica nei particolari di eventi bellici, ma è la rievocazione d’una esperienza vissuta, rielaborata attraverso un ‘ardente fantasia ed un’arte letteraria conscia e consumata“.³⁹

1947 bemängelt Enrico Falqui (1901-1974) in einer Rezension von Giuseppe Bertos (1914-1978) ein Jahr zuvor veröffentlichtem Debütroman *Il cielo è rosso*, der Autor, „militando nel grosso della schiera neorealista“⁴⁰ ignoriere ästhetische Regeln infolge seines vorrangig außerkünstlerischen, ethisch-sozialen Anliegens. Mutmaßlich autobiografische Erlebnisse als Mitglied der *Resistenza* seien frei erfunden, da sich Berto seit 1943 in amerikanischer Kriegsgefangenschaft befunden habe. Anstelle eines Romans liefere Berto Momentaufnahmen historischer Begebenheiten:

„L’autore fotografa e fotografa tutto, nella certezza che più libera si levi la lezione dei fatti di cui vuol essere il romanziere e lo storico. Ma la sua documentazione, essendo d’un solo monotono colore, viene meno a quell’assoluta fedeltà in ottemperanza della quale s’è rifugiata in una scrittura così spoglia, così anonima“.⁴¹

³⁸ Giovanni Battista Angioletti, Scrittori del ventennio e letteratura popolare, *Fiera letteraria*, Nr. 26, 3. Oktober 1946, 1.

³⁹ Giacomo Antonini, *L’ussaro blu* non è neorealista, *Fiera letteraria*, Nr. 4-5, 4. Februar 1951, 9.

⁴⁰ Enrico Falqui, Un rosso che dà nel grigio, *Fiera letteraria*, Nr. 31, 31. Juli 1947, 6. 1949 bildet Bertos *Il cielo è rosso* die Vorlage für den gleichnamigen Film, inszeniert von Claudio Gora. Noch vor der Uraufführung geht Lamberto Santilli, neben dem Regisseur, Cesare Zavattini und Leopoldo Trieste einer der vier Drehbuchautoren, auf die Schwierigkeiten der Adaption ein. Vgl. Lamberto Santilli, *Il cielo è rosso*, *Fiera letteraria*, Nr. 52, 25. Dezember 1949, 8.

⁴¹ Enrico Falqui, Un rosso che dà nel grigio, *Fiera letteraria*, Nr. 31, 31. Juli 1947, 6.

Als Vorbilder dieser dokumentarischen Schreibweise identifiziert der Kritiker französische und nordamerikanische Schriftsteller. Zu letzteren gehören Ernest Hemingway (1899-1961), William Faulkner (1897-1962), Erskine Caldwell (1903-1987), James Mallehan Cain (1892-1977), William Saroyan (1908-1981) und John Steinbeck (1902-1968). Wogegen Falqui polemisiert, ist eine von abrupten Raum- und Zeitwechselln gekennzeichnete, auf das Wesentliche verknappte, mitunter wie in Ernest Hemingways Roman *Fiesta* (1926) von Dialogen in der Umgangssprache dominierte Erzählweise.⁴²

Renzo Tiani⁴³ geht davon aus, dass der Begriff Realismus im historischen Verlauf wechselnde Phänomene bezeichne. Eine aktuelle nationale Strömung („corrente“) werde aus pragmatischen Gründen *neorealistisch* genannt, um sie von vorausgehenden Realismen im In- und Ausland abzugrenzen. Zwei 1948 erschienene Romane jüngerer Autoren, Sebastiano Carpi *Manoscritto* und Alfredo Orecchios *Gli sposi sensibili*, nimmt er zum Anlass, stilistische und thematische Merkmale dieser Strömung zu erläutern. Sein Urteil über *Manoscritto* offenbart seine Überzeugung, Neorealismus und Dichtung fielen in der Regel auseinander. Für typisch neorealistisch erachtet Tiani die Typografie. Um eine „scrittura polifonica“ zu erreichen, seien die erzählerischen Passagen im Schriftbild Antiqua, Einschübe meditativen Charakters hingegen kursiv gedruckt. Da Carpi in seinem Roman sich an der Erzählweise Ernest Hemingways, Sherwood Andersons und Richard Wrights orientiere, enthielte der Text zahlreiche obszöne Ausdrücke „all’americana“. Bei Orecchios *Gli sposi sensibili*, der Geschichte einer gescheiterten Ehe, rückt der Rezensent demgegenüber das moralisch-didaktische Anliegen des Autors in den Vordergrund. Die Umschlagbinde warne den Leser schon vor der Lektüre eindringlich: „non sposatevi!“

In seiner Rückschau auf den italienischen Realismus des Jahres 1948 betont Arnaldo Bocelli⁴⁴, diese literarische Tendenz sei keineswegs homogen, sondern vereine vielfältige individuelle Stile. Wie er anhand ihm als exemplarisch geltender zeitgenössischer Texte zu belegen sucht, integrieren Autoren in spezifischer Weise Elemente aus sonstigen Ismen. Franco Fortinis (Pseudonym von Franco Lattes 1917-1994) Erzählung *Agonia di natale* (1948) vereine Realismus und Symbolismus. Domenico Reas gesammelte Erzählungen *Spaccanapoli* (1947) hingegen „tenta di conciliare, in una sorta di barocco napoletano, sboccato, sbracato e traculento, un crudo verismo all’americana con un espressionismo di

⁴² Vgl. Enrico Falqui, *Far grosso*, *Fiera letteraria*, Nr. 28, 10. Juli 1947, 1.

⁴³ Vgl. Renzo Tiani, *Realismo e realtà*, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 17. Oktober 1948, 4.

⁴⁴ Vgl. Arnaldo Bocelli, *Un’annata di realismo narrativo*, *Fiera letteraria*; Nr. 1, 2. Januar 1949. 1. Es handelt sich um einen Leitartikel anlässlich der kurz bevorstehenden Veröffentlichung des *Almanacco di Sicilia* mit Texten von Literaturkritikern, -wissenschaftlern und Politikern.

gusto pittorico, un bozzetismo a fondo dialettale con un immaginismo pirotecnico“ P. A. Quarantotti-Gambinis *Un'onda dell'incrociatore* sei wie Alberto Moravias *Agostino* (1943) ein Roman über die Pubertät. Einfache Ausdrucksweise, psychologisches Erkenntnisinteresse und Fabulierkraft des Autors bildeten eine gelungene Einheit: „Fra realismo, o neorealismo che voglia chiamarsi, e poesia Quarantotti-Gambini ha saputo porre un segno di equazione“. Da Bocelli diese ihm zufolge gelungene Synthese betont, geht er im Umkehrschluss davon aus, normalerweise fielen Neorealismus und „poesia“ auseinander.

Olga Lombardi historisiert Mitte 1949 in dem Beitrag *Breve storia del neorealismo italiano* ihr Thema. Die gewählte Überschrift ist doppeldeutig. Einerseits verweist sie unter zeitlichem Aspekt auf eine rasch vorübergehende Existenz, andererseits auf die in einem kurzen Artikel verknappte Darstellung von Ursprung und Entwicklungsetappen des Neorealismus. Die miteinander verbundenen Stichwörter „storia“ und „neorealismo“ signalisieren ein bereits abgeschlossenes Phänomen. Da Lombardi die vollendete Vergangenheitsform (passato prossimo) verwendet und sich zur Zukunft dieser Tendenz nicht äußert, bestätigt sich die im Titel anklingende semantische Ambivalenz. Im Rekurs auf die Übersetzungen amerikanischer Romane ins Italienische, sowohl von Cesare Pavese ab 1930 als auch von Elio Vittorini ab 1933, interpretiert sie das italienische Phänomen als Variante eines amerikanischen Originals. Ohne den Neorealismus zu periodisieren, Anfang und Ende zu datieren, deutet implizit der Hinweis auf diese Übersetzungen darauf hin, dass seine Genese Anfang der dreißiger Jahre stattfindet:

„Tradurre è stato per scrittori quali, per esempio, Vittorini e Pavese, come scoprire in altra lingua risonanze al proprio impasto espressivo. [...] Non c'è dubbio che per questi scrittori l'incontro abbia determinato lo sviluppo di temi espressivi già maturi su cui la suggestione di quel mondo di immagini e di quella tecnica linguistica ha agito come risolvete“.⁴⁵

Widersprüchlich äußert sie sich zum Verhältnis zwischen bewahrenswerter literarischer Tradition und erforderlicher Innovation sowie der Eigenart nationaler im Unterschied zu ausländischer Dichtung. Auf der einen Seite begrüßt sie die Impulse zur Erneuerung, die eine zur stilistischen Erstarrung neigende, selbstbezogene, provinzielle italienische Prosa von amerikanischen Schriftstellern empfangen hat:

„Per una letteratura come la nostra che respira con l'aria la tradizione, il cui pericolo è l'accademia e il tormento più urgente è il problema dello stile; in cui anche l'autodidatta, lo scapigliato, il ribelle alla tradizione s'incontrerà prima o poi, magari in sede polemica, coi grandi modelli; per una letteratura come la nostra l'incontro con la più recente narrativa

⁴⁵ Olga Lombardi, *Breve storia del neorealismo italiano*, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 19. Juni 1949, 5.

nordamericana ha il valore di un'avventura fuori di casa, apre un orizzonte nuovo e in apparenza vasto, nel cielo in apparenza chiuso e provinciale della nostra narrativa“.⁴⁶

Auf der anderen Seite beklagt sie, die selektive Übernahme von Stilmitteln aus der amerikanischen habe der nationalen Prosa geschadet. Wie unvereinbar Forderungen nach einer grundlegenden Erneuerung neben der Sorge um die zu bewahrende und fortzuschreibende Tradition stehen, veranschaulicht ihre Position zu William Faulkner. Zwar gebühre ihm das Verdienst, den von ihr mit dem Neorealismus gleichgesetzten Realismus begründet zu haben: „il romanzo realistico italiano ha già una tradizione nel realismo di Faulkner“.⁴⁷ Gleichwohl spricht Lombardi ihm schriftstellerische Fähigkeiten ab, wenn sie zwar die psychologische Erzählweise in einem Roman wie *Light in August* (1932) anerkennt, aber den hiervon unterschiedenen Stil geringschätzt.

Nachdem Enrico Falqui 1947 Bertos *Il cielo è rosso* mit dem Argument verriss, eine imitierte französische und amerikanische Schreibweise resultiere in einem „tecnicismo“, einer mechanischen Reproduktion außerliterarischer Wirklichkeit, wiederholt Lombardi zwei Jahre später den Vorwurf, die amerikanische Gegenwartsprosa übe einen negativen Einfluss vorzugsweise auf die junge Generation italienischer Autoren aus, da das Dokument die Fantasie und die vulgäre Umgangssprache eine gehobene poetische Ausdrucksweise ersetze. Selbst wenn wie im Fall von Lombardi eine gewisse Einsicht erkennbar wird, die italienische Prosa sei noch mehr in ihrer ruhmreichen Vergangenheit befangen, als auf der Höhe ihrer Zeit zu stehen, wird doch vor der letzten Konsequenz zurückgeschreckt, neue linguistische und thematische Experimente anzuerkennen. Der als Journalismus oder formal und inhaltlich als anspruchsloser trivialer Text abqualifizierte moderne italienische Neorealismus erscheint als akute Gefahr der altehrwürdigen inländischen Höhenkammliteratur. Wenn Lombardi hervorhebt, die italienische Literatur sei in der griechisch-römischen Antike verwurzelt, kommt ihre Überzeugung zum Ausdruck, die nationale Kultur sei der rudimentären amerikanischen Kultur überlegen. Ihre haltlose Vorstellung lautet, weil die amerikanischen Autoren in einer noch nicht vollständig zivilisierten Neuen Welt lebten, behandle deren Prosa vorzugsweise das Primitive und Gewalttätige. Insofern Schriftsteller aus den USA Erzähltechniken des Films wie plötzliche Wechsel des Erzähltempos oder die Großaufnahme adaptierten und junge italienische Autoren diese Schreibtechnik nachahmten, werden, so befürchtet Lombardi, bewährte literarische Maßstäbe verletzt. Die amerikanische Gegenwartsliteratur entweder in Form von Übersetzungen oder vermittelt über ihre

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

konstatierte Rückwirkung auf einen Schriftsteller wie den 1914 geborenen Giuseppe Berto, konfrontiert Kritiker einer älteren Generation wie Falqui mit einer Schreibweise, die radikal ihrem eigenen eingeschliffenen Verständnis von Literatur widerspricht.

1.4 Amerikanischer Neorealismus

Bislang kristallisierte sich heraus, dass aus Sicht einzelner Kritiker erstens zwischen der Gegenwartsprosa junger, nach 1945 debütierender italienischer Autoren und ihren Titeln nach ungenannten neorealistischen amerikanischen Romanen und Erzählungen eine Analogie besteht, zweitens es sich nicht um eine zufällig gleichzeitig in mehreren Ländern parallele Entwicklung handelt. Vielmehr übernehmen italienische Schriftsteller einen als typisch amerikanisch und modern geltenden Schreibstil.

Um die teils uneingeschränkt negative, teils ambivalente Haltung gegenüber dem so genannten „neorealismo americano“ verstehen zu können, ist die Berücksichtigung inländischer Leserpräferenzen in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre unentbehrlich. Denn die überwiegend ablehnende Position erweist sich als Reaktion auf eine als bedrohend empfundene ‘Überfremdung’ der italienischen Kultur, bedingt durch die amerikanische Besetzung. Eine 1949 durchgeführte Umfrage in Mailänder Buchgeschäften und dreißig landesweit ansässigen Verlagshäusern führt zu einem eindeutigen Ergebnis: Am meisten gefragt sind amerikanische Romane und Erzählungen: Zu den bevorzugten Autoren zählen John Steinbeck, Erskine Caldwell, Ernest Hemingway, Marjorie Kennan Rawlings (1896-1953), die für ihren Roman von 1938 *The Yearling* im folgenden Jahr den Pulitzer Preis erhält, und Louis Bromfield (1896-1956), der seinen Durchbruch mit *The Rains Came* (1937) erzielt.⁴⁸

„Paura della originalità“ konstatiert Angioletti Mitte 1946 unter den italienischen Künstlern und Geisteswissenschaftlern. Anstatt die *italianità* zu pflegen, eiferten einheimische Philosophen, Journalisten, Theaterschaffende, Maler, Bildhauer, Architekten, Lyriker und Erzähler im Einklang mit dem Zeitgeist ausländischen Vorbildern nach:

„La buona letteratura narrativa deve venire soprattutto dall’America (e certi nostri giovani scrittori imitano Caldwell o Saroyan forse senza troppa convinzione, ma perché sembra questo il solo modo di farsi tollerare da tanti lettori decisi con tutte le loro forze a tenersi lontani da quei dieci o venti scrittori nostri che ancora si esprimono in italiano, e alla maniera italiana)“.⁴⁹

⁴⁸ Ilario Fiore, L’America ha invaso l’Europa, *Fiera letteraria*, Nr. 13, 27. März 1949, 2.

⁴⁹ Giovanni Battista Angioletti, Paura della originalità, *Fiera letteraria*, Nr. 5, 9. Mai 1946, 1.

Auch der Film bleibt vom drohenden Ausverkauf kultureller Identität nicht verschont. Dies geht soweit, dass *Roma città aperta* nicht etwa vom inländischen, sondern vom amerikanischen Kinzuschauer gebührend gewürdigt wird: „Il cinema, come il teatro e la narrativa, dev’essere ricalcato sulla traccia americana (e per quanto siano gravi le nostre manchevolezze, bisogna andare in America per veder trionfare un film, mettiamo, come *Roma città aperta*)“.⁵⁰

Enrico Falqui bekräftigt Ende 1946 Angiolettis Einschätzung, jüngere italienische Autoren ahmten amerikanische Gegenwartsautoren nach, aber abweichend vom amtierenden Direktor der Zeitschrift, für den es sich um eine vorübergehende Mode, kein dauerhaftes Laster handelt, belegt er anhand mehrerer Artikel aus italienischen Kulturzeitschriften und Tageszeitungen zwischen 1930 und 1945, dass sowohl das Phänomen selbst als auch die Kritik daran älteren Datums sind.⁵¹ Selbst wenn man eine gewisse Übertreibung des thematisierten Missstands in Rechnung stellt, damit der gegebene Alarm auch vom Adressaten - den bildungsbürgerlichen Lesern der *Fiera letteraria* - gehört wird, spiegelt doch die von Autoren übereinstimmend hervorgehobene Orientierung an Erzähltechniken amerikanischer Prosa eine bis in die zwanziger Jahre zurückreichende kreative Stagnation der nationalen Belletristik wider.

Falqui zitiert unter anderem eine Einschätzung Salvatore Rosatis vom September 1945, wonach italienische Schriftsteller sich als unfähig erwiesen, althergebrachte Erzählweisen und Sprachformen zu überwinden: „Alla radice di questa imitazione letteraria può essere [...] un’esigenza di rinnovamento, di più diretta, profonda, mordente presa sulla realtà e sulla vita di oggi che, appunto perché di oggi, esigono adeguata modernità di mezzi“.⁵²

Zu einem gleichlautenden Urteil gelangt Corrado Pavolini schon 1940. Er gesteht den amerikanischen, verglichen mit den einheimischen Erzählern, eine größere Fähigkeit zu, sich in nüchternen, knappen, bildhaften Worten auszudrücken: „tante volte hanno minor magistero d’arte, di scrittura, al confronto coi nostri; ma sembrano meglio possedere la loro materia, e più concretamente esprimerla. Hanno, forse, un più diretto interesse all’esistenza associata: è una capacità innegabile di dar quadri attraenti con argomenti, all’apparenza, aridi“.⁵³ Während das noch junge amerikanische Volk bereits über eine eigene Epik verfüge, sind Pavolini zufolge die Italiener in der Entwicklung eines nationalen Romans bei *I Malavoglia* (1881) und

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Enrico Falqui, Sull’americanismo, *Fiera letteraria*, Nr. 37, 19. Dezember 1946, 5.

⁵² Zit. nach Falqui, ebd., der als Quelle das römische Periodikum *Indice* vom 1. September 1945 nennt.

⁵³ Zit. nach Falqui, ebd., der als Quelle *Il Popolo di Roma* vom 21. Mai 1940 angibt.

Mastro-don Gesualdo (1889) von Giovanni Verga stehengeblieben. Auch in diesem Fall wird indirekt auf eine bereits vor dem Kriegseintritt Italiens manifeste Lektürepräferenz aufmerksam gemacht. Die vom Ministerium für Volkskultur ausgeübte Buchzensur filtert zwar, aber unterbindet nicht die Publikation italienischer Übersetzungen amerikanischer Gegenwartsliteratur. Dass renommierte Verlage wie Einaudi, Mondadori und Bompiani sich in diesem Marktsegment engagieren, zeigt eine kommerziell relevante inländische Nachfrage an.

Im Jahr 1930 registriert ein Zeitzeuge einen verstetigten Lesertrend, über den Angioletti 1946 Klage führen wird, wenn er das mangelnde einheimische Interesse von Intellektuellen und Künstlern an der italienischen Kultur beklagt: „degli scrittori americani si parla molto da qualche tempo; i loro libri occupano con insistenza i banchi dei librai“.⁵⁴ Als um 1930 meistgelesene amerikanische Autoren nennt der von Falqui zitierte anonyme Berichterstatter Walt Whitman sowie Ralph Waldo Emerson.

Olga Lombardi hat auf Cesare Pavese und Elio Vittorinis Übersetzungen amerikanischer Literatur hingewiesen. Nach heutigem Erkenntnisstand können - abgesehen von Pavese - Vittorini, Carlo Emilio Gadda und Eugenio Montale jedoch nicht mehr uneingeschränkt, wenn überhaupt, als Übersetzer gelten, da Lucia Rodocanachi weitgehend die fremdsprachigen Texte in die Landessprache übertragen hat, an denen jene bestenfalls noch feilten, um sich dennoch die fremde Leistung unter ihrem Namen selbst zuzuschreiben.⁵⁵

Welche Texte von welchen Autoren fallen nun in der *Fiera letteraria* unter den „neorealismo americano“? Worin bestehen dessen formale und inhaltliche Besonderheiten, die ihn als Vorbild des „neorealismo italiano“ ausweisen? Die erste Frage lässt sich anhand von Artikeln sowohl zu einzelnen amerikanischen Schriftstellern als auch zu der von ihnen begründeten und fortentwickelten Tendenz beantworten. Hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, dass häufig nur Namen von Schriftstellern, aber keine Titel ihrer Schriften genannt werden.

In einem anonymen Nachruf auf Sinclair Lewis, geboren 1885, verstorben 1951 in Rom, heißt es: „Con Lewis scompare uno dei maggiori iniziatori del neorealismo americano, di quella narrativa che si attacca alla realtà, che riproduce il vero con precisione“.⁵⁶ Angeführt werden die Romane *Main Street. The Story of Carol Kennicott* (1922), mit dem der Verfasser den Durchbruch erzielt, *Babbitt* (1922), *Arrowsmith* (1925), *Elmer Gantry* (1927), *The Man Who*

⁵⁴ Zit. nach Falqui, ebd., der als Quelle *Ambrosiano* vom 17. April 1930 anführt.

⁵⁵ Giuseppe Leonelli, Literatur mit Löckchen, *Der Tagesspiegel*, 16. April 2000. Den Artikel stellte Eva Nix zur Verfügung.

⁵⁶ È morto a Roma l'autore di *Babbitt* [sic], *Fiera letteraria*, Nr. 2, 14. Januar 1951, 1.

Knew Coolidge (1928), *Ann Vickers* (1933), *Gideon Planish* (1943).⁵⁷ Weitere massgebliche Vertreter und Werke⁵⁸ sind: William Faulkners *Sanctuary*⁵⁹ (1931), *Light in August*⁶⁰ und *The Hamlet*⁶¹ (1940), John Steinbecks *Of Mice and Men*⁶² (1937), *The Grapes of Wrath*⁶³ (1939), *Tortilla Flat*⁶⁴ (1935), *Cannery Row*⁶⁵ (1945), James M. Cains *The Postman Always Rings Twice*⁶⁶ (1934), *Serenade*⁶⁷ (1937), *The Butterfly* (1946), *Past All Dishonor*⁶⁸ (1946), Erskine Caldwell's *Tobacco Road*⁶⁹ (1932), *God's Little Acre*⁷⁰ (1933), Ernest Hemingways *A Farewell to Arms*⁷¹ (1929). Dieser Textkorpus wird in der *Fiera letteraria* dem amerikanischen Realismus beziehungsweise Neorealismus zugeordnet. In dessen Umkreis fallen weitere, stilistisch und thematisch verwandte Romane und Erzählungen jener Autoren, die mitunter rezensiert werden, etwa Faulkners *Sartoris*⁷² (1929).

Was die zweite Frage nach den stilistischen und thematischen Besonderheiten betrifft, ergibt sich aus der Summe der Kommentare ein kohärentes Bild. Auffällig ist, dass registrierte Anleihen an eine filmische Erzählweise als Anzeichen von Modernität beinahe einhellig verurteilt werden, da sie grundlegende literaturästhetische Regeln verletzen.

⁵⁷ Die Jahresangaben in Klammern beziehen sich auf die Erstveröffentlichung als Bücher. *Arrowsmith* erscheint zuerst in *The Designer* 1924-25, *Ann Vickers* in *Redbook Magazine* August-Oktober 1932.

⁵⁸ Vgl. Tito Guerrini, Tre scrittori americani, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 23. Januar 1947, 6; Giovanni Savelli, Svolgimento del neorealismo americano, *Fiera letteraria*, Nr. 12, 28. März 1948, 4; Pasquale Festa Campanile, Faulkner e Russell, *Fiera letteraria*, Nr. 46, 16. November 1950, 1 u. 6; Giacomo Antonini, Hemingway dopo Shakespeare, *Fiera letteraria*, Nr. 2, 14. Januar 1951, 2; Massimo Franciosa, Caldwell disco rotto passa per buono in Italia, *Fiera letteraria*, Nr. 5, 4. Februar 1951, 9.

⁵⁹ *Santuario*, übersetzt von Aldo Scagnetti, Mailand: Jandi Sapi 1943; zweite Ausgabe, übersetzt von Paola Ojetti Zamattio, Mailand: Mondadori 1946 mit Illustrationen von Renato Guttuso. Paola Ojetti ist um 1940 Kritikerin für Mino Dolettis Wochenzeitschrift *Film*.

⁶⁰ *Luce d'agosto*, übersetzt von Elio Vittorini, Mailand: Mondadori 1939.

⁶¹ *Il borgo*, übersetzt von Cesare Pavese, Mailand: Mondadori 1943.

⁶² *Uomini e topi*, übersetzt von Cesare Pavese, Mailand: Bompiani 1938.

⁶³ *Furore*, übersetzt von Carlo Coardi, Mailand: Bompiani 1944.

⁶⁴ *Pian della Tortilla*, übersetzt von Elio Vittorini, Mailand: Bompiani 1939.

⁶⁵ *Vicolo cannery*, übersetzt von Aldo Camerino, Mailand: Bompiani 1947.

⁶⁶ *Il postino suona sempre due volte*, übersetzt von Giorgio Bassani, Mailand: Bompiani 1946.

⁶⁷ *Serenata*, übersetzt von Eugenio Giovannetti, Mailand: Jandi Sapi 1946.

⁶⁸ *Oltre il disonore*, übersetzt von Clementina und Tarquinio Maiorino, Rom: De Carlo 1946. Anlässlich dieses Romans wird auf Cains Tätigkeit als Drehbuchautor seit 1931 eingegangen. Als Grund, warum dieser aktuelle Roman Cains von der amerikanischen Kritik verrissen worden sei, wird das Vorurteil zitiert: „L'accusa che si fa dunque è di essersi lasciato sciupare dal suo lavoro di soggettista e di dialogista a Hollywood; questo romanzo, con il suo dialogato eccessivo e i suoi scorci crudi sarebbe nulla più che un canovaccio cinematografico“, E. B., Cain, vittima del cinema, *Fiera letteraria*, Nr. 6, 13. Februar 1946, 2.

⁶⁹ *La via del tabacco*, übersetzt von Maria Martone, Mailand: Rizzoli 1940.

⁷⁰ *Piccolo campo*, übersetzt von Elio Vittorini, Mailand: Bompiani 1940.

⁷¹ *Addio alle armi*, übersetzt von Giansino Ferrata, Puccio Russo, Dante Isella, Mailand: Mondadori 1946. Die 4. Auflage, illustriert von Renato Guttuso, erscheint bereits ein Jahr später.

⁷² Vgl. Mario Spinella, *Sartoris nella vita degli U.S.A.*, *Fiera letteraria*, Nr. 31, 31. Juli 1947, 7.

Olga Lombardi⁷³ setzt Neorealismus, Realismus und Verismus gleich und assoziiert sie, wie vor ihr Enrico Falqui in seiner Kritik von *Il cielo è rosso*, mit dem Film. Nicht nur die Prosa Vittorinis und Paveses, sondern auch diejenige Vasco Pratolinis kennzeichne ein der modernen, schnellen, verkürzenden amerikanischen Erzähltechnik entlehntes abruptes Springen („brusco scattante“) von einem Motiv zum nächsten, von einer Figur zur anderen. Auf filmische Fachtermini zurückgreifend, fügt sie hinzu, diese drei Autoren verwendeten Großaufnahmen („primi piani“). Ihr Fazit zu dieser Entwicklung fällt negativ aus: Eine Schreibweise, die sich dem bewegten Bild gemein mache, laufe auf die schlichte Wiedergabe von Oberflächenerscheinungen hinaus und ersetze subjektive Eingebung und Fantasie.

Carlo Bo verwendet für den amerikanischen Neorealismus die Attribute journalistisch und fotografisch. Letzteres Merkmal begründet seiner Ansicht nach eine phänomenologische, am sinnlich unmittelbaren Wirklichkeitseindruck haften bleibende Beschreibung von Banalitäten. Mit einer paradox anmutenden metaphysischen Begründung interpretiert er den Erfolg vor und nach dem Zweiten Weltkrieg einer nicht als poetisch anerkannten, sondern wie von Lombardi und Falqui als ‘technisch’ abqualifizierten Erzählweise mit deren tröstender Wirkung in trostlosen Zeiten: „in un tempo di disperazione completa una fotografia che non vuole ingannare è una specie di consolazione, può magari diventare un argomento esemplare ma si tratta sempre di una lezione legata al quotidiano. Serve finché questo quotidiano soddisfa“.⁷⁴

Allerdings widerspricht die wiederholt inkriminierte mechanische Wiedergabe wahrgenommener äußerer Wirklichkeit der in anderen Artikeln anerkannten Schilderung innerer, seelischer Konflikte von Hauptfiguren in Werken Faulkners⁷⁵, Cains⁷⁶ und Steinbecks⁷⁷. Ein weiterer Vorwurf richtet sich gegen die angeblich planlose, improvisierte Niederschrift: „Per gli scrittori americani la realtà dello scrivere è essenzialmente diversificata da ogni esperienza anteriore; questa volta la scrittura è condizionata da un fatto ‘intuitivo’ e ‘impulsivo’ che, riconosciamolo, a volte può far cader nel sospetto di ‘improvvisazione’ e di ‘costruzione’, non già di elaborata evoluzione spirituale e mentale“.⁷⁸

⁷³ Vgl. Olga Lombardi, Breve storia del neorealismo italiano, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 19. Juni 1949, 5.

⁷⁴ Carlo Bo, La consolazione della fotografia, *Fiera letteraria*, Nr. 48, 27. November 1949, 5.

⁷⁵ Aldo Bizzari, Santuario di una società, *Fiera letteraria*, Nr. 15, 10. April 1947, 6. Bizzari deutet *Sanctuary* als „romanzo della paura. Tutti qui, tranne il vinto Benbow, hanno paura l’uno dell’altro così che il meccanismo dell’azione è mosso da un susseguirsi e intrecciarsi di psicosi“. Die Rezension erscheint anlässlich einer italienischen Neuausgabe von Faulkners Roman bei Mondadori 1947 mit Zeichnungen von Renato Guttuso.

⁷⁶ Vgl. Giovanni Savelli, Svolgimento del neo-realismo americano, *Fiera letteraria*, Nr. 12, 28. März 1948, 4.

⁷⁷ Vgl. Giovanni Savelli, Ristampa di John Steinbeck, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 17. Oktober 1948, 4.

⁷⁸ Tito Guerrini, Tre scrittori americani, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 23. Januar 1947, 6.

Thematisch vereint die Autoren, von Werk zu Werk verschieden ausgeprägt, der Rassenkonflikt, das Macht- und Ausbeutungsverhältnis zwischen Weißen und Schwarzen. Vorzugsweise dienen die Südstaaten, dort wiederum die ländlichen Regionen, als Schauplatz. Zudem kreisen die Geschichten um existentielle Themen: Angst, Einsamkeit und Sexualität, jedoch in deformierter, sei es autodestruktiver, sei es dem libidinös besetzten Objekt gegenüber in aggressiver Form. Archaische, primitive Instinkte brechen im Verhalten der Figuren durch. Die Erzählungen schockieren daher durch unverhüllte Schilderungen von Gewalt.⁷⁹

Bildet der amerikanische Neorealismus tatsächlich das Original, der italienische Neorealismus nur dessen abgeleitete Variante? Carlo Bo ist in der *Fiera letteraria* bis zum Ende des Beobachtungszeitraums 1951 der einzige, der diese allgemein anerkannte Hypothese in Frage stellt. Seiner Überzeugung nach handelt es sich um alten Wein in neuen Schläuchen, denn die Urheber jener Schreibweise finden sich unter den Repräsentanten des französischen Naturalismus am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Es liegt am mangelnden Erinnerungsvermögen des italienischen Lesers, seiner unzureichenden Kenntnis der französischen Prosa, wenn es ihm nicht auffällt, in Romanen und Erzählungen etwa Faulkners, Hemingways, Cains „di bere un prodotto che la vecchia letteratura francese della fine dell’ottocento aveva offerto abbondantemente. [...] oggi soltanto si comincia a dire che in Zola e in Maupassant ci sono le radici e gli esempi perfetti degli abbozzi di un Caldwell e di uno Steinbeck“.⁸⁰

Der von Bo zum platten Abbild herabgestufte, pejorativ naturalistisch genannte amerikanische Neorealismus erfährt jedoch eine Rehabilitierung. In einem Porträt von Cesare Pavese, das wenige Monate vor seinem Selbstmord am 27. August 1950 erscheint, rückt er in den Rang eines schöpferisch amerikanischen Vorbilder fortentwickelnden Romanciers: „Ricordiamo appunto *Paesi tuoi* [1941] il neorealismo filtrato dagli americani - in maniera giustificata e per niente passiva - era entrato nella narrativa italiana sino ad estendersi in maniera tale da investire altre forme di cultura“.⁸¹ Unter dem Eindruck der Mitte 1950 erfolgenden Vergabe des wichtigsten italienischen Literaturpreises, dem Premio Strega, an Pavese für *La luna e il falò* (1950), wird *Paesi tuoi* als veristisch, naturalistisch und realistisch bezeichnet. Von

⁷⁹ Vgl. Mario Spinella, *Sartoris nella vita degli U.S.A.*, *Fiera letteraria*, Nr. 31, 31. Juli 1947, 7; Olga Lombardi, *Breve storia del neorealismo italiano*, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 19. Juni 1949, 5; Massimo Franciosa, *Caldwell disco rotto passa per buono in Italia*, *Fiera letteraria*, Nr. 5, 4. Februar 1951, 9; Pasquale Festa Campanile, *Faulkner e Russell*, *Fiera letteraria*, Nr. 46, 16. November 1950, 1 u. 6.

⁸⁰ Carlo Bo, *La consolazione della fotografia*, *Fiera letteraria*, Nr. 48, 27. November 1949, 5.

⁸¹ Valerio Volpini, *Il mito della collina in Pavese*, *Fiera letteraria*, Nr. 5, 29. Januar 1950, 1.

diesem ersten veröffentlichten Roman bis zu *La luna è il falò* habe der Verfasser eine Erzählweise entwickelt, die sowohl realistisch-unpersönlich als auch subjektiv-lyrisch sei.⁸²

1.5 *Filmischer Neorealismus*

Ist der italienische literarische Neorealismus verrufen, eine importierte und imitierte Fassung des amerikanischen gleichnamigen Originals vorzustellen, gilt der filmische Ausläufer hingegen als nationales Kulturprodukt, das Regisseure vor allem aus den USA kopieren.

Zwei Vorbemerkungen sind zur Berichterstattung über den neorealistischen Film in der *Fiera letteraria* erforderlich. Erstens hängt es von der Vorliebe des zuständigen Redaktionsmitglieds ab, welche Filme aus welchen Ländern nach welchen ästhetischen Maßstäben in den durchschnittlich ein bis zwei Artikeln pro wöchentlicher Ausgabe besprochen werden. So interessiert sich Attilio Riccio vorrangig für den amerikanischen Film, ohne jemals seine Aristoteles' Dramentheorie entlehnten Bewertungskriterien in Frage zu stellen. So beklagt er, cinephile 'Philosophen' hätten bislang kein der *Poetik* ebenbürtiges Regelwerk der Filmästhetik verfasst.⁸³ Erst unter Giorgio Prosperi ab Anfang 1948 erhält der italienische Spielfilm nennenswerte Beachtung. Neben Produktions- und Premierennotizen sowie mitunter umfangreichen Festivalberichten sind Beiträge vorrangig kürzlich in den Kinos angelaufenen italienischen Spielfilmen gewidmet. Gelegentlich erscheinen Porträts von Regisseuren. Zweitens erfährt Roberto Rossellini unter allen inländischen Regisseuren die meiste Beachtung. Über die Uraufführung der amerikanischen Version mit dem Titel *Stromboli* in New York am 15. Februar 1950 berichtet sogar ein Sonderkorrespondent in einem Leitartikel.

Wie schon im Fall der literarischen, sind semantische Differenzen auch bei der filmischen Strömung zwischen den Kategorien *realistisch* und *neorealistisch* nicht erkennbar. In einer frühen Phase bis 1947 wird der erste Terminus bevorzugt. So nennt Ende 1946 Gianni Puccini *Ossessione*, gedreht 1942, an dem er selbst als Koszenarist mitarbeitet, „la temeraria 'ribellione' realistica di Visconti“⁸⁴, die von Wettbewerbsbeiträgen in Venedig und Cannes, *Paisà* (Roberto Rossellini 1946), *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano 1946), *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti 1946) und *Il bandito* (Alberto Lattuada 1946), fortgesetzt worden sei.

⁸² Vgl. Olga Lombardi, Pavese nel compromesso, *Fiera letteraria*, Nr. 20, 23. Juli. 1950, 4.

⁸³ Vgl. Attilio Riccio, L' esempio di John Ford, *Fiera letteraria*, Nr. 7, 23. Mai 1946, 7.

⁸⁴ Gianni Puccini, E il cinema italiano?, *Fiera letteraria*, Nr. 38, 26. Dezember 1946, 22.

Zwischen 1948 und 1951 kursiert der Terminus *neorealismo*, von einigen Autoren mitunter distanzierend in Anführungszeichen gesetzt, als Schlagwort durch den Filmteil der Zeitschrift. Dass es sich um einen Schlüsselbegriff handelt, wenngleich seine Semantik in der Regel nicht definiert wird, sondern diffus bleibt, zeigt die Überschrift eines Artikels 1950 an: *Pietro Germi senza neorealismo*.⁸⁵ Ein Regisseur wird hierbei gelobt, sich von einer missbilligten filmischen Strömung fernzuhalten, gleichwohl bleibt der Verfasser auf sie negativ fixiert.

Obwohl aufmerksam die internationale Rezeption verfolgt wird, mangelt es an Analysen des sich allgemeiner Sympathie erfreuenden Gegenstands. Gian Luigi Rondi untersucht als einziger Erzähltechnik, Figurenkonstellation, Kameraführung, Repräsentation von Raum und Zeit im „cinema italiano realistico“.⁸⁶ Sonderbar und missverständlich klingt seine Formulierung: „I registi italiani di questo dopoguerra sono espressionisti della realtà e partecipano al più serio movimento della cultura di questo dopoguerra, che è l'espressionismo in funzione realistica“.⁸⁷ Im literaturhistorischen Kontext, auf den Rondi anspielt, gelten Realismus und Expressionismus gewöhnlich als gegensätzliche Richtungen. Worauf Rondi mit der behaupteten paradoxen Einheit abzielt, ergibt sich aus seiner christlich-phenomenologischen Interpretation des filmischen Realismus. Sowohl in den weltanschaulichen Prämissen als auch in den für realistisch erachteten Gestaltungsmitteln, etwa dem Verzicht auf die Montage zugunsten der Plansequenz und der Schärfentiefe, folgt Rondi dem Diktum André Bazins, den er auch zitiert. Konfrontierte der expressionistische Dichter die literarische Öffentlichkeit nach dem Ersten Weltkrieg mit seinen Traumata, betreibt der neorealistiche Regisseur nicht nur individuelle Seelenschau, sondern verspürt den Drang, „di fare della propria anima e della realtà un grido totale, libero di espandersi senza intralcio in un'esperazione della sincerità e dell'immediatezza“.⁸⁸

„Immediatezza“ bedeutet, dass der Zuschauer dank des neorealistiche Films wie durch ein Fenster auf ein ganzheitliches, spirituelles Sein schaut: „Che cos'è il neorealismo italiano? È il cinema che vuole ristabilire il rapporto tra l'uomo e il mondo senza unilaterali interruzioni astratte o simboliche, è un cinema aperto e affermativo perchè vuole riconferire all'uomo la sua integrità e al mondo la sua entità“. Um eine entzweite spirituelle Integrität der Menschheit sowie von Mensch und Natur wiederherzustellen, verfügt laut Rondi nicht nur die realistische Tendenz, sondern der gesamte italienische Gegenwartsfilm über ein Allheilmittel - die

⁸⁵ Fernaldo Di Giammatteo, *Fiera letteraria*, Nr. 8, 19. Februar 1950, 7.

⁸⁶ Gian Luigi Rondi, *Il cinema italiano realistico*, *Fiera letteraria*, Nr. 21, 30. Mai 1948, 5.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

„coralità“. Was damit gemeint sein soll, geht aus seinen Bemerkungen nicht klar hervor. Rondi definiert „coralità“ negativ - antithetisch. Einerseits ersetzt sie eine Handlung in Episoden mit Intrige, Protagonist und Antagonist, andererseits bildet sie einen Gegenpol zur wirklichkeitszerstückelnden Montage der Einstellungen im sowjetischen Stummfilm: „Quando approda alla coralità, il cinema italiano realizza un contrappunto di montaggio senza la simmetria di un'azione spezzata in episodi per l'esigenza dell'intrigo [...] il cinema italiano che aspira alla coralità porta [...] nei grandi blocchi di montaggio una potenza simile a quella che si poteva ottenere nei primi piani d'un dialogo drammatico“.⁸⁹

Neben der „coralità“ als einer antiaristotelischen, sich mit einer transzendenten, übersinnlichen Wirklichkeit deckenden, zur Selbstauflösung tendierenden Dramaturgie bezeichnet der Terminus im engeren Sinne einen kollektiven Protagonisten anstelle des Einzelhelden:

„Questo cinema si libera dall'eroe profittatore dei primi piani e dagli antagonisti che gli s'incassano al fianco [...]. I personaggi sono vissuti dall'interno e i mezzi si congiungono a questa necessità. Il film si muove entro un circolo di fatti tenendo estremo conto della realtà che non fioriscono attorno a un solo personaggio [...]: è un cinema che ci fa soffrire l'inumano“.⁹⁰

Die zu neuen Poeten erhobenen Regisseure Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis und Alberto Lattuada bringen ihre christliche Nächstenliebe in einer Erzähltechnik zum Ausdruck, die auf verstehender, anteilnehmender Beobachtung der leidenden Menschheit gründet. Alle in den Bildern repräsentierten Wirklichkeitspartikel sind gleich wichtig. Tatsachen und Figuren sprechen für sich, dienen keiner Illustration von Thesen und bedürfen keines Off-Kommentars. Zwar gilt eine elliptische Erzählweise für typisch neorealistisch, dem widerspricht jedoch nicht eine ebenso für charakteristisch gehaltene Ästhetik der Langsamkeit. Wenn sich filmische und erzählte Zeit tendenziell angleichen, dient dies wiederum der doppelt definierten Funktion des neorealistischen Films, einen ominösen ganzheitlichen Urzustand der Welt und der hiervon unterschiedenen Menschheit zu rekonstituieren. Von der beabsichtigten Beschreibung eines Ist-Zustands des italienischen neo-realistischen Films verschiebt sich Rondis Argumentation unmerklich zu einem normativen Soll-Zustand.

Um sowohl die filmische Zeit der Realzeit anzugleichen, als auch anhand von Gesten, Mimik und dem Gang der Schauspieler die seelischen Regungen des Menschen zu erkunden, gehören lang andauernde Kamerafahrten zu einem spezifischen Merkmal des „nuovo cinema italiano“.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

Die Kamera enthülle die Wirklichkeit aus einer beobachtenden, distanzierten Perspektive in ihrem natürlichen Zeitfluss. Als ein Beispiel führt Rondi die Kamerafahrt in *Germania anno zero* an, die den Jungen Edmund bei seinem Gang durch die Ruinenlandschaft Berlins begleitet. Raum dient im neorealistischen Film weder als Seelenlandschaft noch als malerische Kulisse. Die Figuren sind durch die Schärfentiefe in die natürliche Umgebung eingebettet, bilden organische Bestandteile eines übergeordneten Ganzen. Rondi deutet filmischen Raum nicht nur metaphysisch, sondern auch als Lebenswelt, filmische Zeit als vergegenwärtigte Geschichte.

Ogleich Rondi filmästhetischen Gestaltungsmitteln religiöse Aufgaben im Einklang mit seinem christlichen Weltbild zuweist, tragen dennoch einige angeführte Merkmale zum besseren Verständnis bei, was *La nave bianca* und *Roma città aperta* als neorealistische Filme auszeichnet: mehrere unheroische Haupt- und eine Vielzahl von Nebenfiguren anstelle eines singulären, heroischen Protagonisten und Antagonisten, natürliche Schauplätze oder Studiosets als figurenprägende Milieus, eine Abkehr von einer aristotelischen Dramaturgie, insofern die Handlung in einzelnen Szenen entdramatisiert wird.

Fernaldo Di Giammatteo⁹¹ stellt 1950 fest, Realismus und Neorealismus seien schillernde, vieldeutige kunstgeschichtliche Begriffe. Mittlerweile sei eine unergiebig erste Diskussionsrunde über den von ihm in Anführungszeichen gesetzten Neorealismus beendet. Nutzlos ist sie deshalb gewesen, weil sekundäre Erscheinungen wie der Einsatz von Laiendarstellern, die Chronik, die Reportage, die Repräsentation elender Lebensbedingungen mit dem Wesen der Sache verwechselt worden sind. Nunmehr biete sich die Gelegenheit, ausgehend vom einzelnen Film, eine Substanz zu bestimmen, über die Di Giammatteo vage äußert, dass es sich um eine spirituelle Haltung des einzelnen Regisseurs gegenüber Mensch und Umwelt handele, die sich in der Form manifestiere. Neorealismus als Strömung oder Tendenz aufzufassen, nivelliere und ignoriere die Einzigartigkeit jedes Kunstwerks, in dem eine geistige Essenz Gestalt annehme. Obwohl Di Giammatteo zufolge *neorealismo* für das Bezeichnete unangemessen sei, schätzt er die Verbreitung dieses Unworts als irreversibel ein. Nach Kriegsende habe die Ansicht vorgeherrscht, ein vollkommen neuer Filmtypus sei entstanden. Mittlerweile stehe jedoch fest, dass dieser eine Vorgeschichte habe. Doch weder führt Di Giammatteo Filmtitel an, noch präzisiert er, wann unter Regisseuren jene spirituelle Haltung aufkommt. Ebenso offen bleibt, ob die geforderte zweite Diskussionsrunde, welche

⁹¹ Vgl. Fernaldo Di Giammatteo, *L'Italia nuda e gli uomini del neorealismo*, *Fiera letteraria*, Nr. 45, 12. November 1950, 7.

das Wesen dieser „esperienza d’arte“ erhellen soll, der Rückschau auf ein vergangenes oder der Bilanz eines aktuellen Phänomens gleichkommt.

Auf Rondis und Di Giammatteos Beitrag beschränkt sich in der *Fiera letteraria* die theoretische Auseinandersetzung mit dem neorealistischen Film. Dieser erzielt ab 1946 im Unterschied zu Romanen oder Erzählungen der gleichnamigen literarischen Tendenz zahlreiche Achtungserfolge im Ausland. Italienische Publizisten versuchen in der *Fiera letteraria*, den an sich nur auf einzelne Filme fallenden Glanz auf die gesamte nationale Spielfilmproduktion auszudehnen, wobei ihnen hierbei eine das Besondere mit dem Allgemeinen verwechselnde Rezeption im übrigen Europa und in den USA entgegenkommt. Auffällig ist die bis 1947 wiederholt angemerkte positive Außenwirkung nationaler Filme. Sie erklärt sich mit dem Bestreben, nach dem militärischen Sieg über den Faschismus die Ächtung seitens ausländischer Staaten zu überwinden und als gleichwertiges Mitglied der Völkergemeinschaft anerkannt zu werden.⁹² Als realistisch oder neorealistisch klassifizierte Filme mehren rasch das Ansehen Italiens in Europa und den USA, so rasch, dass angesichts gescheiterter imperialistischer Bestrebungen zunächst gewährte Zurückhaltung dem öffentlichen Selbstbild weicht, zumindest auf dem Gebiet der siebenten Kunst wieder eine konkurrenzlose Weltmacht vorzustellen - wie schon vor dem Ersten Weltkrieg. Vinicio Marinucci kommt in seinem Bericht von den Festivals 1947 in Locarno und Brüssel zu dem Ergebnis, Filmgeschichte werde zurzeit allein in Italien geschrieben:

„Il cinema italiano occupa oggi nel mondo una posizione paragonabile, per il suo significato, a quella tenuta dai russi fino a una diecina d’anni or sono. Più precisamente, questa funzione e questi valori sono attribuiti alla più tipica tendenza del nostro cinema del dopoguerra, quella realistica, che ha dato, con il suo predominio, l’impronta e lo stile internazionalmente riconosciuti come caratteristici della cinematografia italiana“.⁹³

Marinucci suggeriert somit, die Wettbewerbsbeiträge in Brüssel, *Paisà*, *Vivere in pace* (Luigi Zampa 1946), *Sciuscià* (Vittorio De Sica 1946), *Il sole sorge ancora*, in Locarno erweitert um *Preludio d’amore* (Giovanni Paolucci 1946), stünden stellvertretend für die restliche nationale Produktion, repräsentierten die „più tipica tendenza del nostro cinema“.⁹⁴ Tatsächlich bilden sie quantitativ und qualitativ einen winzigen Ausschnitt aus einem stilistisch sowie den

⁹² 1946 lautet die Jahresbilanz: „L’anno che ora si conclude è per le nostre lettere e arti il primo, dopo la guerra, che per intero sia stato di ripresa dei contatti col mondo“, Aldo Bizarri, Ripresa di contatti col mondo, *Fiera letteraria*, Nr. 38, 26. Dezember 1946, 14.

⁹³ Vinicio Marinucci, Ultimo cinema italiano, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 24. Juli 1947, 5. Auf dem 1. Tscheslowakischen Filmfestival in Prag 1947 laufen einer anonymen Notiz zufolge *Roma città aperta*, *Paisà*, *Il sole sorge ancora* und *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti 1946) „cioè con quanto di meglio il nostro cinema ha prodotto in questi due ultimi anni“, Da Chaplin a Rossellini. Films italiani e stranieri a Praga, *Fiera letteraria*, Nr. 41, 9. Oktober 1947, 5.

⁹⁴ Vinicio Marinucci, Ultimo cinema italiano, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 24. Juli 1947, 5.

Genres nach heterogenen nationalen Programm während der ersten beiden Spielzeiten 1945-46 und 1946-47. Marinucci deutet Spielfilme der „nouvelle école italienne“, wie sie ungenannte französische Kritiker nennen würden, als Zeugnisse eines verführten, leidenden italienischen Volkes, also einer Gesellschaft, die nur Opfer, aber keine Täter kennt.

Was unter Schriftstellern und Kritikern ab 1945 in Literatur- und Kulturzeitschriften in Gang kommt, wie sich in der Kontroverse in der *Fiera letteraria* zwischen Angioletti und Trombatore um die politische Funktionalität oder Immunität von Prosa und Poesie während der Diktatur manifestierte, vermeiden Vertreter eines neben Radio und Presse führenden Massenmediums. Die kreative Mitarbeit am und Parteinahme für den realistischen oder neorealistischen Film, gedeutet als kulturelles Vermächtnis der *Resistenza*, entlastet in Italien Filmschaffende und -publizisten von jeglicher Mitverantwortung an der Konstituierung und Stabilisierung des faschistischen Staates.

Kontrastierend zu dem Verweis auf den ausländischen Erfolg von Regiearbeiten Roberto Rossellinis, Luigi Zampas, Aldo Verganos und Alessandro Blasettis wird bedauernd registriert, dass sie und weitere neorealistische Exempel wie Pietro Germis *Il testimone* (1945) und *Quattro passi fra le nuvole* beim inländischen Zuschauer nur geringen Anklang finden. Daher betrachten es einige Publizisten als ihre vorrangige Aufgabe, inländische Kinogänger zum Besuch von Vorstellungen jener zu Unrecht unbeachteten nationalen Spielfilme zu motivieren: „La ‘nuova scuola’ deve fare testo non soltanto per i futuri insegnanti ma anche per i suoi frequentatori ‘esterni’: il nostro pubblico dev’essere avviato alla comprensione di questi films [sic] così sensibilmente ‘suoi’“.⁹⁵ Das in Anführungszeichen gesetzte Stichwort ‘nuova scuola’ zeigt einmal mehr an, wie beherrschend die Außenwahrnehmung für die als typisch italienisch gehaltene Strömung ist. Denn die anonymen, französischen Kritikern zugeschriebene Meinung, nach denen es sich um eine ‘Schule’ handele, provoziert zwar Dementis⁹⁶, schmeichelt aber denjenigen, die sich diese Ansicht zu eigen machen.

Schulbildend wirkt hingegen der italienische Neorealismus auf einige Regisseure in den USA. Georg Wilhelm Pabst erkennt in dem Polizeithriller *The Naked City* (Jules Dassin 1948) Einflüsse der von ihm naturalistisch und nicht realistisch genannten italienischen Tendenz wieder.⁹⁷ *Panic in the Streets* (1950 *Bandiera gialla*), einem von Elia Kazan inszenierten

⁹⁵ Ebd. Marinucci zufolge sind *Il testimone* und *Quattro passi fra le nuvole* kürzlich in Paris erstaufgeführt und sowohl vom Publikum als auch von der Kritik sehr gut aufgenommen worden.

⁹⁶ „La scuola neorealistica italiana l’hanno inventata i francesi“, Fernaldo Di Giammatteo, *Cinema e buon gusto*, *Fiera letteraria*, Nr. 38, 5. Dezember 1948, 6.

⁹⁷ Vgl. Fernaldo Di Giammatteo, *Due incontri viennesi. Pabst e Ucicky registi inquieti*, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 22. Januar 1950, 8.

Kriminalfilm um die Suche nach dem Mörder eines pestverseuchten Opfers, führt Gian Luigi Rondi auf den realistischen Stil und die realistische Thematik Roberto Rossellinis zurück. Doch nicht nur einzelne amerikanische Filmschaffende, sondern ebenso der überwältigende Zuspruch des ausländischen Publikums verschafften Italien weltweites Ansehen. Kinogänger hätten sich an Ausstattungsspektakeln aus der Traumfabrik Hollywood sattgesehen:

„il realismo italiano conquistò in poco tempo le platee del mondo s'impone all'entusiasmo di un pubblico ormai stanco della verità 'ricostruita', della finzione per la finzione, dell'artificio come unica occasione di 'bello' o di 'piacevole'. Hollywood si arrese e dette finalmente il via ai suoi registi, ma nonostante in molti di essi fervesse ancora quel clima di rinnovamento che li aveva spinti, subito dopo la guerra, a ricercare per il cinema altre vie nel successo realista furono pochi quelli che videro altra cosa all'infuori della fortuna d'una formula estetica“.⁹⁸

Somit, und dies bestätigt sich in Attributen wie „poesia“ oder „stile“, bestreitet in der *Fiera letteraria* kein Autor dem filmischen - im Gegensatz zum literarischen Neorealismus - eine ästhetische Qualität. Ende 1948 zitiert Fernaldo Di Giammatteo einen Schweizer Kritiker, für den der italienische (Neo-)Realismus das Hässliche und Negative kultiviere, demnach das aktuelle Gegenstück zu den einstmals als „Rinnsteinliteratur“ verfeimten naturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns bildet. Auch in italienischen Periodika registriert Di Giammatteo neuerdings sich häufende abschätzige Bemerkungen, denen zufolge nationale Filme nur noch soziale Anomien abbildeten. Zwar räumt er ein, dass in einzelnen Fällen Regisseure Realismus als bloße Chronik von Tatsachen missverstünden, doch bestreitet er, es handele sich um einen allgemeinen Trend.⁹⁹ Noch 1950 konstatiert derselbe Autor, dass der neorealistische Film sowohl für Italien als auch für das Ausland von enormer Bedeutung sei. Ihm und nicht der Literatur oder der Musik sei die Entprovinzialisierung der nationalen Kultur zu verdanken.¹⁰⁰

Außenperspektiven stammen von André Bazin, Marcel Carné und Georg Wilhelm Pabst. André Bazin nimmt Ende 1947 den filmischen Realismus als eine europäische Bewegung der Nachkriegszeit wahr. Unter der Führung Italiens habe sie nicht nur das Meisterwerk *Paisà*, sondern auch *Sciuscià*, *Un giorno nella vita*, *Il bandito* und *Il sole sorge ancora* hervorgebracht. Französische, ebenfalls als realistisch bezeichnete Beiträge wie *La bataille du rail* (René Clément 1946) und *Farrebique* (Georges Rouquier 1947) erreichten nicht die italienische reine Form. Filmischen Realismus interpretiert Bazin ebenso wie Gian Luigi Rondi als eine Konvergenz zwischen filmischer und außerfilmischer spiritueller Wirklichkeit,

⁹⁸ Gian Luigi Rondi, Il realismo di Hollywood è una formula estetica, *Fiera letteraria*, Nr. 40, 8. Oktober 1950, 8.

⁹⁹ Vgl. Fernaldo Di Giammatteo, Cinema e buon gusto, *Fiera letteraria*, Nr. 38, 12. Dezember 1948, 6.

¹⁰⁰ Vgl. Fernaldo Di Giammatteo, Nell'anticamera della cultura, *Fiera letteraria*, Nr. 25, 18. Juni 1950, 8

wenn als dessen Charakteristikum gilt: „ridurrebbe al minimo l'alchimia delle scene e della ripresa e, vicino il più possibile alla vita reale, darebbe una visione non pessimista delle cose“.¹⁰¹

Marcel Carné begründet den Mut und das Bedürfnis italienischer Regisseure, stilistisch und thematisch Neues zu erproben, mit dem jahrelang ausgeübten Druck zur Konformität. Aufgestaute Kreativität sei freigesetzt worden, sobald das Regime nicht mehr existierte. Filmemacher habe es gedrängt, persönliche Erlebnisse öffentlich zu machen. Der italienische Neorealismus rege eine weltweit in Konventionen erstarrte Kinematografie an, zu experimentieren, zuvor stilistisch Unvorstellbares auszuprobieren.¹⁰² Pabst deutet 1950 den Neorealismus als eine außerkünstlerische Reaktion auf Faschismus und Krieg. Die Existenz des Neorealismus hält er für transitorisch, weil eine naturalistische Wirklichkeitsbeschreibung mittelfristig keinen Bestand hat: „Prima della guerra, il cinema italiano mostrava una tendenza teatrale-patetica ad un miglio di distanza. Oggi il pendolo è giunto all'estremità opposta, alla realtà assoluta: L'essenziale si capisce sarebbe che fra questi estremi sapesse trovare la via di mezzo, l'unica autentica sul piano dell'arte“.¹⁰³

1.6 Roberto Rossellini

Mitte 1947 gilt Roberto Rossellini als führender Exponent und Botschafter („primo divulgatore“) des italienischen neorealistischen Films im In- und Ausland. Seine Autorschaft an *Roma città aperta* und *Paisà* ist unumstritten.¹⁰⁴ In diesem Zeitraum porträtiert Massimo Mida den Regisseur. Giorgio Prosperi trägt 1948 Anmerkungen zu Person und Werk nach. Einem sehr positiven Urteil nach der Sichtung einer Arbeitskopie von *Germania anno zero* Anfang 1948 folgen bis 1952 zumeist von Gian Luigi Rondi verfasste Kritiken zu *L'Amore*¹⁰⁵

¹⁰¹ André Bazin, Tendenze del cinema francese, *Fiera letteraria*, Nr. 50, 11. Dezember 1947, 7.

¹⁰² D. F. [Diego Fabbri], Intervista con Marcel Carné, *Fiera letteraria*, Nr. 8, 27. Februar 1948, 6. Vgl. auch Michelangelo Antonioni, Marcel Carné ovvero quasi un ritratto, *Fiera letteraria*, Nr. 8, 30. Mai 1946, 7.

¹⁰³ Zit. nach Fernaldo Di Giammatteo, Due incontri viennesi. Papst e Uchiky registi inquieti, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 22. Januar 1950, 8.

¹⁰⁴ Vgl. Vinicio Marinucci, Ultimo cinema italiana, *Fiera letteraria*, Nr. 30, 24. Juli 1947, 5. Marinucci gehört zu den Koszenaristen der von Roberto Rossellini 1953 gedrehten vierten Episode *Amori di mezzo secolo* für den Omnibusfilm *Napoli'43*. Auch für Gian Luigi Rondi ist Rossellini der bedeutendste italienische Regisseur: „Quando Castellani diresse due anni fa *Sotto il sole di Roma*, il cinema realista italiano era giunto ad una svolta decisiva; Rossellini che con *Roma città aperta* ne aveva assunto la paternità effettiva, cercava già con *Il miracolo* di saldare il suo primo elemento - la verità“, *Fiera letteraria*, Nr. 12, È primavera!, 12. Februar 1950, 8.

¹⁰⁵ *L'Amore* besteht aus den Episoden *Una voce umana* nach Jean Cocteau's Einakter *La voix humaine* (1930), gedreht 1947 vor *Germania anno zero*, und *Il miracolo* (1948), beruhend auf Ramón María del Valle-Inclán's Erzählung *Flor de Santidad* (1904).

(1947-48), *Stromboli, terra di Dio* (1949-50) *Francesco giullare di Dio*¹⁰⁶ (1950) und *Europa'51* (1951-52).¹⁰⁷ Nicht berücksichtigt werden somit *Roma città aperta*, *Paisà*, *La macchina ammazzacattivi* (1948-52) und die fünfte Episode *L'invidia*¹⁰⁸ des Omnibusfilms *I sette peccati capitali* (1951). Im Fall von *Roma città aperta* liegt der Kinostart 1945 vor der ersten Ausgabe des Periodikums im April 1946. Im Unterschied zu den nachfolgend behandelten italienischen Filmzeitschriften fallen die Rezensionen von Rossellinis Regiearbeiten überwiegend positiv aus. Das Urteil, insbesondere von Gian Luigi Rondi, bleibt ihm gewogen, während Filmkritiker in *Cinema* und *Cinema nuovo* ihn nach *Germania anno zero* als Häretiker verdammen, der die 'reine' Lehre des Neorealismus verraten habe.

Roma città aperta und *Paisà* durchbrechen die internationale kulturelle Isolation und üben einen Sog aus: Ihr kommerzieller Erfolg und die enthusiastischen Kritiken öffnen italienischen Produzenten den weltweit wichtigsten Filmmarkt: die USA. Sowohl *Roma città aperta* als auch *Paisà* tragen erheblich zu einer veränderten Sichtweise auf den einstigen Kriegsgegner bei. Wenn 1950 ungewöhnlicherweise ein italienischer Korrespondent aus den USA in einem Leitartikel berichtet, wie Publikum und Presse auf die Uraufführung von *Stromboli* in der amerikanischen Fassung reagiert haben, zeigt dies an, wie wichtig selbst die Redaktion einer vorrangig der Literatur gewidmeten Zeitschrift noch fünf Jahre nach Kriegsende die Wirkung eines italienischen Films in den Vereinigten Staaten nimmt. Gewiss erklären zum einen die Schlagzeilen der internationalen Regenbogenpresse über die als skandalös erachtete Liebesbeziehung zwischen Rossellini und Ingrid Bergman das Echo in der *Fiera letteraria*, aber die Redaktion hält sich konsequent aus dieser privaten Affäre heraus. *Stromboli*, so urteilt der Korrespondent, bedeute keine Abkehr vom Neorealismus, sondern dessen Übergang von einer teilnehmenden Beobachtung äußerer Erscheinungen zu einer Erforschung der menschlichen Seele.

„*Stromboli* rappresentava, per Rossellini, il suo più raffinata perfezionamento; non un fatto semplicemente tecnico, ma un fatto di evoluzione spirituale. Il neorealismo, da lui per la prima volta centrato con date formule visive, passava, attraverso questo film, da un oggetto all'altro: e cioè da riprendere la verità *dell'uomo*, vale a dire il suo ambiente e la sua cronaca, a riprendere

¹⁰⁶ *Francesco giullare di Dio* basiert zum einen auf *I fioretti di San Francesco*, einer anonymen Legendensammlung aus dem 14. Jahrhundert um den Heiligen Franz von Assisi, seine Person und Wundertaten. Das älteste überlieferte Manuskript datiert auf das Jahr 1396. Die Handschrift umfasst 53 Erzählungen über den Heiligen im toskanischen Dialekt, übersetzt aus dem Lateinischen. Biografisches und frei Erfundene bilden eine Einheit. Der zweite adaptierte literarische Text, *La Vita di Frate Ginepro*, ist eine ebenfalls anonyme, aus dem Lateinischen in toskanische Mundart übersetzte Schrift über einen der Jünger des Heiligen Franz von Assisi. Es handelt sich um eine unvollständige Übersetzung eines lateinischen Textes von Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, der zum Umkreis der *Fioretti di San Francesco* gehört. Im Mittelpunkt steht die große Einfachheit und tiefe Gläubigkeit des Franziskaners Ginepro.

¹⁰⁷ Zu italienischen und englischsprachigen Versionen von *Europa'51* vgl. Gallagher 1998, 694-695.

¹⁰⁸ *L'invidia* basiert auf Sidonie-Gabrielle Colettes Roman *La Chatte* (1933).

la verità *nell'uomo* e cioè la coscienza. Identici i postulati, le formule di ripresa: ben diverso il punto d'arrivo".¹⁰⁹

Diese Ansicht teilt Gian Luigi Rondi in seiner Rezension von *Francesco giullare di Dio*.¹¹⁰ Den elf Episoden über den Heiligen Franz von Assisi bescheinigt Rondi eine bestechende erzählerische und sprachliche Einfachheit. Die Geschichten scheinen sich wie von selbst zu entwickeln, da die Handlungssegmente nicht kausal, sondern temporal, chronologisch verbunden seien. Die unspektakuläre, alltägliche Lebensweise des Franz von Assisi und zwölf Glaubensbrüdern, interpretiert von Franziskanermönchen, stehe im Vordergrund. Rondi interpretiert Rossellinis Regiearbeiten seit *Roma città aperta* als eine Suche nach Gott, ohne allerdings zu erläutern, wie *Una voce umana* und *La macchina ammazzattivi* in dieses Deutungsmuster passen. Somit beurteilt er die Nachkriegsfilme Rossellinis unter religiösem Vorzeichen als kohärentes Ganzes. *Francesco giullare di Dio* stellt danach eine weitere Folge in der „cinema di verità“ genannten Reihe dar, akzentuiere jedoch das spirituelle Dasein des Menschen.

Kritiken von *L'Amore*¹¹¹, der italienischen Fassung *Stromboli, terra di Dio*¹¹² und *Europa'51*¹¹³ weisen hingegen keinen Bezug mehr zum Realismus oder Neorealismus auf. *Stromboli* und *Francesco giullare di Dio* markieren somit im Jahr ihrer Uraufführungen 1950 einen Wendepunkt, ein neues Stadium *innerhalb* des neorealistisch genannten Werkes Roberto Rossellini, keinen Bruch. Neorealismus entspricht nach dieser Lesart einer religiösen Weltanschauung des Regisseurs als Autor des Films mit ähnlichen ästhetischen Konsequenzen. Wenngleich in der Zeitschrift bis 1951 offenbleibt, wann der filmische Neorealismus endet, sei es als Strömung, sei es als Regiestil seines führenden Repräsentanten, so existieren doch relativ präzise Angaben, wann er entsteht. Vinicio Marinucci und Massimo Mida geben darüber Auskunft, mit welchen Filmen Roberto Rossellini neben anderen Regisseuren den Neorealismus begründet.

¹⁰⁹ Giuseppe Amati, *America strana*, *Fiera letteraria*, Nr. 10, 5. März 1950, 1.

¹¹⁰ Vgl. Gian Luigi Rondi, *Francesco giullare di Dio*, *Fiera letteraria*, Nr. 51, 24. Dezember 1950, 12. Der Rezensent erwähnt nicht die Mitwirkung zweier Berufsschauspieler, Aldo Fabrizi als Nicolaio, Tyrann von Viterbo, und Arabella Lemaître als Santa Chiara. Vgl. auch den Bericht von Rondi zum Inhalt der einzelnen, von ihm auf neun bezifferten Episoden im Vorfeld der Dreharbeiten: Rossellini cerca in Umbria le fonti del fiume cristiano, *Fiera letteraria*, Nr. 47, 20. November 1949, 6.

¹¹¹ Vgl. Fabio Forlivese, *L'Amore di Rossellini*, *Fiera letteraria*, Nr. 36, 28. November 1948, 6.

¹¹² Vgl. Gian Luigi Rondi, In *Stromboli* una donna chiama Dio in soccorso contro se stessa, *Fiera letteraria*, Nr. 12, 25. März 1951, 8.

¹¹³ Vgl. G. L. R. [Gian Luigi Rondi], *Europa'51* parola utile agli uomini, *Fiera letteraria*, Nr. 42, 4. November 1951, 8.

Ohne sich festzulegen, verlegt Marinucci die Entstehungsphase in die Zeit vor dem Krieg oder vor der Befreiung. Obgleich er keine Titel anführt, sondern drei Urheber nennt, Francesco De Robertis, Roberto Rossellini und Romolo Marcellini, fällt die Genese implizit in den Zeitraum des Zweiten Weltkriegs. Der Marineoffizier Francesco De Robertis debütiert als Regisseur mit dem kurzen, 1940 uraufgeführten Dokumentarfilm *Mine in vista*. 1939 bis 1941 inszeniert er seinen ersten abendfüllenden Spielfilm *Uomini sul fondo*. 1941 führt laut zahlreichen Filmografien Roberto Rossellini unter dessen künstlerischer Oberleitung Regie bei *La nave bianca*. Es bleibt dem Kapitel zur Produktionsgeschichte dieses Films vorbehalten, ihre tatsächlichen Stabfunktionen zu benennen. Während De Robertis vor dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 nur noch *Alfa Tau!* fertigstellt, vollendet der Regisseur Rossellini zwischen 1941 und 1943 *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce*. Romolo Marcellini dreht nach *Sentinelle di bronzo*, seinem ersten selbstinszenierten Spielfilm von 1937, für den Istituto Luce 1941 mehrere kurze Dokumentarfilme, darunter *Fanteria del cielo* und *Fra due battaglie*. 1942 realisiert Marcellini für die Cristallo-Excelsa den langen Spielfilm *M.A.S.*¹¹⁴ Was Marinucci verschweigt, wenn er nur die drei Urheber der italienischen 'Neuen Schule' beim Namen nennt, ist, dass es sich bei jenen Produktionen ausnahmslos um *Kriegsfilme* handelt.

Für Massimo Mida, einem langjährigen, wenngleich diskontinuierlichen Mitarbeiter von Rossellini, zählt dieser neben Vittorio De Sica und Luchino Visconti zu der zweiten, auf Mario Camerini und Alessandro Blasetti folgenden Generation von Regisseuren, die dem nationalen realistischen Film als einer Strömung („corrente“) entscheidende Impulse verliehen haben. *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* „contribuiscono efficacemente (soprattutto *La nave bianca*) a quel genere 'documentario' che negli ultimi anni del fascismo si impose all'attenzione dei critici attenti“.¹¹⁵ Ihm zufolge sei Rossellini niemals kommerzielle oder politische Kompromisse eingegangen.

Wenn Mida behauptet, *La nave bianca* sei ein Dokumentarfilm, so ist dagegen einzuwenden, dass der Plot frei erfunden ist. Offensichtlich soll die auch für die übrigen zwei genannten Produktionen gewählte Klassifizierung als Dokumentarfilme von vornherein den sich aufdrängenden Verdacht zerstreuen, es könnte sich um faschistische Kriegspropaganda

¹¹⁴ Abkürzung für Motoscafo antisommergibile, das heißt U-Bootjäger.

¹¹⁵ Massimo Mida, Rossellini 'enfant prodige', *Fiera letteraria*, Nr. 23, 5. Juni 1947. In einer Produktionsnotiz (*Cinema*, Nr. 122, 25. Juli 1941, 35) zu *Un pilota ritorna* heißt es: „il soggetto è di Tito Silvio Mursino [Pseudonym von Vittorio Mussolini], la sceneggiatura di Rosario Leone, Massimo Mida e Michelangelo Antonioni, la regia è stata affidata a Roberto Rossellini“. Mida ist Regieassistent bei *Paisà* und *La macchina ammazzacattivi*, außerdem wirkt er an der ersten Drehbuchfassung von *Europa '51* mit. Zu seiner redaktionellen Tätigkeit und der seines Bruders, Gianni Puccini, bei *Cinema* während des Kriegs vgl. Gallagher 1998, 75.

handeln, wodurch sich Midas eigene - in seinem Beitrag verschwiegene - Mitwirkung an *Un pilota ritorna* in einem anderen Lichte darstellen würde. Was er zur Erzählweise Rossellinis anmerkt, nimmt eine ähnliche Einschätzung in einem Kommentar zu *Germania anno zero* vorweg:

„una delle doti più tipiche di Rossellini è quella di selezionare, scarnificare, portare la sua materia narrativa in un terreno che sembrerebbe arido, ma che poi invece si rivela d’un efficacia immediata. Il suo linguaggio narrativo si snoda linearmente, quasi volontariamente incurante e sciatto [...]. Cinema popolare, privo di qualsiasi belluria, che colpisce lo spettatore come un romanzo di cappa e spada“.¹¹⁶

Die wahrscheinlich im Februar 1948 erfolgende Sichtung einer Arbeitskopie¹¹⁷ von *Germania anno zero* ohne Vorspann, ohne Musik, mit teilweise unverständlichen Dialogen sowie von Schwarzbildern unterbrochenen Einstellungsfolgen hindern Liana Ferri¹¹⁸ nicht daran, sich für das verheißungsvolle Provisorium zu begeistern. Gegenüber Mida, der eine nachlässige, schlampige („sciatto“) Erzählweise des gleichwohl oder gerade deshalb zum Meister erhobenen Regisseurs hervorhebt, bewertet Ferri ein scheinbar nicht mehr narratives, weil ungestellt wirkendes, von der Kamera scheinbar zufällig registriertes außerfilmisches Geschehen als herausragende Leistung. Ferri meint die Sequenz, in welcher der Junge Edmund, nachdem er seinen bettlägerigen Vater vergiftet hat, ziellos durch das zerbombte Berlin streift:

„Rossellini che segue il suo personaggio, ne è conquistato egli stesso. Sembra che lo lasci fare, che si faccia trascinare da lui, diventando a sua volta strumento di quel dramma. Saranno trecento, forse duecento metri di pellicola, che ritengo fra i più belli del cinema. Sembra che non succeda niente, non ci sono trovate di sceneggiatura, solo una lunga silenziosa carrellata per la città“.¹¹⁹

Obwohl Ferri die Kategorien *neorealistic* oder *realistic* nicht anwendet, fallen ihr lange Kamerafahrten - Plansequenzen - und eine Entdramatisierung von Szenen auf. Ihre Beobachtungen überschneiden sich mit denen von Gian Luigi Rondi, doch für ihn handelt es sich um Merkmale des italienischen realistischen Films generell: „I registi italiani di questo dopoguerra [...] sono congesti di realtà e liberano questa realtà nel suo farsi, attraverso tramite organicamente eletti e senza alcun modulo narrativo“.¹²⁰

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ „Die Arbeitskopie wird aus den ersten als gut befundenen Positivabzügen der gedrehten Einstellungen zusammengestellt. Auf ihr wird erst der Rohschnitt und dann der definitive Feinschnitt vorgenommen, der das Muster für den Schnitt des Negativs darstellt. [...] Die Arbeit wird vom Schnittmeister (Cutter) vorgenommen“, Reinert 1946, 19.

¹¹⁸ Liana Ferri ist Koszenaristin von *La macchina ammazzacattivi* und *L'invidia*.

¹¹⁹ Liana Ferri, *Germania anno zero*, *Fiera letteraria*, Nr. 9, 5. März 1948, 6.

¹²⁰ Gian Luigi Rondi, *Il cinema italiano realistico*, *Fiera letteraria*, Nr. 21, 30. Mai 1948, 5.

Was Ferri an Rossellini beeindruckt, scheinbar planlos, ohne Drehbuch, außerfilmisch vorgefundene, undramatische Vorgänge und Situationen in Bildern festzuhalten, die Laiendarsteller nicht zu führen, sondern sich von deren spontanem Verhalten am natürlichen Schauplatz leiten zu lassen, bewertet ein anderer Kritiker als gravierenden Mangel: „Mi dicono che in *Germania anno zero* Rossellini abbia girato, come è suo solito, con una sceneggiatura di massima, improvvisando sul posto. Male. Una lirica si improvvisa, un romanzo e un racconto lungo non si improvvisa“.¹²¹ Anstoß erregen die in *Germania anno zero* auseinanderfallenden dokumentarischen und fiktionalen Elemente. Ein die Sinne des Betrachters überwältigender natürlicher Schauplatz, das zerstörte Berlin, gehe mit der unwahrscheinlichen Geschichte keine Synthese ein. Figuren wie Edmunds Bruder und seine Schwester wirkten klischeehaft, der in Edmund reifende Plan, den Vater umzubringen, ungenügend motiviert und inszeniert. Die zwei homosexuellen und zugleich nationalsozialistisch gesinnten Figuren, Edmunds Lehrer und ein ehemaliger General, gelten als Tribut Rossellinis an den Zeitgeist, so genannte sexuelle Anomalien zu dokumentieren, wie es für eine nicht näher bestimmte Gegenwartsliteratur typisch sei. Angesichts der vorausgehend dargestellten Urteile in der *Fiera letteraria* zum literarischen amerikanischen und italienischen Neorealismus ist offensichtlich, dass der Rezensent auf sie anspielt und folgerichtig *Germania anno zero* für stillos erachtet.

Anlässlich *Il miracolo*, der zweiten Episode von *L'Amore*, wiederholt sich der Vorwurf ungenügender künstlerischer Gestaltung außerfilmischer Wirklichkeit. In diesem Fall ist es die von Anna Magnani verkörperte Nannina, „una povera di spirito“, deren fehlende psychologische Entwicklung und ordinäres Verhalten nicht einem vormodernen ästhetischen Maßstab genügt.¹²² Anna Magnanis infolge ihrer tragenden Rolle in *Open City* sich rasch verbreitende Popularität veranlasst einen Autoren, eine beim amerikanischen Kinopublikum vorhandene falsche Vorstellung richtigzustellen, was Rossellinis Auswahl und Führung von Schauspielern sowie den angeblich von ihm bevorzugten Einsatz von Laiendarstellern betrifft:

„vi si diceva [...] che gli interpreti del film non erano attori professionisti ma uomini della strada, scelti dal regista per la loro eccezionale idoneità fisica a sostenere le singole parti. Mentre tutti sappiamo che non solo la Magnani e Fabrizi, ma anche alcuni interpreti di ruoli minori, come Giovanna Galletti e Maria Michi sono attori professionisti. Il solo attore

¹²¹ Giorgio Prosperi, Coraggio di Rossellini, *Fiera letteraria*, Nr. 16, 25. April 1948, 6.

¹²² Vgl. Fabio Forlivese, *L'Amore* di Rossellini, *Fiera letteraria*, Nr. 36, 28. November 1948, 6. Forliveses Polemik gegen *Il miracolo* richtet sich gegen die literarische Vorlage *Flor de Santidad* von Ramón María del Valle-Inclán. An ihr bemängelt er die Einflüsse einer literarischen Avantgarde, dem als dekadent abqualifizierten Symbolismus, sowie dem Stil Maeterlinks und D'Annunzios. Rossellini hält er zugute, die filmische Adaption von „ogni appoggiatura decadentistica“ gereinigt zu haben.

debuttante di un certo rilievo era Marcello Pagliero, non certo sfornito d'esperienza in fatto di cinematografico".¹²³

Als es in *Stromboli, terra di Dio* 1949 zur erstmaligen Zusammenarbeit der in Filmen Alfred Hitchcocks und Victor Flemings international berühmt gewordenen Schauspielerin Ingrid Bergman mit dem Regisseur Roberto Rossellini kommt, hält man nur ihn für fähig, die vorhersehbaren Schwierigkeiten zu meistern, sowohl einen an die amerikanische Form des Drehbuchs und detaillierte Regieanweisungen gewohnten Star, als auch erstmals vor der Kamera agierende Laien anzuleiten.¹²⁴

2 *Cinema. Nuova serie* 1948-1956

2.1 *Profil der Zeitschrift*

Im Editorial der ersten Ausgabe von *Cinema. Nuova serie*¹²⁵ im Oktober 1948, die fortan alle vierzehn Tage herauskommt, stellt sich die Redaktion in die Tradition der von 1936 bis 1943 bestehenden *Cinema. Vecchia serie*, gegründet und zunächst geleitet von Luciano de Feo (1894-1974).¹²⁶ Als Verleger dieses Vorläufers und Referenzmodells wird Ulrico Hoepli genannt. Unerwähnt bleibt der seit Oktober 1938 amtierende Direktor und jüngste Sohn des Duce, Vittorio Mussolini, obwohl dieser *Cinema* durchgängig bis Mitte 1943 leitet. Zudem druckt die Zeitschrift von ihm seit 1936 unregelmäßig eigene Artikel ab, darunter zahlreiche Editorials. Das Verschweigen dieses Direktors ist symptomatisch für das Bestreben der Redaktion, sich zwar auf den überlieferten Titel und für renommiert gehaltene Autoren positiv zu beziehen, aber weder die Frage aufzuwerfen, inwieweit die Zeitschrift regimekonform über den Film berichtet hat, noch ehemalige, eindeutig faschistisch gesinnte Mitarbeiter wie Vittorio Mussolinis Stellvertreter („Vice“), den Redaktionssekretär Rosario Leone, den Chefredakteur Roberto Assunto und den bis 1942 maßgeblichen Kritiker Giuseppe Isani beim

¹²³ Vgl. Giorgio Prosperi, *Come siamo e come ci vedono*, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 30. Januar 1948, 6.

¹²⁴ Vgl. Alfredo Pieroni, *Ingrid Bergman*, *Fiera letteraria*, Nr. 14, 3. April 1949, 6.

¹²⁵ Laut Impressum der Ausgaben von Oktober 1948 bis zum Mai 1954 firmiert Ottavia Vitagliano als Herausgeber, Adriano Baracco als Direktor. Guido Aristarco ist von der ersten Nummer bis August 1952 Chefredakteur. Danach bleibt dieser Posten, einhergehend mit einem Verlegerwechsel, vakant. Ab Mai 1954 übernimmt Egidio Ariosto die Direktion. Der Redakteur Giulio Cesare Castello rückt zum *condirettore* auf. Davide Turconi wird Chefredakteur.

¹²⁶ Zur Biografie von Luciano De Feo, einem maßgeblichen Förderer des didaktischen Dokumentarfilms nicht nur in Italien, sondern auch als Direktor des Internationalen Lehrfilm-Instituts von 1928 bis 1937 weltweit vgl. Taillibert 1999, 102-110, 360-362. Unter der Überschrift „*Cinema*: Fronten, Polemiken, Manifeste“ wertet Meder (1993, 41-80) Artikel aus *Cinema* aus. Gründer und erster Direktor von *Cinema* ist nicht „Alessandro De Feo“ (ebd., 42), sondern Luciano De Feo. Die Ansicht Meders (ebd., 41) in *Cinema* seien nur ausnahmsweise kriegsverherrlichende Artikel erschienen, teilt der Verfasser nicht. Massimo Mida und Giuseppe De Santis etwa machen sich die imperialistischen Ambitionen und den Antiamerikanismus des faschistischen Regimes in ihren an anderer Stelle vorgestellten Beiträgen 1942-43 zu eigen.

Namen zu nennen.¹²⁷ Wie selektiv Traditionspflege betrieben wird, geht aus der fragwürdigen Laudatio hervor, das titelgebende Vorbild, „fu tra le più degne d’Europa [...]. Gran parte dei migliori critici, teorici e saggisti cinematografici italiani, si sono formati collaborando a *Cinema*; altri suoi assidui collaboratori sono poi passati dalla macchina da scrivere a quella da presa, affrontando con successo la regia“.¹²⁸

Von den einstigen Mitarbeitern wechseln unter anderem Giuseppe De Santis (1917-1996) und Michelangelo Antonioni, geboren 1912, zur Regie. Beide verfassen gelegentlich Artikel für *Cinema*.¹²⁹ Generell jedoch wird der im Editorial formulierte Anspruch nicht erfüllt, Filmpublizisten, welche schon an jenem Vorläufer mitgearbeitet haben, erneut ein Meinungsforum zu bieten. Guido Aristarco ist einer der wenigen Redaktionsmitglieder, der schon 1942 für *Cinema* geschrieben hat. Zu den Gastautoren, die ebenfalls eine eingeschränkte personelle Kontinuität verbürgen, gehören Luigi Chiarini, der Amerikakorrespondent Giorgio N. Fenin sowie Lo Duca, der 1951 zusammen mit André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze die *Cahiers du Cinéma* gründet. Bis zu seinem Tod 1949 führt außerdem der Publizist, Regisseur und ehemalige Lehrer am Centro sperimentale di cinematografia, Francesco Pasinetti, seine einstige Kolumne *Postiglione* fort, in der er Leserfragen beantwortet. Die überwiegende Mehrzahl der Autoren gewinnt die Redaktion neu hinzu, darunter Pio Baldelli, der 1972 eine Monografie über Roberto Rossellini veröffentlicht, Mario Verdone und Fernaldo Di Giammatteo, die beide für die *Fiera letteraria* schreiben.

Die Traditionspflege manifestiert sich zum einen in dem Interesse an der Beziehung zwischen Literatur und Film, zum anderen an der formalen Aufmachung. Ein ähnlich gestaltetes Layout, mitunter ganzseitige schwarz-weiß Fotografien, Rubriken wie *Galleria*, in der italienische und ausländische Schauspielerinnen, Schauspieler und Regisseure porträtiert werden, *Si gira* über geplante oder in Arbeit befindliche Produktionen im In- und Ausland und der Kritikenteil *Film di questi giorni* schließen an den titelgebenden Vorläufer an. Wie in jener Zeitschrift herrscht die Ansicht vor, der Film sei eine Kunst, während das audiovisuelle Massenmedium als Industrie so gut wie unbeachtet bleibt. Gegenüber konkurrierenden Periodika situiert man sich im Editorial der ersten Nummer zwischen dem monatlich erscheinenden Fachmagazin *Bianco e Nero* und dem Filmteil von Tageszeitungen. Am Beginn des Kalten Kriegs behält sich die Redaktion ausdrücklich eine weltanschauliche

¹²⁷ Vgl. Dario Zanelli/Renzo Renzi, „Quel mio grande e ingenuo amore per il cinema“. Colloquio con Vittorio Mussolini, *Cinema nuovo*, Nr. 284/285, August-Oktober 1983, 11-16.

¹²⁸ Editorial, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 5.

¹²⁹ Michelangelo Antonioni, La pazienza del cinema, *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 199-200; ders., Brevario del cinema, *Cinema*, Nr.11, 31. März 1949, 333-334.

Offenheit vor. Vertreter verschiedener politischer und ästhetischer Positionen sollen zu Wort kommen.

Der nationale Film steht im Mittelpunkt, erweitert um Sichtweisen von Ausländern auf die inländische Produktion, etwa von Georges Sadoul¹³⁰, dem neben André Bazin wichtigsten französischen Mittler des italienischen filmischen Neorealismus. Gastbeiträge oder Interviews, beispielsweise von Arletty¹³¹, Lotte H. Eisner¹³², Robert Bresson¹³³, Victor Sjöström¹³⁴ und Carl Theodor Dreyer¹³⁵, erweisen sich als wertvolle filmhistorische Primärquellen. Aus ungenannten, vermutlich finanziellen Gründen erscheint die Zeitschrift letztmalig 1956.

2.2 Neorealismusdefinitionen

Im Beobachtungszeitraum 1948 bis 1956 lässt sich keine einheitliche, allgemein anerkannte Definition des Neorealismus feststellen. Der italienische neorealistische Film steht bis 1954 im Ruf des künstlerisch ambitionierten Films. Sein anhaltender ausländischer Erfolg entfacht den seit 1945 gedämpften Nationalstolz, denn häufig ist von „i nostri film“ die Rede. Weil vorrangig der *film d'arte* Beachtung findet, werden Publikumspräferenzen vernachlässigt. Nationale ebenso wie amerikanische Kassenmagneten kommen bestenfalls am Rande zur Sprache. So erzielt in der Spielzeit 1948-49 *Fabiola*¹³⁶ (Alessandro Blasetti 1947) unter den nationalen Spielfilmen im Kinoprogramm die höchsten Einspielerlöse, ohne dass dies zur Kenntnis genommen wird. Zudem täuscht die auf den italienischen Spielfilm konzentrierte Berichterstattung darüber hinweg, dass amerikanische Produktionen den Spielplan der inländischen Kinos beherrschen. Gemessen an der Gesamtzahl der in Rom verliehenen und vorgeführten Filme belaufen sich die Anteile italienischer gegenüber amerikanischen

¹³⁰ Vgl. Georges Sadoul, La tecnica rivoluzionaria nella *Cabiria* di Pastrone, *Cinema*, Nr. 58, 15. März 1951, 144-146.

¹³¹ Vgl. Arletty, Strettamente confidenziale, *Cinema*, Nr. 5, Dezember 1948, 150-151.

¹³² Vgl. Lotte H. Eisner, Troppo ignorati gli scenografi nel cinema tedesco, *Cinema*, Nr. 126, 30. Januar 1954, 38-41.

¹³³ Vgl. Tom Granich, [Interview,] Bresson: il cinema non è ancora tornato, *Cinema*, Nr. 71, 10. Oktober 1951, 170-171.

¹³⁴ Vgl. Victor Sjöström, Il mio primo incontro col cinema, *Cinema*, Nr. 96, 15. Oktober 1952, 202-204.

¹³⁵ Vgl. Carl Theodor Dreyer, Lo stile nel film, *Cinema*, Nr. 97, 1. November 1952, 229-233.

¹³⁶ Es handelt sich um eine Verfilmung des 1854 veröffentlichten Romans *Fabiola or The Church of the Catacombs* von Kardinal Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1802-1865).

Produktionen 1948 auf 14 zu 72 Prozent, 1954 34 zu 50 Prozent und 1957 26 zu 50 Prozent.¹³⁷

Als sich Künstler und Journalisten vom 3. bis zum 5. Dezember 1953 in Parma während des *Convegno Nazionale del Neorealismo cinematografico* mit dessen schon lange im voraus von verschiedenen Autoren in *Cinema* angemerakter Krise beschäftigen, Ursachen und mögliche Rettungsaktionen diskutieren, ist der empirische Gegenstand der Debatte abhandelt gekommen. Giulio Cesare Castello zieht als Bilanz der Veranstaltung, es sei den Teilnehmern nicht gelungen, den Neorealismus auf den Begriff zu bringen. Den neorealistischen mit dem italienischen Film gleichsetzend, erweist sich für ihn das Scheitern der angestrebten theoretischen Selbstverständigung als ein gutes Zeichen, denn ein *Work in Progress* ließe sich nicht in eine Formel zwingen.¹³⁸

Aus der Not eine Tugend zu machen, widerstrebt zu Recht einer Vielzahl von Autoren. Ungeachtet der Ansicht von Castello, die nur wenige Anhänger findet, sobald sich der Neorealismus definieren lasse, zeuge dies davon, dass er nicht mehr entwicklungsfähig, erstarrt sei, besteht von Anfang an Klärungsbedarf, wie aus einer Reihe von Artikeln hervorgeht.

Luigi Chiarinis 'böse Gedanken zum Realismus' von 1948 diskreditieren diesen nicht an sich, sondern kritisieren dessen vorherrschendes falsches Verständnis als ungestellte Wiedergabe außerfilmischer Wirklichkeitsausschnitte. Realismus und Neorealismus werden in seiner Argumentation synonym verwendet. Chiarini bemängelt, italienische Regisseure seien paradoxerweise eifrig darum bemüht, alles 'Unechte', vom Berufsschauspieler über die künstliche Beleuchtung und die Schminke bis zur Kulisse, aus der Filmherstellung zu verbannen: „I nostri registi devono sentire nel subconsciente la fragilità di questo cosiddetto 'neorealismo' perché non sono troppo preoccupati di far sapere al pubblico che tutto è vero nei loro film: i pescatori e le barche di Acitrezza come i gabinetti di decenza e la 'pipinara' di Roma“.¹³⁹ Anstatt natürliche Schauplätze und etwa sich selbst spielende sizilianische Fischer aus Aci Trezza in *La terra trema* (Luchino Visconti 1948) zu fotografieren, versteht Chiarini unter Realismus, zwischenmenschliche, existentielle Empfindungen wie Hass, Liebe, Treue, Güte sichtbar zu machen. Anknüpfend an Croces Ästhetik, aber diese mit Versatzstücken materialistischer Philosophie vermengend, erachtet Chiarini an die Gattung Mensch gebundene, gesellschaftliche Reproduktionsformen - Arbeit in Form der Ausbeutung

¹³⁷ Vgl. Quaglietti 1974, 64.

¹³⁸ Giulio Cesare Castello, *Il neorealismo è vivo*, *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 317-319.

¹³⁹ Luigi Chiarini, *Cattivi pensieri sul realismo*, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 11.

(„sfruttamento“) - insofern als kunstwürdig, wie sie ewige und nicht wie die Politik flüchtige Phänomene einer spirituellen Wirklichkeit vorstellen. Vorläufer des italienischen Neorealismus bildet der „neo-realismo francese“.¹⁴⁰ Jean Renoirs *La Chienne* (1931) und *La Bête humaine* (1938) nach Émile Zolas gleichnamigem Roman (1890) repräsentieren diese aus seiner Sicht rein filmische Tendenz in der Zwischenkriegszeit.

Mario Gromo (1901-1960), Romancier¹⁴¹ und seit 1929 Filmkritiker von *La Stampa*, erwähnt zwar gleichfalls beiläufig die Entstehungsgeschichte des filmischen Neorealismus, aber sein vordringliches Anliegen besteht darin, die Vielfalt individueller Regiestile zu betonen. Im Unterschied zu Chiarini liegen für ihn dessen Ursprünge im faschistischen Italien. Die 1935 eröffnete Filmhochschule in Rom, genannt Centro sperimentale di cinematografia, sei unter Chiarinis Direktion eine Talentschmiede für junge Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler und Schauspielerinnen gewesen. Ergänzend habe *Cinema* ab 1936 eine neue Generation von Filmpublizisten geformt. Im Zeitraum 1939 und 1942, als der Kinogänger zwischen unverbindlicher Unterhaltung oder Propaganda wählen konnte, hätten Regisseure unabhängig voneinander einen Stil ausgebildet, den man a posteriori „neorealistisch“ genannt habe. Gromo lehnt die von Fremden, gemeint sind offenbar französische Kritiker, in Umlauf gebrachte Vorstellung von einer neuen italienischen Schule ab. Der von ihm in Anführungszeichen gesetzte Neorealismus umfasse nur wenige Filme. *Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica 1948) und *La terra trema* beispielsweise seien stilistisch auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dennoch nennt Gromo übergreifende Merkmale des Neorealismus. Diesen kennzeichne der Verzicht auf die vollendete Bildkomposition. Es handelt sich für ihn um eine phänomenologische Weltanschauung.. Die Leinwand erscheint als Fenster zu einer nurmehr beobachteten Außenwelt. Nach Gromos Vorstellung gleicht sich der neorealistische Film dem Leben an, verleugnet sich als Ergebnis einer Inszenierung. Doch dies geschieht mit Hilfe bestimmter Gestaltungsmittel, etwa dem Einsatz von Laien, deren angeleitetes Spiel auf maximale emotionale Wirkung beim Rezipienten abzielt: „In quei film [...] lo schermo è una finestra spalancata su di una autonoma visione, si trascura persino l'attore perché un popolano ben scelto, e meglio guidato, potrà dare ben altre emozioni; si tende a scoprire, oltre l'apparenza esteriore, un brivido d'umanità, di poesia“.¹⁴² Seine Filmbeispiele widersprechen jedoch der behaupteten

¹⁴⁰ Ebd.; Chiarini übernimmt den Terminus und die Filmbeispiele von Umberto Barbaro, in: Neo-realismo, *Film*, Nr. 23, 5. Juni 1943, wiederabgedruckt, in: Barbaro 1976b, 500-504.

¹⁴¹ *Costazzura* (1926), *Guida sentimentale* (1928), *I bugiardi* (1930), 1953 erscheint seine Erzählensammlung *Quattro stagioni*. Gromo rezensiert 1941 *La nave bianca* für *La Stampa*.

¹⁴² Mario Gromo, Con 'ismi' e senza, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 9.

Bevorzugung von Laien gegenüber professionellen Darstellern. Als wegweisend zu dem skizzierten Idealtypus gilt *Quattro passi fra le nuvole*, den Alessandro Blasetti 1942 nach einem Sujet von Cesare Zavattini und Piero Tellini dreht.¹⁴³ Den kleinbürgerlichen, in der Stadt wohnenden Handlungsreisenden, der sich während einer Dienstreise aufs Land von einem unehelich schwangeren, vom Geliebten im Stich gelassenen Mädchen überreden lässt, gegenüber ihrer bäuerlichen Familie den leiblichen Vater zu spielen, interpretiert der damals populäre Gino Cervi. Seine Partnerin ist die Nachwuchsdarstellerin Adriana Benetti. Mit der unzutreffenden Behauptung, *Quattro passi fra le nuvole* sei erst 1947 uraufgeführt worden, tatsächlich startet der Film bereits im Januar 1943 in den inländischen Kinos¹⁴⁴, will Gromo die falsche Fixierung auf *Roma città aperta* als Auftakt der neuen Tendenz korrigieren. Neben Blasetti gehören von 1939 bis 1942 Francesco De Robertis, Mario Camerini und Gianni Franciolini zu den Begründern einer im Ausland erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wahrgenommenen neuen Tendenz im italienischen Kino. Auf die drei Marinefilme, an denen De Robertis in jenem Zeitraum federführend mitwirkt, *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* ist schon hingewiesen worden. Camerini, unter dessen Regie Vittorio De Sica in den dreißiger Jahren zum Star avanciert, dreht unter anderem *Batticuore* (1939), *Grandi magazzini* (1939), *I promessi sposi* (1941) nach dem gleichnamigen historischen Roman von Alessandro Manzoni und *Una storia d'amore* (1942). Gianni Franciolini realisiert 1941-42 *Fari nella nebbia*, eine Liebes- und Eifersuchtsgeschichte, in deren Mittelpunkt ein Lastwagenfahrer steht. 1945 erweitert *Roma città aperta* jenes Repertoire. Die amerikanische Version unter dem Titel *Open City* sorgt 1946 weltweit für Aufsehen. Rom sei mittlerweile zum Mekka für amerikanische Filmemacher geworden, die in die Hochburg des italienischen Neorealismus strömten, um sich für eigene Projekte inspirieren zu lassen und diese dort zu realisieren. Umgekehrt werbe Hollywood mit dieser Strömung identifizierte italienische Darsteller und Regisseure ab:

„in soli tre anni, dal '45 a oggi, i nostri nuovi film si sono susseguiti, e hanno varcato i confini con alcune opere che, soprattutto da molti stranieri, sono riconosciute come tutta una nuova tendenza. Noi sappiamo di avere alcuni ottimi film; ma quelli ci dicono: badate, avete fondato, o scoperto, il 'neo-realismo'; e con ossequio in Francia si parla dell' 'école italienne'. Attori e registi d'ogni Paese, ma soprattutto di Hollywood, reputano doveroso un loro pellegrinaggio a Roma; più d'uno, anche per la valuta favorevole, vuole 'girare' un film da noi, nell'alma patria

¹⁴³ In einem 1973 geführten Interview nennt Blasetti Aldo De Benedetti als den Dialogschreiber und erkennt dem Produzenten Giuseppe Amato eine federführende, das Projekt initiiierende Rolle auch bei der Entwicklung des Stoffes zu. Blasetti kann sich nicht mehr erinnern, ob Amato auch am Drehbuch mitgearbeitet hat. Vgl. Gili 1990, 46. Amato gehört zu einem der nur kurzfristig in *Roma città aperta* investierenden Produzenten, ohne im Vor- oder Abspann erwähnt zu werden.

¹⁴⁴ Vgl. Renzo Renzi, Alessandro Blasetti, *Cinema*, Nr. 92, 15. August 1952, 74. Es handelt sich bei diesem Beitrag um eine Filmografie Blasettis mit Bibliografie zur Person und zu Filmkritiken.

del neo-realismo, e quella furbissima ingenua che è Culver City si è naturalmente affrettata ad accaparrarsi qualche attore italiano, tendendo le reti anche a qualche nostro regista“.¹⁴⁵

Da unerfahrene italienische Regisseure Versatzstücke aus kommerziell und zugleich künstlerisch erfolgreichen neorealistischen Produktionen nachahmten, Themen, Figuren und Jargon („il gergo“) plagierten, drohe ein „neo-dilettantismo“, ein „pseudo- neorealismo italiano“.¹⁴⁶

Bemerkenswert sind Bildunterschriften unter Szenenfotos in Gromos Artikel. Zu *Uomini sul fondo* heißt es, der Regisseur Francesco De Robertis lege mit diesem Film das Fundament des Neorealismus. International bekannt wird dieser hingegen, als *Roma città aperta* unter dem Titel *Open City* ab Februar 1946 in den USA anläuft und weitere italienische Importe nach sich zieht: „*Roma città aperta* [...] apre la porta dell' America ai nostri film“.¹⁴⁷

Der Regisseur, Drehbuchautor und Publizist Carlo Lizzani, - er schreibt 1947 am Drehbuch¹⁴⁸ von *Germania anno zero* mit und assistiert Roberto Rossellini bei der Regie - , macht 1949 auf die historische Dimension dessen aufmerksam, was er „nuovo cinema italiano“ nennt. Lizzani erinnert daran, dass ein ‘neuer italienischer Film’ schon kurz vor dem Kriegseintritt Italiens in *Cinema* gefordert worden sei. Für ihn bedeutet der Neorealismus nun jedoch eine grundlegende kulturelle Erneuerung, getragen von Intellektuellen und Künstlern. Unter Verwendung des marxistischen Terminus’ vom Überbau vertritt Lizzani die Ansicht, nachdem sich im Faschismus die gesellschaftlichen Verhältnisse Italiens grundlegend verändert hätten, erfasse diese Umwälzung verzögert Wissenschaft und Künste:

„Su queste stesse colonne, potrebbero essere ritrovate molte di quelle parole oscure, per necessità oscure, che, già sette, otto anni fa, chiamavano alla lotta per un cinema nuovo e vero. Il neorealismo - ma sarebbe buono parlare, una buona volta, di realismo italiano, - non è una moda scaturita da contingenze puramente casuali, non è un frutto marcio del dopoguerra, non è la trovata di un'uomo d'ingegno, o uno slogan pubblicitario, lanciato da qualche giornale straniero. E non è nemmeno la reazione a venti anni di retorica. È una delle manifestazioni di rivolta di un certo numero di intellettuali e di artisti italiani alle sovrastrutture più antiche e secolari di una vecchia cultura che per troppo tempo ha rinviato il proprio riesame e ora a tratti, sul terreno di questa o quell'arte, a lacerazioni improvvisate, e per questo magari imperfette e un poco rozze, è costretta a trasformarsi e a pagare“.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Mario Gromo, Con ‘ismi’ e senza, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 6.

¹⁴⁶ Ebd., 9.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Laut Stabangaben zu *Germania anno zero* (Gallagher 1998, 692) wirken am so genannten „script“ Rossellini, Lizzani und Max Colpet mit. Vor Drehbeginn existieren fünfzehn Seiten Sequenzbeschreibungen. Seit Drehbeginn am 15. August 1947 in Berlin improvisiert Rossellini offenbar, ohne diese schriftliche Vorlage zu berücksichtigen, vgl. ebd., 240-241.

¹⁴⁹ Carlo Lizzani, Pericoli del conformismo, *Cinema*, Nr. 12, 15. April 1949, 358.

Aus der Perspektive des französischen Filmkritikers und -historikers Georges Sadoul stellt sich in seiner Bilanz der Biennale von Venedig 1953 weder die Frage des Ursprungs noch der drohenden oder akuten Involution. Wie André Bazin in seinem Beitrag für die *Fiera letteraria* 1947 geht Sadoul vielmehr von einer ungebrochenen internationalen Entwicklung des Neorealismus aus. Dieser manifestiere sich in Wettbewerbsbeiträgen unter anderem aus Italien: *Roma ore undici* (Giuseppe De Santis 1952), Indien: *Do bigha zamin* (Bimal Roy 1953, *Zwei Hektar Land/Shambhu*) und Spanien: *Bienvenido, Mr. Marshall!* (Juan Antonio Bardem/Luis Garzía Berlanga 1953, *Willkommen, Mr. Marshall!*). Nach seinem idealistischen Verständnis nimmt im Neorealismus eine Art Volksgeist anstelle des Hegelschen Weltgeistes Gestalt an: „Il neorealismo non è un trucco di regia: è uno stato di spirito, volto verso la realtà sociale contemporanea (sia che essa appartenga ai nostri giorni o alla storia), verso gli uomini, verso la maggioranza degli uomini, quindi verso il popolo, le sue lotte, le sue speranze, il suo presente, il suo domani, le sue miserie, le sue gioie e le sue conquiste“.¹⁵⁰ Es sei abwegig, den Einsatz von Laiendarstellern und natürlichen Schauplätzen zum *sine qua non* des Neorealismus zu stilisieren. Beispielsweise sei *Roma ore undici* vollständig im Atelier realisiert worden und dennoch oder unbeschadet dessen integraler Bestandteil der Bewegung. Sadoul instrumentalisiert mit seiner populistischen Rhetorik den Neorealismus für die parteikommunistische Kulturpolitik.

Kurz nach Sadouls Beitrag 1953, in dem es ausschließlich um den aktuellen internationalen Rang des Neorealismus geht, liefert Pietro Speri einen für *Cinema* ungewöhnlichen, isoliert bleibenden Interpretationsansatz: Er geht von einer italienischen Stunde Null aus. Speri teilt zwar Sadouls Einschätzung, der Neorealismus lasse sich nicht auf eine ästhetische Strömung reduzieren, hält jedoch dessen individuell ebenso wie kollektiv sinnstiftende Funktion für das entscheidende Merkmal:

„il neorealismo non ha tanto un valore estetico quanto un valore critico, polemico, sociale e come tale tende a inserirsi in un movimento rinnovatore del costume civile ricollegandosi idealmente a certa letteratura del nostro sette e otto cento. Il neorealismo non segna propriamente una reazione [...]: è semplicemente una sensibilità nuova sorta dalla commossa visione delle miserie del nostro dopoguerra“.¹⁵¹

Faschismus, den Speri allerdings nie beim Namen nennt, und Krieg haben in seinen Augen ein Vakuum hinterlassen. Einstige identitätsstiftende Ideale, womit offenbar während der Diktatur propagiertes Nationalgefühl, Pflichterfüllung, Gehorsam, Opfergeist gemeint sind, hätten sich als Irrglaube erwiesen. Die italienische Gesellschaft stecke in einer Identitäts- und

¹⁵⁰ Georges Sadoul, Il neo-realismo è più vivo che mai, *Cinema*, Nr. 116, 31. August 1953, 128.

¹⁵¹ Pietro Speri, Esiste un messaggio neorealista?, *Cinema*, Nr. 119, 15. Oktober 1953, 190-191.

Sinnkrise. Infolge der militärischen Niederlage sei eine ganze Generation desillusioniert. Speri folgert, es bestehe ein allgemeines Bedürfnis nach einfachen Wahrheiten: „Dopo la caduta di tanti ‘valori’, meglio di tante idee, si sentiva un gran desiderio di semplicità e di sincerità, bisognava, pertanto, ritornare alla realtà, l’unica che non mentisca, osservarla attentamente e coglierne i motivi più vivi e immediati“.¹⁵² Doch nicht allein Italien, sondern ganz Europa verfüge über keine allgemein verbindlichen Werte und Normen mehr. Halt bietet danach allein eine unschuldige, moralisch-geistige Wirklichkeit, die im neorealistischen Film ansichtig wird. Dieser soll Leid und Elend der italienischen Nachkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung der sozial Marginalisierten ungeschönt zeigen, um beim Zuschauer Mitgefühl zu erregen. Der Neorealismus übernimmt somit die Funktion eines Ersatzglaubens, einer Religion der Wirklichkeit. Dem verführten, irregeleiteten italienischen Volk, dessen ansatzweise verwirklichte Ideale in den materiellen und moralischen Ruin führten, sollen Filme Trost und Hoffnung spenden.

2.3 *Krise des Neorealismus*

Parallel zu den disparaten Deutungsansätzen, was den neorealistischen Film kennzeichnet, wird seit 1948 dessen schleichender Niedergang registriert. Während Gromo, Speri und Chiarini den Neorealismus unter weltanschaulichen, stilistischen Aspekten diskutieren, spielt für sie die Zuschauerresonanz keine Rolle. In dem Maße, wie das italienische Publikum sich nach dem Kassenschlager in der Saison 1945/46 *Roma città aperta* allmählich von Filmen dieser Tendenz abwendet und in erster Linie amerikanische, in zweiter Linie nationale Komödien, Melodramen, Opernverfilmungen bevorzugt, sind Publizisten gezwungen, sich mit dem kommerziellen Misserfolg jener in Frankreich so genannten „*école italienne*“ auseinanderzusetzen, mögliche Ursachen für ihren Niedergang anzugeben und darüber nachzudenken, wie deren Attraktivität für den inländischen Kinogänger gesteigert werden kann. Die Überlegungen konzentrieren sich dabei unter dem massiven Druck amerikanischer Konkurrenz im Programm nationaler Filmtheater auf den professionellen Schauspieler - den Star. Wenn Sadoul noch Mitte 1953 von einer vom Neorealismus herbeigeführten, fortdauernden Eintracht zwischen Künstlern und Volk schwärmt, widerspricht dies den Einschätzungen italienischer Autoren.

Adriano Baracco, Direktor von *Cinema*, kommt in einem Rückblick auf das Jahr 1948 zu dem ernüchternden Ergebnis, „con la sola eccezione di *Sotto il sole di Roma* [Renato Castellani

¹⁵² Ebd.

1948] tutti i film italiani veramente buoni sono stati disertati dal pubblico italiano“.¹⁵³ Kinogänger hätten landesweit amerikanische Filme favorisiert, *La terra trema*, *Germania anno zero*, *Fuga in Francia* (Mario Soldati 1948) und *Ladri di biciclette* hingegen weitgehend ignoriert. Grund zur Hoffnung, italienische würden künftig wie bereits französische oder amerikanische Zuschauer neorealistiche Filme schätzen lernen, besteht für Baracco nicht. Zum einen herrsche in Italien traditionell eine Kluft zwischen Filmmachern und Publikum, zum anderen mangle diesem nach wie vor ein ästhetisches Empfinden, das wahre Kunstwerk als solches zu erkennen. Um dem konkurrierenden Angebot Hollywoods standhalten zu können, schlägt er vor, italienische Schauspieler und Schauspielerinnen besser auszubilden als bisher. Viele Regisseure beklagten, sie seien gezwungen, entweder Laien oder ausländische Stars zu verpflichten, weil im Inland nur unzureichend qualifiziertes Personal zur Verfügung stehe. Baracco beanstandet eine im Ergebnis verheerende Praxis von Produzenten, die jährlich gekürte Miss Italia sofort für eine Filmrolle unter Vertrag zu nehmen.¹⁵⁴ Angespielt wird auf Silvana Pampani, die an dem ersten Schönheitswettbewerb 1946 teilnimmt. Lucia Bosé (Pseudonym von Lucia Borloni) ist die Miss Italia von 1947. Sie debütiert 1948 in dem Kurzfilm von Dino Risi *1848*. Zwei Jahre später, 1950, interpretiert sie erstmals in einem abendfüllenden Spielfilm unter der Regie von Giuseppe De Santis - *Non c'è pace tra gli ulivi* - eine Hauptrolle: eine Bäuerin aus der Ciociaria zwischen zwei Männern.¹⁵⁵ Gina Lollobrigida (eigentlich Luigina Lollobrigida) belegt 1947 hinter Bosé den dritten Rang, nachdem sie bereits im Vorjahr ihre erste Rolle in *Aquila nera* (Riccardo Freda) nach Alexander Puschkins Romanfragment *Dubrowski* (1829) interpretiert hat. Silvana Mangano, Miss Roma sowie Miss Italia, debütiert 1946 in *L'elisir d'amore* (Mario Costa).

Baracco plädiert somit dafür, italienische neorealistiche Filme an die von Hollywood geprägten Produktionsstandards und Sehgewohnheiten des Publikums anzupassen. Nationale Darsteller sollen somit etwa gegen Clark Gable und Lana Turner anspielen. Ende 1948 einen Mangel an einheimischen Diven und talentiertem Nachwuchs zu beklagen, verwundert angesichts von Darstellern wie Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Raf Vallone, Anna Magnani, Clara Calamai, Gina Lollobrigida, Alida Valli, Carla Del Poggio, Assia Noris, Silvana

¹⁵³ B. [Adriano Baracco], La repubblica di Carlo Mazza, *Cinema*, Nr. 5, 30. Dezember 1948, 133.

¹⁵⁴ Vgl. B. [Adriano Baracco], 'Dive' prefabbricate e d'importazione, *Cinema*, Nr. 4, 15. Dezember 1948, 101.

¹⁵⁵ Vgl. das Porträt von Oreste Del Buono, Lucia Bosé, *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 341.

Pampini. 1950 debütiert überdies Sophia Loren in *Quo vadis?*¹⁵⁶, 1954 Monica Vitti in *Sulla spiaggia*, einer Episode aus *Ridere, ridere, ridere* (Edoardo Anton).

Demgegenüber hält Renzo Renzi es gerade für eine der großen Errungenschaften und eine Eigenart des *cinema italiano*, Haupt- und Nebenrollen entweder komplett oder teilweise mit Laien zu besetzen.¹⁵⁷ Als Vorläufer von *La terra trema*, wo ausschließlich Bewohner von Acì Trezza Rollen spielen, nennt Renzi unter anderem *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* Wenn Renzi Anfang 1949 weiterhin Typen anstelle von Charakteren, folglich einen Film ohne Schauspieler bevorzugt, vertritt er jedoch eine Minderheitsmeinung. Mehr und mehr setzt sich bis zum Kongress in Parma 1953 die Überzeugung durch, dass der Berufsschauspieler zwar kein hinreichender, aber ein unverzichtbarer Garant künstlerischen und kommerziellen Erfolgs eines italienischen neorealistischen Films bildet.¹⁵⁸

Anlässlich des Kinostarts 1956 von *Il tetto* stellt der Regisseur Vittorio De Sica klar, dass für ihn die Wahl zwischen diesen beiden alternativen Darstellergruppen allein von der zu interpretierenden Figur abhängt. Außerdem rückt er die Proportionen zurecht, um offenbar um ihren Arbeitsplatz besorgte Schauspieler zu beschwichtigen: „desidero riaffermare che non sono i film neorealisti che nuocciono agli attori: gli attori non professionisti, scelti dalla strada, che il cinema neorealista ha introdotto non sono più di dieci“.¹⁵⁹ Reduzierte Rollenangebote resultieren aus verändertem Freizeitverhalten. Mitte der fünfziger Jahre setzt der *boom economico* ein. Die rasche Verbreitung des Fernsehens in privaten Haushalten ab 1954 führt im folgenden Jahr zu rückläufigen Zuschauerzahlen in den Filmtheatern¹⁶⁰, einem Kinosterben und einer abnehmenden Zahl von produzierten Filmen.

Carlo Lizzani versteht 1949 den filmischen Neorealismus als einen nach dem Zweiten Weltkrieg vollzogenen Bruch mit einer schon seit Anfang der vierziger Jahre überlebten Kultur - „una reazione a venti anni di retorica“.¹⁶¹ Aus seiner Sicht tragen allein Intellektuelle und Künstler die 1945 eingeleitete Kulturrevolution, wobei dem Film als Massenmedium eine Schlüsselfunktion zukommt. Diese Revolution droht nunmehr zu scheitern, weil das Volk

¹⁵⁶ Sophia Loren beginnt ihre Laufbahn 1950 als Statistin unter ihrem bürgerlichen Namen Sofia Scicolone in einem US-amerikanischen Remake von *Quo vadis?* unter der Regie von Mervyn LeRoy. Ihren Durchbruch erzielt sie 1954 als Pizzabäckerin Sofia in *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica).

¹⁵⁷ Vgl. Renzo Renzi, Sullo schermo per una volta, *Cinema*, Nr. 8, 15. Februar 1949, 240. Renzi weist Orson Welles' Verriss von *La terra trema* zurück. Bereits Pudowkin, Flaherty (*Nanook of the North* 1922) und Murnau (*Tabu* 1929-31) hätten mit Hilfe von Laiendarstellern Filmklassiker hervorgebracht.

¹⁵⁸ Vgl. Antonio Nediani (Attori e tipi, *Cinema*, Nr. 3, 25. November 1948, 85) spricht sich für den Einsatz von gelernten Schauspielern oder Laien in Abhängigkeit von der Verkörperung eines Charakters oder Typus aus.

¹⁵⁹ Riccardo Redi, Sette domande a Vittorio De Sica, *Cinema*, Nr. 163, 1. April 1956, 87.

¹⁶⁰ Vgl. Forgacs 1990, 126-127

¹⁶¹ Carlo Lizzani, Pericoli del conformismo, *Cinema*, Nr. 12, 15. April 1949, 358.

seine frühere Unterstützung zurückzieht. Somit verwandelt sich der Neorealismus rasch selbst in eine abgehobene, elitäre Hochkultur. Es gelingt Intellektuellen nicht, und hierbei stützt sich Lizzani auf Lenins Verständnis von der Kommunistischen Partei und der Funktion ihrer Presse, die eigenen Ideen, das eigene Kulturideal in die Massen zu tragen. Auf einem anderen Weg kommt Lizzani zu demselben Ergebnis wie Baracco: Künstler und Publikum stehen sich in Italien fremd gegenüber. Doch im Unterschied zu dem Direktor der Zeitschrift ergibt sich für Lizzani der mangelnde Publikumszuspruch notwendig aus dem avantgardistischen Charakter des neorealistischen Films. Als Avantgarde kennzeichnet ihn gerade, infolge neuartiger Themen und stilistischer Experimente die Sehgewohnheiten der meisten Zuschauer zu verletzen, mehrheitlich auf Ablehnung zu stoßen, nicht massenwirksam zu sein. Weil der neorealistische mit dem italienischen Film generell identifiziert wird, fällt das Krisenszenario weitaus dramatischer aus, als bei Baracco:

„Al di là della discussione più generale sul pericolo di morte che ancora grava - e graverà ancora per molto tempo - sul cinema italiano, al di là delle polemiche su questo o quell'articolo di legge, su questo o quel provvedimento, sulla buona o la cattiva volontà del governo; al di là di questa più grande battaglia per la sua stessa esistenza materiale, il cinema italiano vive - già da alcuni mesi - una crisi forse più particolare ma certamente altrettanto profonda e grave che quella di natura finanziaria. È la crisi delle sue forme e delle sue tendenze, è la battaglia meno avvertita dei 'contenuti', è la discussione dei suoi valori essenziali della sua anima, è il ripiegamento, oggi minacciato, domani reale, da quelle sue posizioni di avanguardia che molti di noi abbiamo riassunte nella parola 'neorealismo'“.¹⁶²

Inländische Zuschauer seien es leid, länger triste, deprimierende neorealistische Filme anzuschauen. Eine Minderheit an übertrieben pessimistischen, pseudo-veristischen Produktionen habe zu Unrecht die nach wie vor innovative Tendenz in Verruf gebracht. Damit sei staatlichen und religiösen Moralwächtern ein willkommener Anlass geboten worden, gegen eine von ihnen abgelehnte Wirklichkeitsinterpretation einzuschreiten. Als jüngstes Beispiel führt er *Gioventù perduta* (Pietro Germi 1947) an, eine Geschichte über delinquente Jugendliche aus dem Mittelstand. Die christdemokratische Regierung hätte den Kinostart erst untersagt, schließlich nach Protesten von Regisseuren und liberalen Publizisten zum öffentlichen Abspiel freigegeben, allerdings in einer von der Zensur verstümmelten Fassung. Lizzani appelliert an Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Alessandro Blasetti, Luigi Zampa, Alberto Lattuada und Pietro Germi, wirtschaftlichen Zwängen und politischem Druck standzuhalten:

„se voi vorrete continuare nella vostra opera di scoperta e di liberazione morale ed intellettuale del nostro paese e del nostro costume, non ci sarà censura, non ci sarà ipocrisia, che possa convincervi. Oggi qualcuno di voi è messo all'indice. È un segno buono. Il giorno che i retori, i conformisti vi avessero amici e alleati, anche indiretti, il giorno che nuovi 'ritorni' romantici,

¹⁶² Ebd.

che nuovi simbolismi, nuove mode letterarie, nuove evasioni, vi allettassero, quel giorno il cinema italiano e la cultura italiana non avrebbero più bisogno di voi“.¹⁶³

Eine Fülle von Stoffen sei von ihnen noch nicht verfilmt worden: vom Leben in der Provinz bis zu den städtischen Fabriken, von der Nationalgeschichte bis zum *Mezzogiorno*. Lizzani will mit diesem Themenkatalog verhindern, dass der Neorealismus zum Verismus degeneriert. Verismus bedeutet für den Autor obsessive Überbetonung des Vulgären und Hässlichen. Der ‘neue italienische Film’ müsse sich zum Realismus fortentwickeln, wobei in diese Zielstellung die in Italien um diese Zeit einsetzende Rezeption von Werken Georg Lukács’ einfließt.

Eine vollkommen andere Krisendiagnose stellt 1950 Emilio Cecchi (1884-1966), Schriftsteller, Literaturhistoriker und -kritiker, Übersetzer, Filmpublizist und Drehbuchautor. Für das beklagenswert dürftige Niveau italienischer Spielfilme generell seien weder angeblich schlechte Schauspieler noch die Bilder sozialen, ausweglosen Elends etwa in *La terra trema* und *Ladri di biciclette* entscheidend, sondern die Wurzel des Übels läge in einer kaum noch als solche zu bezeichnenden Ideenentwicklung. Anstatt vom amerikanischen Film deutlich unterschiedene Sujets zu verfassen, begnügten sich eine Reihe von italienischen Autoren damit, diese zu plagieren. Produzenten gingen mit den *soggettista* eine unheilige Allianz ein, weil sie sich von rührseliger Unterhaltung ebenso horrende Einspielerlöse versprechen würden wie von den amerikanischen Originalen. Cecchi, der zu diesem Zeitpunkt für die neugegründete Cines prüft, ob eingereichte Sujets realisierenswert sind, spricht aus Erfahrung, wenn er deren miserable Qualität kritisiert: „Si assomigliano l’un l’altro da far paura [...]. I produttori, cercando il proprio interesse, vogliono andare avanti con soggetti all’americana: soggetti simpatici, d’invenzione leggera [...]. Le cose più ingegnose sono i soggetti del tipo fra sentimentale e fantastico: la formula Capra senza Capra“.¹⁶⁴

Fernaldo Di Giammatteo reagiert 1951 auf eine Auseinandersetzung zwischen Giuseppe De Santis und Luigi Chiarini in *Filmcritica* über das Verhältnis von Film und Wirklichkeit. Seiner Ansicht nach neige jede künstlerische Bewegung („movimento“) früher oder später zur Dekadenz. Im Fall des neorealistischen Films sei der Verfall jedoch abwendbar. Dieser transformiere sich vielmehr in dem ersten Spielfilm des Regisseurs Michelangelo Antonioni 1950 *Cronaca di un amore* zu einer unpersönlichen, objektiven Erzählweise. Dennoch

¹⁶³ Ebd., 359.

¹⁶⁴ Domenico Mèccoli, Cecchi e la crisi dei soggetti, *Cinema*, Nr. 32, 15. Februar 1950, 76. Luigi Chiarini widerspricht Cecchi in: Unità dell’arte e ‘cattivi soggetti’, *Cinema*, Nr. 74, 15. November 1951, 256-257.

bewahre dieser Film die für den Neorealismus typische moralische Haltung zur Welt.¹⁶⁵ Di Giammatteo nimmt hier Roberto Rossellinis Aussage von 1954 in einem Interview mit Eric Rohmer und François Truffaut vorweg: „Vous savez qu’il y a eu à Parme un congrès du néo-réalisme: on a discuté très longtemps et le terme reste confus. La plupart du temps ce n’est qu’une étiquette. Pour moi, c’est surtout une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral“.¹⁶⁶

2.3.1 Der Kongress von Parma 1953

Die seit Ende 1948 verstreuten, nie abbreißenden Alarmmeldungen von einem drohenden Ende der von Publizisten teilweise mit dem italienischen Nachkriegsfilm gleichgesetzten Strömung münden in den Convegno sul neorealismo cinematografico, abgehalten vom 3. bis zum 5. Dezember 1953 in Parma. Giulio Cesare Castello¹⁶⁷ zieht in einem Editorial eine Bilanz des Kongresses. Die von ihm auszugsweise bekannt gegebene Gästeliste ist insofern aufschlussreich, als sie auf ein ungewöhnliches, überkonfessionelles und überparteiliches Bündnis überwiegend von Filmschaffenden und Filmpublizisten verweist. Wenn wiederholt vom Neorealismus als einer Bewegung oder einer Schule die Rede ist, ohne dass ersichtlich wird, was zu dieser Einschätzung berechtigt, denn ein Mindestmaß an verstetigter Organisation unter Regisseuren, Szenaristen, Journalisten auf nationaler oder regionaler Ebene existiert ebensowenig wie ein von ihnen geteiltes Programm, kommt die Veranstaltung von Parma dem von beiden Begriffen suggerierten Gruppengeist am nächsten. Zu den anwesenden Regisseuren zählen unter anderem Francesco De Robertis, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Pietro Germi, Dino Risi, Luciano Emmer, während der in Baraccos Worten „capostipite dei ‘neorealisti’“¹⁶⁸ fehlt - Roberto Rossellini. Grußadressen senden Luchino Visconti, Georg Wilhelm Pabst und Giuseppe De Santis. Unter den Sujet- und Drehbuchautoren sind Suso Cecchi D’Amico, Sergio Amidei und Cesare Zavattini vertreten. Zavattini ist zugleich als Maler und Schriftsteller aktiv. Zu den teilnehmenden Dichtern gehören Carlo Bernari und Giorgio Bassani. Neben dem Präsidenten des italienischen Verbands der Produzenten und Verleihfirmen ANICA, Eitel Monaco,

¹⁶⁵ Vgl. Fernaldo Di Giammatteo, *Crisi di trasformazione o crisi di decadenza?*, *Cinema*, Nr. 70, 15. September 1951, 130-132.

¹⁶⁶ Maurice Schérer/François Truffaut, *Entretien avec Roberto Rossellini*, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 37, Juli 1954, 1.

¹⁶⁷ Giulio Cesare Castello, *Il neorealismo è vivo*, *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 317.

¹⁶⁸ Adriano Baracco, Roberto Rossellini, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 10.

beteiligt sich der Produzent Alfredo Guarini¹⁶⁹. Nicht vertreten sind professionelle Schauspieler. Nur der Laiendarsteller des Ricci in *Ladri di biciclette*, der Metallarbeiter Lamberto Maggiorani, ist zugegen. Unter den Vortragenden befinden sich zahlreiche Filmpublizisten und -kritiker: Guido Aristarco, Mario Gromo, Gian Luigi Rondi, Ugo Casiraghi, Vito Pandolfi, Callisto Cosulich, Luigi Chiarini und von den *Cahiers du Cinéma* L. B. Tallenay.

Castello bewertet die Tatsache der erstmaligen Begegnung und des Austauschs all derer, die sich dem filmischen Neorealismus verbunden fühlen, als das wesentliche Ergebnis. Lösungen der oftmals zu abstrakt und inkohärent diskutierten Probleme habe die Begegnung nicht erbracht. Eine abschließend angenommene Resolution verdient es, im Wortlaut wiedergegeben zu werden, da zum einen noch Ende 1953 der herausragende Stellenwert dieser Strömung („corrente“) für den italienischen Nachkriegsfilm betont wird und im vierten Punkt die Forderung anklingt, die staatliche Zensur zu lockern:

„Il Comitato promotore e la presidenza del Convegno del Neorealismo ritiene utile fissare i seguenti punti su cui si è riscontrato l'unanimità di tutti i partecipanti sia pure di diverse posizioni ideologiche.

Primo - Il valore positivo di quello che si chiama Neorealismo italiano su cui poggia particolarmente la fortuna del nostro cinema.

Secondo - L'esigenza di salvaguardarlo da tutti quei pericoli, di natura sia oggettiva che soggettiva, che hanno determinato l'attuale incertezza ed affievolimento e ne ostacolano il libero sviluppo.

Terzo - L'esigenza di fronte a questa corrente del nostro cinema di un maggiore impegno critico di studio e di diffusione dei suoi valori, sviluppando l'azione degli organi culturali.

Quarto - Il voto che il Parlamento e gli organi responsabili dello Stato, nel loro intervento legislativo ed esecutivo nei confronti del cinema, tengano conto dei valori della cultura liberamente intesa.

Questa unanimità e concordia dimostra come non ci sia oggi istanza culturale e sociale che non trovi nel Neorealismo le più sensibili forme di espressioni artistiche“.¹⁷⁰

Unterstützt von Verleihern, Produzenten und Cineasten, erklären sich in einer zweiten Resolution regionale und lokale Filmklubs bereit, die besten neorealistischen Filme dem inländischen Kinopublikum bekannt zu machen. *Cinema*, repräsentiert durch Castello und Di Giammatteo, interveniert nicht nur direkt in die Debatten über Ursachen, Symptome und mögliche Auswege aus der diagnostizierten Krise des neorealistischen Films, sondern drückt Vorträge ab. Alfredo Guarini hält ein Referat zur Beziehung zwischen Neorealismus und

¹⁶⁹ Alfredo Guarini (1901-1981), verheiratet mit Isa Miranda, ist im Namen der römischen Tevere Film 1947-48 Koproduzent von *Germania anno zero* und unterstützt Vittorio De Sica bei der Realisierung von *Ladri di biciclette*. Zu seinen Aktivitäten während des Faschismus äußert er sich in einem 1976 und 1977 gegebenen Interview (Gili 1990, 127-162). Guarini gehört als Delegierter des PCI in der zweiten Jahreshälfte 1944 dem römischen Comitato di liberazione di cinema an.

¹⁷⁰ Zit. nach *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 319.

Industrie.¹⁷¹ Wie Mario Gromo geht er davon aus, dass der neorealistische Film während des Zweiten Weltkriegs entsteht. *Roma città aperta* führt somit einen schon ausgebildeten kollektiven Stil fort:

„Il discorso iniziato da Roberto Rossellini, con *Roma città aperta* e soprattutto con *Paisà*, da Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, con *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, non fu un'improvvisazione come da qualcuno è stato detto, quel discorso era ormai nell'aria, se ne sentivano i primi sintomi nell'atteggiamento di tutti i migliori durante la guerra e la Resistenza, e appena crollarono - con la disfatta politica - gli imperativi estranei all'arte e cadde tutta l'impalcatura dell'industria cinematografica italiana, i nostri cineasti diedero via libera alla loro coscienza“.¹⁷²

Die Produktion und Distribution von *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* führt er auf die Eigeninitiative der Regisseure zurück. Von den zwei bedeutendsten Vorkriegsproduzenten hätte einer nach dem anderen um die Jahreswende 1944/45 die Finanzierung von *Roma città aperta* während der Dreharbeiten eingestellt, „scandalizzati dal modo di girare di quel regista 'impazzito'“.¹⁷³ De Sica sei gescheitert, für *Sciuscià* einen großen inländischen Verleih zu finden. Die meisten Produzenten hätten die enorme Rentabilität etwa von *Roma città aperta* nicht erwartet. Ihre Risikobereitschaft sei mangelhaft gewesen. Nachdem Filme bislang unbeachteter oder missachteter Regisseure wie Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luigi Zampa und Renato Castellani sich als kommerziell erfolgreich erwiesen hätten, seien private Investoren auf den fahrenden Zug aufgesprungen. Für die aktuelle Krise des künstlerisch ambitionierten Films („film d'arte“) macht er die von Regisseuren vorzugsweise verpflichteten Laiendarsteller verantwortlich: „Io non posso convincermi che il neorealismo perché nasce dalla realtà, deve rinunciare ad un mezzo specifico dello spettacolo cinematografico quale è certamente l'attore“.¹⁷⁴ Dem Publikumsgeschmack passe sich der oligopolistische Verleih an. Deren kommerziell erfolgreiche Programmangebote seien wiederum die Richtschnur für Produzenten, die thematisch und stilistisch leicht variierte Filme nachlieferten. Eine einseitig an kommerziellen Kriterien ausgerichtete öffentliche finanzielle Förderung honoriere gewinnversprechende, mit zugkräftigen Schauspielern und Schauspielerinnen besetzte Filmvorhaben. Die staatliche Banca Nazionale di Lavoro gewähre dem Produzenten einen Kredit nur unter der

¹⁷¹ Ein Vortrag des Regisseurs Giusto Vittorini, *Neorealismo e documentario* (*Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 324-325) beschäftigt sich mit den persönlichen Erfahrungen, Cesare Zavattinis Idee sul cinema beim Drehen eines Dokumentarfilms anzuwenden. Zu einem weiterem Referat vgl. Giancarlo Vigorelli, *Paragrafi per una 'poetica della realtà'*, ebd., 326-327.

¹⁷² Alfredo Guarini, *Il neorealismo e l'industria*, *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 320.

¹⁷³ Unter den beiden von Guarini ungenannten Produzenten lässt sich nur Giuseppe Amato zweifelsfrei identifizieren. Möglicherweise meint Guarini ebenfalls die Gräfin Chiara Politi, doch sie produziert vor *Roma città aperta* nachweisbar nur einen Film.

¹⁷⁴ Alfredo Guarini, *Editorial, Il neorealismo e l'industria*, *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 322.

Voraussetzung, dass dieser einen Vorvertrag mit einem Verleiher nachweisen könne. Guarini zufolge besteht eine Analogie zwischen dem zeitgenössischen Verlust künstlerischer Freiheit und demjenigen in der faschistischen Diktatur: Wenige, mächtige Verleiher bestimmten die Stoffe und Gestaltung eines Films.

Guarini nennt vier mögliche Auswege. Ohne mit dem amerikanischen Starkino konkurrieren zu wollen, plädiert er dafür, Charakterdarsteller einzusetzen, um glaubwürdige, wahrhaftige Figuren zu verkörpern. Im Gegenzug könne auf musikalischen Kommentar, Montage, Überblendung und andere ästhetische Ausdrucksmittel verzichtet werden. Flankierend müsse der Staat Anreize für den Verleih des neuen italienischen Films schaffen. Hierzu sei es erforderlich, Subventionen nicht allein nach kommerziellen, sondern ebenso nach ästhetischen Kriterien zu gewähren. Von den Filmkünstlern erwartet Guarini, mehr als bisher den Kontakt mit dem Publikum zu suchen. Als Beispiel anstrebenswerter direkter Werbe- und Absatzmethoden dient ihm der Kinostart von *Ladri di biciclette*. Vittorio De Sica habe auf einer Tournee durch fast alle italienischen Großstädte *Ladri di biciclette* dem Publikum präsentiert, was die Kasseneinnahmen erheblich erhöht habe. Damit die Regisseure sich mehr als bisher selbst engagieren, ihre Filme zu vermarkten, schlägt Guarini vor, ihnen weitreichende Rechte auf den Vertrieb einzuräumen.

Wenn Guarini, ein erfahrener Produzent und Regisseur, faktisch einen Selbstvertrieb und eine Selbstvermarktung neorealistischer Filme in einer Nische abseits der federführenden nationalen Verleiher fordert, zeigt dies ein unauflösbares Dilemma an, denn die marktwirtschaftlichen Bedingungen werden einerseits anerkannt und folglich auch ihre Konsequenzen in Gestalt von Zentralisation und Konzentration von Unternehmen, das heißt deren marktbeherrschende Stellung. Andererseits soll der Markt durch alternative, direkte Absatzwege umgangen werden. Wie einzelne Regisseure isoliert voneinander selbst im Fall erweiterter Rechte auf den Verleih und vermehrter persönlicher Werbung für die eigenen Filme den Wettbewerb mit landesweit operierenden Firmen bestehen sollen, die über optimale Vertriebswege, zum Teil eigene Kinoketten und weitaus höhere Werbeetats verfügen, ist Guarinis Vorschlag nicht zu entnehmen.

2.3.2 Die Kongresse von Rom und Varese 1954

Im Anschluss an den Kongress von Parma Ende 1953 finden im folgenden Jahr zum selben Thema zwei Tagungen unabhängig voneinander statt. Die außerordentliche Versammlung des römischen Circolo di Cinema am 26. April 1954, der in Parma beide Resolutionen unterstützt

hat, setzt sich vorrangig mit dem von der christdemokratischen Regierung vorbereiteten Filmgesetz¹⁷⁵ auseinander. War in Parma fünf Monate zuvor noch von einer Krise des Neorealismus die Rede, befindet sich nun die gesamte Branche in einer Rezession. ANICA erwartet vom Staat eine antizyklische Wirtschaftspolitik: Die Fördermittel sollen erhöht und die Steuern reduziert werden. Unter dem Vorsitz des christdemokratischen Abgeordneten Melloni nehmen - mitunter schon auf dem Kongress in Parma anwesende - Regisseure, Szenaristen, Produzenten und Schriftsteller teil, darunter Alessandro Blasetti, Carlo Lizzani, Pietro Germi, Giuseppe De Santis, Carmine Gallone, Luciano Emmer, Carlo Bernari, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Michelangelo Antonioni, Alfredo Guarini, Carlo Ponti, Luigi Chiarini, Callisto Cosulich, Ugo Casiraghi, Mario Gromo, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, Steno (d. i. Stefano Vanzina) und Ennio Flaiano. Vertreten sind ebenfalls Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Lucia Bosé, Massimo Girotti und Paolo Stoppa. Eine antikommunistische Hexenjagd ist bezeichnend für das vorherrschende innenpolitische Klima während des Kalten Kriegs. So macht das Gerücht von einer schwarzen Liste die Runde. Eine ungenannte römische Tageszeitung habe in der Ausgabe vom 20. März 1954 Namen von Regisseuren aufgeführt, deren politisches Engagement in christdemokratischen Regierungskreisen Anstoß erzeuge. Die anwesenden Filmschaffenden befürchten, dass rein politische Kriterien Zensur und öffentliche finanzielle Förderung bestimmen. Dies betrifft direkt einen Teil derjenigen Regisseure, welche für den Neorealismus öffentlich Partei ergreifen und ihn nach eigenem Verständnis etwa mit *Riso amaro* (Giuseppe De Santis 1949) und *Cronache di poveri amanti* (Carlo Lizzani 1954) nach dem gleichnamigen Roman (1947) von Vasco Pratolini weiterentwickeln. Carlo Lizzani und Giuseppe De Santis sind damals eingeschriebene Mitglieder des PCI. Eine Filmpolitik, die Projekte danach selektiert, ob sie christdemokratischer Moral und Programmatik entsprechen, würde insbesondere den Neorealismus treffen, der brisante historische und aktuelle Themen aufgreift. An der verabschiedeten Resolution, adressiert an die Regierung, spiegelt sich die erkannte Gefahr

¹⁷⁵ Bevor die so genannte *Legge Andreotti* von 1949, benannt nach dem vom 4. Juni 1947 bis zum 20. August 1953 amtierenden christdemokratischen Sottosegretario di spettacolo, Giulio Andreotti, formal am 31. Dezember 1954 ausläuft, fordern im Januar 1954 gewerkschaftlich organisierte Filmbeschäftigte infolge der sich anbahnenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Branche in einer Resolution eine erweiterte Subventionierung des nationalen Films. Der Produzentenverband unterstützt diese Forderung und verlangt zusätzlich als eine protektionistische Maßnahme, Kinos müssten italienische Filme mindestens 30 Tage innerhalb von drei Monaten programmieren. Doch die Regierung verlängert zunächst mehrfach die Gültigkeit der *Legge Andreotti*, bis schließlich am 31. Juli 1956 das neue Gesetz Nr. 897 in Kraft tritt. Die wesentlichen Änderungen gegenüber der Fassung von 1949 betreffen die Vereinheitlichung eines automatisch gewährten öffentlichen Zuschusses zur Produktion, Prämien für qualitativ herausragende Spiel- und Dokumentarfilme, die Erhöhung der für Kinobetreiber obligatorischen Laufzeit italienischer Filme im Programm auf 100 Tage pro Jahr, die Erhöhung des *prestito forzato* für alle importierten Filme. Vgl. Quaglietti 1974, 18-25.

wider, die künstlerische Freiheit könnte infolge des neuen Gesetzes massiv eingeschränkt werden. Die außerordentliche Versammlung des Circolo romano del cinema

„auspica che la legittima difesa delle istituzioni della Repubblica Italiana non travisi il concetto della continuità dello Stato fino ad una impossibilità di critica nei riguardi di un passato che la Storia ha giudicato, riconferma la propria volontà di lottare per un cinema libero, democratico e industrialmente efficiente, fondato sul primato qualitativo che ne ha determinato il successo nel mondo“.¹⁷⁶

In einem Postskriptum teilt die Redaktion mit, dass Filmbeauftragte der katholischen Kirche eine Gegenveranstaltung zu dem Treffen des Circolo romano di Cinema organisiert hätten. Dennoch habe dies unvoreingenommene Priester und Laien nicht davon abgehalten, sich an den Diskussionen bei der Versammlung von Filmschaffenden in Rom zu beteiligen. An dieser Nachbemerkung 1954 offenbart sich eine doppelte Spaltung: zum einen zwischen einem weltlichen und einem katholischen Lager, zum andern unter den Katholiken selbst, soweit sie sich mit dem Film theoretisch und praktisch beschäftigen. Polarisierend wirkt das aktuelle Gesetzesvorhaben der christdemokratischen Regierung. Zwei Fraktionen kristallisieren sich nach Ansicht des Berichterstatters unter den Diskutanten heraus. Während die einen das bestehende Bündnis zwischen christdemokratischer Partei und Vatikan für sakrosankt erklären und daher die Filmgesetzgebung uneingeschränkt gutheißen, befürchtet eine Randgruppe zensurbedingt wachsenden inhaltlichen und formalen Konformitätsdruck.

Dass unterschiedliche, mitunter gegensätzliche Ansichten unter Katholiken über den neorealistischen Film bestehen, die jedoch so gut wie möglich vor der Öffentlichkeit verborgen werden, geht aus einem Bericht über die Incontri internazionali sul cinema vom 8. bis 12. September 1954 in Varese hervor. Das Thema lautet: „Ha un avvenire il neorealismo?“¹⁷⁷ Der Untertitel „Crisi di esaurimento o di approfondimento?“ kanalisiert die vielfach möglichen Antworten der Leitfrage bereits in zwei alternative Richtungen. Laien und Priester diskutieren über die Krise des Neorealismus aus theologisch-philosophischer Perspektive. Zwar wäre es verfehlt, den Veranstalter Comitato internazionale per le attività culturali cinematografiche als ‘Kirche von unten’ zu bezeichnen, doch handelt es sich teilweise um Vertreter des niederen und mittleren Klerus. Sie stehen dem Katholischen Filmzentrum (Centro Cattolico Cinematografico) fern, welches darüber urteilt, ob und wenn ja, welche Filme für welche Altersgruppen von Gläubigen angeschaut werden dürfen. Die katholische Kirche verfügt bereits während des Faschismus über ein landesweit dichtes Netz eigener Kinos und übt eine eigenständige Zensur aus.

¹⁷⁶ R. R., Discussioni su una ‘crisi’, *Cinema*, Nr. 133, 15. Mai 1954, 270.

¹⁷⁷ Morando Morandini, Compromessi sul neorealismo negli incontri di Varese, *Cinema*, Nr. 141, 25. September 1954, 557.

Prominente Gäste sind Alberto Lattuada, Claudio Gora und die mit ihm verheiratete Schauspielerin Marina Berti, der Schriftsteller Gabriel Marcel, die Priester Felix Morlion¹⁷⁸ und Amédée Ayfre. Arbeitsgruppen beschäftigen sich sowohl mit Gegenwart und Zukunft des Neorealismus, dessen Verhältnis zum Christentum einerseits, zur Wahrhaftigkeit andererseits. Der Autor kritisiert neben der nicht zu bewältigenden Komplexität des Stoffes die in den Gesprächen nicht getrennten ästhetischen und inhaltlich-politischen Bedeutungsebenen mit der Konsequenz eines babylonischen Sprachengewirrs. In einer abschließenden Erklärung, die viele unterzeichneten, wenngleich, wie der Autor süffisant anmerkt, nicht alle freiwillig, kommt in den unverbindlichen, vagen Formulierungen der im Titel des Artikels anklingende Kompromisscharakter zum Ausdruck. Ob der Neorealismus noch eine Zukunft hat, wie die leitende Fragestellung lautet, bleibt unbeantwortet. Die Katholiken in Varese beschwören noch einmal den mittlerweile Patina angesetzten Glanz dieser Strömung herauf, die den Menschen in all seinen spirituellen Dimensionen enthüllt habe und, angelehnt an die Vorstellung von der Dreifaltigkeit, Individuum, Gesellschaft und Transzendenz vereine. Der filmische Neorealismus habe seine pessimistische zugunsten einer optimistischen Weltsicht überwunden. Schon immer überparteilich und moralischen Abstraktionen fernstehend, stifte er eine Kommunion unter den Menschen.

Dass beide Veranstaltungen überhaupt stattfinden, ist wohl bemerkenswerter, als was sie an Ergebnissen hervorbringen. Im Fall von Parma und von Rom kommt keine Bewegung, aber ein noch existenter überparteilicher Zusammenhalt zum Vorschein. Wenn im römischen Circolo di Cinema inmitten des Kalten Kriegs kommunistische (wie Lizzani, De Santis, Casiraghi, Mida, Cosulich), christdemokratische (Lattuada, Di Giammatteo) und liberale (Chiarini, Gromo) Filmpublizisten und Filmschaffende sich versammeln, untereinander diskutieren und eine gemeinsame Resolution verabschieden, ist dies in einem obendrein um Publikumszuspruch und Fördermittel konkurrierenden, von persönlichen Eitelkeiten geprägten Berufsstand alles andere als selbstverständlich. Am weitesten entfernen sich die Katholiken in Varese von den irdischen Problemen des Neorealismus, obwohl sie durch die Tagung selbst anerkennen, dass dessen Fortbestand gefährdet ist. Politische und religiöse Loyalitäten binden eine Mehrheit katholischer Filmaktivisten an die amtierende Regierung, während die in Rom Versammelten zwar das neue Filmgesetz grundsätzlich bejahen, aber den nicht unbegründeten Verdacht hegen, dieses könne politisch unerwünschte Vorhaben im

¹⁷⁸ Felix Morlion wirkt an den Drehbüchern von *Stromboli*, *terra di Dio* und *Francesco giullare di Dio* mit. Vgl. Gallagher 1998, 693.

Keim ersticken und auf ein Berufsverbot linker Regisseure und Drehbuchautoren hinauslaufen.¹⁷⁹

Geredet wird in Parma und Varese *über* den neorealistischen Film, doch außer dem Episodenfilm *Amore in città* (1953) kommen keine aktuellen Produktionen mehr zur Sprache.¹⁸⁰ Wenn über den filmischen Neorealismus mehr und mehr diskutiert wird, zeigt sich daran, dass der empirische Gegenstand der Auseinandersetzung abhanden gekommen ist. Carlo Bos *Inchiesta sul neorealismo* 1951 markiert bereits den Übergang von der Praxis zur Theorie. Zwar steht das Thema von Bos Umfrage in Rom nicht offiziell auf der Tagesordnung, doch sind Bezüge darauf in der Resolution unübersehbar, wenn etwa ein kritischer, tabufreier Umgang mit der faschistischen Vergangenheit gefordert wird.

Nur die Konferenz in Parma vom Dezember 1953 löst in *Cinema* ein Echo aus: Im Februar 1954 erscheinen zwei Beiträge mit gegensätzlichen Prognosen über die weitere Entwicklung des neorealistischen Films. Tesi konstatiert, der neorealistische sei zum naturalistischen Film verflacht. Im Bestreben, Alltag zu dokumentieren, seien die ästhetischen Gestaltungsmittel, um diesen künstlerisch zu transponieren, vernachlässigt worden. Im Rekurs auf Georg Lukács' Aufsatz *Erzählen oder beschreiben?* fordert Tesi, eine für den Naturalismus typische Schilderung ungewichtet aneinander gereihter Oberflächenphänomene müsse eine Erzählweise ersetzen, wie sie der realistische Roman in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufweise. Als positive Beispiele, den Neorealismus vor einem Rückfall in den Naturalismus zu bewahren, gelten Tesi aktuelle Filme einer jüngeren, auf Rossellini, De Sica und Visconti folgenden Generation von Regisseuren: *Febbre di vivere* (Claudio Gora 1951), *Due soldi di speranza* (Renato Castellani 1952) und *I vitelloni* (Federico Fellini 1953). Franco Venturini hingegen beurteilt beispielsweise Claudio Goras Verfilmung des gleichnamigen Romans von Giuseppe Berto über die *Resistenza*, *Il cielo è rosso*, und *La signora senza camelia* (Michelangelo Antonioni 1952-53) symptomatisch für eine vom Neorealismus wegführende, psychologisierende Erzählweise.¹⁸¹

¹⁷⁹ Eine Forderung in der Resolution lautet, „che con la nuova legge il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa e secondo lo spirito della Costituzione in modo che si tolgano da paralizzanti incertezze scrittori, registi, produttori e si renda superflua ogni altra forma di controllo e autocontrollo di categoria“, R. R., Discussioni su una 'crisi', *Cinema*, Nr. 133, 15. Mai 1954, 270.

¹⁸⁰ Giulio Cesare Castello erwähnt in *Il neorealismo è vivo* (*Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 317) *Amore in città*, produziert von Cesare Zavattini in Zusammenarbeit mit Riccardo Ghione und Marco Ferreri. Die insgesamt sechs Episoden gehen mitunter von wahren, in Zeitungen veröffentlichten Ereignissen aus, die von Laien, darunter teilweise den Betroffenen selbst, nachgestellt werden. Die Titel und Regisseure der Episoden lauten: *Paradiso per tre ore* (Dino Risi), *Tentativo suicidio* (Michelangelo Antonioni), *Una agenzia matrimoniale* (Federico Fellini), *Storia di Caterina* (Cesare Zavattini/Francesco Maselli), *Gli Italiani si voltano* (Alberto Lattuada) und *L'amore che si paga* (Carlo Lizzani).

¹⁸¹ Franco Venturini, Tendenze intimistiche del cinema italiano, *Cinema*, Nr. 128, 28. Februar 1954, 94-98.

2.4 Amerikanischer Neorealismus

Giorgio Prosperi, der ebenfalls für den Filmteil von *Fiera letteraria* schreibt, konstatiert 1949 einen regen Kulturaustausch zwischen den USA und Italien. Im Zentrum des Transfers steht der Realismus/Neorealismus erstens zwischen den nationalen Literaturen, zweitens zwischen amerikanischen Dramen, Erzählungen, Romanen und italienischen Filmen, drittens zwischen italienischen und amerikanischen Filmen.

Vor dem und im Zweiten Weltkrieg verfassen William Faulkner, John Steinbeck, Erskine Caldwell, Ernest Hemingway realistische Erzählungen und Romane, in denen scheiternde Antihelden den Glauben an ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten erschüttern. Zu dieser Richtung gehören ebenfalls Dramatiker wie Robert E. Sherwood, Maxwell Anderson, Philipp Barry sowie deren Nachfolger Clifford Odets, Elmer Rice, Irving Shaw. Deren Texte finden außer Landes, insbesondere in Italien, einen weit größeren Leserkreis als im Inland. Sie haben zum einen die junge Nachkriegsgeneration italienischer Schriftsteller inspiriert; zum anderen bilden sie eine Quelle des neorealistischen Films neben dem sowjetischen Revolutionsfilm und veristischen Prosa:

„È interessante che una gran parte di questi scrittori, soprattutto i narratori, hanno avuto in Europa e soprattutto in Italia una popolarità assai maggiore che nel loro paese d'origine, al punto da influenzare con molta evidenza alcuni dei nostri scrittori più giovani; e non è affatto escluso che il loro spirito, largamente diffuso in certe zone progressive dell'intelligenza italiana, sia penetrato tra le componenti del cinema neorealistico, assieme ad esperienze del cinema sovietico ad innestarsi radici efficienti del nostro verismo regionale“.¹⁸²

Der neorealistische Film Italiens hat umgekehrt nach 1945 amerikanische Filme geprägt. Prosperi nennt folgende Beispiele: *Brute Force* (Jules Dassin 1947), *Canon City* (Crane Wilbur 1947-48), *The Naked City* (Jules Dassin 1948), *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston 1948). Zwar weist Prosperi seine Hypothese nicht nach und fügt einschränkend hinzu, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs habe ein supranationaler Zeitgeist unter bestimmten Filmemachern zu ähnlichen ästhetischen Lösungen geführt, doch ist für ihn eine Rückwirkung namentlich von *Roma città aperta* auf amerikanische Regisseure und Drehbuchautoren unzweifelhaft:

„resta il fatto che gli americani si sono interessati dei nostri film per ragioni tutt'altro che esteriori ed occasionali: a tal punto che la produzione americana ha dovuto tener conto di certi orientamenti europei e qualche regista d'avanguardia s'è dato ad un neorealismo americano in evidente e polemico contrasto con la produzione tradizionale. [...] certi movimenti di pensiero sono nell'aria e si propagano come le onde della radio. Ma è certo che questa influenza esiste, se

¹⁸² Giorgio Prosperi, Neorealismo americano, *Cinema*, Nr. 13, 30. April 1949, 404.

non come fatto specifico e individuale per lo meno come stato d'animo, atteggiamento di alcuni artisti di fronte alla realtà".¹⁸³

Prosperi zufolge fällt in den USA der italienische neorealistische Film insofern auf fruchtbaren Boden, da Studios wie Warner Brothers und MGM sich während des Zweiten Weltkriegs sowohl auf dokumentarische als auch fiktionale Propagandafilme spezialisieren: „Ci fa perdere di vista la realtà in sé dell'uomo, che è sola ad interessare l'artista, per sostituirla coi miti delle nazioni, delle uniformi, della tattica e dell'eroismo programmatico".¹⁸⁴ Jene angeführten aktuellen amerikanischen Filme erzählten hingegen oftmals wahre Geschichten, wirkten wie Dokumentationen oder Reportagen und verzichteten auf die Hollywood eigentümliche Sentimentalität. Bevorzugte Drehorte sind natürliche Schauplätze, in *The Naked City* New York und in *Canon City* das nahe bei dieser Kleinstadt im Bundesstaat Colorado gelegene Gefängnis. Für neorealistisch erachtet Prosperi eine erweiterte Sicht auf die außerfilmische Wirklichkeit, welche die *telefoni bianchi* während des Faschismus verhinderten. Wenn Roberto Rossellini sich entschieden habe, *Roma città aperta* an natürlichen Schauplätzen zu drehen, sei dies, auch wenn es beständig behauptet würde, unabhängig davon geschehen, dass inländische Ateliers, insbesondere Cinecittà, nicht oder nur eingeschränkt zur Verfügung stehen, weil sie zerstört oder von Flüchtlingen belegt sind.

Guido Aristarco ordnet in seiner Kritik von *The Naked City* (*La città nuda*) diesen Film sowie *The Killers* (Robert Siodmak 1946) nach Ernest Hemingways gleichnamiger Kurzgeschichte (1927), *The Lost Weekend* (Billy Wilder 1944-45), *The House on 92nd Street* (Henry Hathaway 1945) sowie *Kiss of Death* (Henry Hathaway 1947) einer neorealistischen Strömung in den USA zu. Im Gegensatz zu Prosperi bestreitet Aristarco, italienische Filme hätten hierfür Modell gestanden. Er gibt außerdem zu bedenken, dass nicht erst Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Luchino Visconti an natürlichen Schauplätzen gedreht hätten. Bereits Friedrich Wilhelm Murnau realisiert *Tabu* im Südpazifik (Tahiti und Bora-Bora), Robert Flaherty *Man of Aran* (1934) über den Alltag eines Fischers auf der gleichnamigen Inselgruppe an der irischen Westküste.¹⁸⁵

¹⁸³ Ebd., 403.

¹⁸⁴ Ebd., 404.

¹⁸⁵ Vgl. Guido Aristarco, *Cinema*, Nr. 4, 15. Dezember 1948, 125. *La città nuda* erhält drei von maximal vier *stellette*, wird somit als gut bewertet.

2.5 Verhältnis zwischen filmischem Neorealismus und Literatur

Ob und wenn ja, welche Beziehung zwischen filmischem Neorealismus und sowohl der inländischen als auch der amerikanischen Literatur besteht, ist in *Cinema* zwischen 1948 und 1956 von untergeordneter Bedeutung. Erscheinen in der *Fiera letteraria* regelmäßig Artikel zum Film, nimmt umgekehrt in *Cinema* die Prosa eine Randstellung ein, während die Poesie ausgespart bleibt. Gelegentlich werden dem Leser Bücher vorgestellt, beispielsweise 1951 der postum herausgegebene Band *Letteratura americana e altri saggi* von Cesare Pavese.¹⁸⁶

Ausnahmsweise liefert 1954 *La romana* nach Alberto Moravias gleichnamigem Roman (1947) den Anlass, die Adaption eines literarischen Textes zu thematisieren. Der Regisseur Luigi Zampa wehrt sich gegen ein falsches Verständnis von Werktreue. Mit Moravia und Giorgio Bassani habe er gemeinsam entschieden, bestimmte Episoden und voraussichtlich für die Zensur anstößige Stellen des Romans wegzulassen. Übertragen worden sei dessen narrative Struktur, die Atmosphäre und Figurenzeichnung. Die titelgebende Ich-Erzählerin im literarischen Text, die Prostituierte Adriana, welche rückwärtsgerichtet aus ihrem Leben berichtet, sei in der filmischen Fassung insofern bewahrt worden, als deren Darstellerin, Gina Lollobrigida, als Sprecherin aus dem Off ihre Erlebnisse schildere, wenngleich sie relativ weniger in den Strom der Ereignisse interveniere. Zampa hält Moravia für einen Autor, dessen Texte einer Verfilmung außerordentlich entgegenkommen. Seine Charaktere seien glaubwürdig, facettenreich, markant, personifizierten gegenwärtige soziale und ethische Probleme:

„I personaggi non deve essere anonimi, non devono essere personaggi qualsiasi, scelti a caso, ma devono essere *quei* personaggi: non figure che assistono alla vicenda perché questo non è possibile, mai. Sono i personaggi e i caratteri a condizionare la vicenda, a fare che essa sia quella e non una altra, a darle logica e plausibilità. Io ho sempre cercato modestamente di fare questo: di ricostruire un'epoca e un costume non portando in evidenza fatti clamorosi o anche solo tipici, ma immaginando e descrivendo personaggi che riflettessero in loro stessi lo stato d'animo, i problemi e il clima d'un'epoca“.¹⁸⁷

Während Carlo Bo 1952 in seinem Beitrag *La letteratura non giova al cinema*¹⁸⁸ dafür plädiert, unter einer normativen autonomieästhetischen Prämisse beide Medien voneinander getrennt zu halten, ohne gesondert auf den italienischen Neorealismus einzugehen, untersucht

¹⁸⁶ Vgl. Gulliver, Il miglior narratore, *Cinema*, Nr. 89, 30. Juni 1952, 370-371. Zur Besprechung von Fortunato Seminaras Roman *La masseria* (1952) über eine kalabresische Bauernfamilie vgl. Aladino, *Cinema*, Nr. 86, 15. Mai 1952, 272. Zu einer Doppelrezension von Mario Gromos *Cinema italiano* und Luigi Chiarinis *Cinema quinto potere* vgl. Giulio Cesare Castello, Due libri sul cinema italiano, *Cinema*, Nr. 137, 10. Juli 1954, 403 u. *copertina*.

¹⁸⁷ Paolo Di Valmarana, Sistemata *La romana*, *Cinema*, Nr. 129, 15. März 1954, 141-143. Der Artikel enthält einen Drehbuchauszug und ein Foto von Moravia und Lollobrigida am Set.

¹⁸⁸ *Cinema*, Nr. 98, 30. November 1952, 253-255.

Pietro Speri 1954 in *Verismo letterario e neorealismo*¹⁸⁹ Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen französischem Naturalismus, italienischem Verismus und literarischem sowie filmischem Neorealismus.

Speri geht von zwei Voraussetzungen aus. Erstens: Jede neue Kunst vollzieht die ästhetische und thematische Entwicklung ihr vorausgehender, etablierter Künste nach, wenngleich in medienspezifischer Weise; zweitens: Der seit Ende des 19. Jahrhunderts sich rasch als Massenmedium durchsetzende Film hat nunmehr seine romantische Phase abgeschlossen. Weder erläutert Speri, wann diese einsetzt, noch welche Merkmale sie kennzeichnet, noch welcher Zusammenhang zwischen so genannten romantischen Filmen und gleichnamigen Tendenzen innerhalb der Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts besteht. Stattdessen listet er eine Vielzahl von Ismen auf, die teils dichotomisch entgegengesetzt werden, teils fließend ineinander übergehen. Außerdem erfolgt eine unvermittelte, fragwürdige Übertragung von Begriffen literarischer Strömungen auf den Film.

Unterschieden wird unter dem Oberbegriff Realismus zwischen Entwicklungsetappen einerseits in der italienischen, andererseits in der französischen und, von ihr abgeleitet, der sonstigen europäischen Literatur. Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1857) markiert danach den Übergang von der Romantik zum Naturalismus. Die Brüder De Goncourt, Émile Zola und Guy de Maupassant sind die führenden Vertreter des Naturalismus. Maupassant bricht mit der Wissenschafts- und Vernunftgläubigkeit sowohl Zolas als auch der Brüder De Goncourt, denn er rehabilitiert in seinen Novellen und Romanen das Phantastische, Irrationale und Ironische. Flaubert favorisiere eine systematisch angewendete unpersönliche, Zola eine auktoriale, distanzierte Erzählperspektive. Maupassant hingegen schenke in einer teils auktorialen, teils personalen Erzählhaltung der Psychologie von Figuren Beachtung. Der italienische Verismus stehe seiner Prosa nahe. Giovanni Verga als führender Vertreter des *verismo* bevorzuge als Protagonisten Antihelden, einfache Menschen aus dem Volk, die *umili*. Die Umgangssprache wird Bestandteil der literarischen Sprache. Die Schauplätze liegen vorwiegend auf dem Land. Aufgewertet werden die Gegenstände zu *dramatis personae*. Speri muss die säuberlich gezogene Trennungslinie zwischen Naturalismus und Verismus teilweise wieder verwischen, denn in Vergas Erzählung *La lupa*¹⁹⁰ sei ein positivistischer Determinismus manifest: Eine Figurenentwicklung finde nicht statt, denn das Ende der Erzählung sei bereits im Anfang beschlossen. Das Motiv der Triebhaftigkeit, der Ehemann der Tochter ist ihrer Mutter, der Titelfigur, sexuell hörig, will Speri nicht als einen

¹⁸⁹ *Cinema*, Nr. 129, 15. März 1954, 126-129.

¹⁹⁰ Erstveröffentlicht im Februar 1880, in: *Rivista nuova di scienze, lettere e arti*.

gemeinsamen Nenner zwischen italienischer und französischer Variante des Realismus anerkennen, vielmehr nimmt er zur Formulierung Zuflucht, im Verismus würden - wie es laut Aristoteles' *Poetik* die griechische Tragödie durch die Katharsis leistet - die Leidenschaften der Figuren und des sich mit ihnen identifizierenden Lesers gereinigt.

Im filmischen ebenso wie im literarischen Neorealismus hingegen rücken die wirtschaftlichen Bedingungen in den Mittelpunkt, unter denen die ärmsten sozialen Schichten ihr Dasein fristen. Die Schauplätze verlagern sich vom Land in die Großstädte. Zudem erweitert sich die Figurenkonstellation von der Großfamilie oder Dorfgemeinschaft zu den proletarischen oder subproletarischen Bewohnern urbaner Randbezirke. Anstelle einer fatalistischen Weltsicht des veristischen Dichters tritt die kämpferische Zuversicht des neorealistischen Schriftstellers und Filmemachers, dass die bestehenden sozialen Verhältnisse veränderbar seien:

„Alle campagne, ai villaggi, ai paesaggi assolati, alle brughiere il neorealismo preferisce gli agglomerati urbani, i quartieri periferici dove diventa, più scoperto e facile il giuoco dei contrasti. L'impassibilità della rappresentazione, prerogativa del verismo, non è ormai che un'eco: se lo scrittore verista 'soffriva' con i suoi personaggi e in questa comune sofferenza acquistava rilievo l'oscura e inevitabile tragedia degli umili, il neorealista introduce nel dramma gli accenti della ribellione, scopre nel dolore i termini razionali di un conflitto non universale, ma particolare, un conflitto legato al tempo, al costume, alla presenza degli 'altri'“.¹⁹¹

Verismus und Neorealismus verbindet eine unpersönliche Erzählweise und der Verzicht auf ein metaphysisches Weltbild. Sie sind Gegenströmungen zur romantischen Selbstbezogenheit, dem vom Dichter gepflegten Leiden am Zwiespalt zwischen Ich und Welt: „Ma è importante notare fin d'ora l'affinità metodologica fra verismo e neorealismo. È, innanzitutto, rilevabile in entrambi, per reazione alla poetica romantica 'dell'interiorità' e l'attaccamento alla teoria della impersonalità, l'assenza di una vera e propria istanza metafisica“.¹⁹²

Verismus und Neorealismus zeichnet zudem eine fragmentarische, minimalistische Erzählweise aus, bei der eine schlichte Syntax und Lexik dominiert. Speri deutet beide Bewegungen („movimenti“) als eine gemeinsame Sprache. Bezeichnendes und Bezeichnetes nähern sich im Gegensatz zum Symbolismus maximal an: „sono, dunque, linguaggio puro, essenziale, linguaggio immune da simbolismo e da calligrafismo, e col minimo di 'trasfigurazione' possibile“.¹⁹³ Neorealismus und Verismus entsprechen Chroniken, linearen Berichten von Fakten. Roberto Rossellini verzichte darauf, Ereignisse logisch-kausal zu verknüpfen, sondern inszeniere im emphatischen Sinne des Begriffs eine herausragende

¹⁹¹ Pietro Speri, Verismo letterario e neorealismo, *Cinema*, Nr. 129, 15. März 1954, 128.

¹⁹² Ebd., 127.

¹⁹³ Ebd.

singuläre Episode oder eine einzelne Szene, während vorausgehende und nachfolgende Szenen sich hiervon verselbstständigten und umgestaltet wirkten.

So wie die Kunst generell einem Zyklus unterliegt, da eine neue auf eine anachronistisch gewordene Strömung reagiert, diese überwindet, schließlich selbst konventionell geworden und in ihrem Entwicklungspotential erschöpft, einer neuen Tendenz weichen muss, ist auch der Neorealismus endlich. Sein Zenit erscheint überschritten. Allerdings vermeidet es Speri, Anfang und Ende der von ihm angeführten literarischen und filmischen Strömungen anzugeben. Zum Verismus heißt es lapidar, er falle ins 19. Jahrhundert. Prophezeit wird ein Übergang des Neorealismus in den Neoimpressionismus, wobei hier unvermittelt ein Stilbegriff der Malerei auf den Film angewendet wird: „non è improbabile che il neorealismo sfoci in un neo-impressionismo, in cui troverebbero posto istanze poetiche più suggestive e pregnanti e un gusto più puntuale per la ‘emozione’ e il ‘colore’ dell’immagine“.¹⁹⁴

Wenngleich es sich im Fall von Speri's Beitrag mit Abstand um die gehaltvollsten Aussagen zu den Quellen des literarischen Neorealismus handelt, sind doch gravierende Lücken in der Argumentation festzuhalten: Unter die Kategorie Neorealismus fallen sowohl Filme als auch literarische Texte. Während die angeführten Namen Cesare Zavattini, Roberto Rossellini und Vittorio De Sica schemenhaft einen Korpus von Filmen erahnen lassen, unterlässt Speri es, Schriftsteller oder Titel von neorealistischen Texten anzuführen. Verismus und Neorealismus der Romantik entgegenzusetzen, irritiert umso mehr, als ihr gemeinsamer Nenner darin besteht, die geschlossene, kausale Erzählweise aufzubrechen, das Fragment aufzuwerten und dem Hässlichen - im Unterschied zum klassizistischen Kunstideal - sogar Vorrang vor dem Schönen einzuräumen. Die italienische Romantik entwickelt sich in den zehner Jahren des 19. Jahrhunderts in erheblichem zeitlichen Verzug zur deutschen Romantik. Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1810) und die Übersetzung 1817 von August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* geben dem *Romanticismo* entscheidende Impulse. Zu dessen wichtigsten Vertretern zählen Ugo Foscolo (1778-1827), Giacomo Leopardi (1798-1837) und Alessandro Manzoni (1785-1873). Ein weiterer Repräsentant, der Philologe Niccolò Tommaseo, definiert die italienische Romantik in Abgrenzung zum Klassizismus. Ihm zufolge kennzeichnet sie die „Wahrheit der Inhalte, die vornehmlich Themen der vaterländischen Geschichte behandeln sollten, Volkstümlichkeit im Ausdruck, Freiheit von rhetorischen Regeln und von dem Gebot der Nachahmung der antiken Vorbilder.

¹⁹⁴ Ebd., 129.

Vor allem sollte diese Dichtung dem Gesetz des Herzens gehorchen: ‘La lingua della mente è compresa da pochi; quella del cuore da tutti’¹⁹⁵.

Um die erwünschte volksnahe Literatur zu erschaffen, schreiben Carlo Porta im Mailänder, Giuseppe Gioacchino Belli im römischen Dialekt.¹⁹⁶ Diese realistischen Elemente haben den Literaturhistoriker und -theoretiker Luigi Russo bewogen, den *Romanticismo* als Wegbereiter des Verismus zu bezeichnen, der in den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts seine Hochphase erlebt. Abgesehen von der nicht nachvollziehbaren Zuordnung Maupassants zum Naturalismus scheitert Speri's theoretischer Ansatz, beruhend auf der Prämisse „del parallelo storico-estetico tra letteratura (e arte in genere) e cinema“¹⁹⁷, an der Empirie. Bezeichnenderweise belässt er es bei der rätselhaften Anmerkung, aktuell, 1954, ende die romantische Epoche des Films.

Fabrizio Sarazani, Filmkritiker des *Corriere della Sera*, pointiert in seinem Rechenschaftsbericht („Rendiconto“) zur Ästhetik des italienischen Films zwischen 1945 und 1956 ein grundlegendes theoretisches Dilemma, das Artikel seit der ersten Ausgabe von *Cinema* wie ein roter Faden durchzieht: Der neorealistic genannte Film gilt einerseits als historisches und soziologisches Zeugnis, fällt damit unter wissenschaftliche, intersubjektiv überprüfbare Kriterien, wieweit die visuellen Quellen einen Sachverhalt wahrheitsgemäß wiedergeben; andererseits handelt es sich um eine künstlerische, allein nach ästhetischen Maßstäben zu beurteilende Richtung. Daher steht die Forderung nach einer von der außerfilmischen unterschiedenen, stilisierten filmischen Realität - „Il cinematografo rappresenta la forma di spettacolo più obbediente alla idealizzazione della realtà umana“¹⁹⁸ - unvermittelt neben der zugeschriebenen Funktion als didaktisch wertvolles Bildarchiv der Nationalgeschichte:

„Cioè a dire la storia italiana di dieci anni si riflette sullo schermo, testimonianza a volte fedele ed a volte approssimativa di una realtà, la quale di giorno in giorno si va allontanando dal passato prossimo della cronaca per inoltrarsi nel passato remoto, stabilendo un vero e proprio contributo alla conoscenza di un costume, al di sopra della poesia e dell'arte. Vero e proprio archivio fotografico di documenti vivi“¹⁹⁹.

Roma città aperta von Roberto Rossellini, dem Hexenmeister („l'apprenti sorcier“) des Neorealismus, gilt ihm als „la più autentica testimonianza drammatica della realtà storica

¹⁹⁵ Janowski 1992, 260.

¹⁹⁶ Zum *Romanticismo* vgl. den Eintrag von Mario Puppo, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 10-19; Janowski 1992, 253-279.

¹⁹⁷ Pietro Speri, Verismo letterario e neorealismo, *Cinema*, Nr. 129, 15. März 1954, 129.

¹⁹⁸ Fabrizio Sarazani, Rendiconto estetico della cinematografia italiana dal 1945 al 1956, *Cinema*, Nr. 165, 1. Mai 1956, 164.

¹⁹⁹ Ebd.

sofferta a Roma durante l'occupazione nazifascista".²⁰⁰ Obwohl Sarazani behauptet, es handele sich um ein faktentreues Zeugnis, zieht er dennoch eine Analogie zu einer literarischen Strömung Ende des 19. Jahrhunderts, in der die Wirklichkeit in Poesie umgeschlagen sei - den Verismus. Ohne es zu wissen, stehe Rossellini in der Tradition von Alessandro Manzoni und Giovanni Verga. Den Ursprung des filmischen Neorealismus führt Sarazani auf den französischen Naturalismus zurück, den er mit dem Verismus gleichsetzt. Über nicht deutlich werdende, obskure Zwischenstufen, angeführt werden nur Francesco De Sanctis' *Saggi* und *Storia della letteratura* von 1880, ohne deren Relevanz für den Tonfilm plausibel zu machen, schreibe *Roma città aperta* den französischen Naturalismus filmisch fort. Doch Verismus ist nicht gleich Verismus. In der einen Variante kultiviere er das kunstferne Hässliche: Sexualtrieb, Gier, Gemeinheit, Gewalt, Korrumpierbarkeit. Der Verismus Giovanni Vergas genüge hingegen dem Zweck der Kunst, ein ideales Reich des Schönen zu entwerfen.

2.6 Roberto Rossellini

An dem Regisseur, nicht dem Koszenaristen Roberto Rossellini nimmt *Cinema* zwischen Oktober 1948 und 1956 regen Anteil. Anlässlich Rossellinis Aufenthalt 1949 in den USA, um dort einen finanzstarken Verleih für *Stromboli, terra di Dio* zu finden, kommt seine Tätigkeit als Koproduzent zur Sprache.²⁰¹ In diesem Zeitraum gelangen zur Uraufführung: *L'Amore, La macchina ammazzacattivi, Stromboli, terra di Dio, Francesco giullare di Dio, L'invidia, Europa'51* und *Dov'è la liberta...?* (1952-54), *Ingrid Bergman*, die dritte Episode von *Siamo donne* (1952), *Viaggio in Italia* (1953), *Napoli*²⁰², die vierte Episode von *Amori di mezzo secolo* (1953), *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) und *Angst/La paura* (1954).²⁰³ Einmalig wird ein Artikel von Roberto Rossellini 1952 abgedruckt, in dem er die italienischen Produzenten auffordert, qualitativ hochwertige Filme zu fördern, da sich mittelfristig solche Investitionen rentierten. Beweis hierfür seien die amerikanischen Arts Theatres, welche steigende Zuschauerzahlen verzeichneten.²⁰⁴

²⁰⁰ Ebd., 165.

²⁰¹ Roberto Rossellini zeichnet für *Roma città aperta, Paisà, La macchina ammazzacattivi, Stromboli, terra di Dio* als Koproduzent, für *L'Amore* als alleiniger Produzent verantwortlich.

²⁰² Die 14 Minuten lange Episode ist der Kopie nach titellos. Vgl. Rossellini 1997, 494.

²⁰³ Zu den filmografischen Angaben vgl. Gallagher 1998, 692-695. Im Fall der ersten Episode von *L'Amore, Una voce umana*, adaptiert Roberto Rossellini allein Jean Cocteau gleichnamiges Drama.

²⁰⁴ Roberto Rossellini, Non sono stato l'Attila del cinema, *Cinema*, Nr. 92, 15. August 1952, 82-83; erstveröffentlicht, in: *L'Anno*, Nr. 2, 1952.

Auffällig ist die von den Autoren aufgebaute Fallhöhe: Getragen von der Welle des internationalen Erfolgs, avanciert Rossellini seit *Roma città aperta* zum allgemein anerkannten Begründer des italienischen neorealistischen Films. *Germania anno zero*, unter Adriano Baracco und Guido Aristarco in der Bewertung umstritten, markiert einen Wendepunkt. Die erst weitgehend einhellig dem Regisseur entgegengebrachte Verehrung und Anerkennung schlägt in unverhohlene Missachtung um: Rossellini wird als Anfänger oder Dilettant abqualifiziert. Während ein Autor 1948 unter dem Eindruck von *Germania anno zero* bemängelt, Rossellinis Kreativität stagniere unter stilistischem Aspekt seit seinem internationalen Durchbruch *Roma città aperta*, kritisieren eine ganze Reihe von Rezensenten und Kommentatoren seit Ende der vierziger Jahre, er habe durch seine thematische Abkehr von der *Resistenza* den maßgeblich von ihm selbst geprägten neorealistischen Film verraten. Im Umkehrschluss fordern sie implizit von ihm, unaufhörlich Remakes von *Roma città aperta* zu drehen. Missbilligt wird die, gemessen an einer aristotelischen Regelpoetik, offene, teilweise entdramatisierte Erzählweise. Alleinverantwortlich erscheint hierfür Roberto Rossellini, weil in *Cinema* der Regisseur als Autor eines Films gilt. Der inkriminierte Verstoß gegen die normativen Vorstellungen vom Neorealismus wird rigide sanktioniert, entweder in Form von Ignoranz oder konsequenter Abwertung.

Weder *L'Amore*, noch *La macchina ammazzacattivi*, noch *Francesco giullare di Dio*²⁰⁵ gelten als rezensionswürdig. *Stromboli, terra di Dio*, *L'invidia*²⁰⁶, *Europa '51* und *Dov'è la liberta...?*²⁰⁷ werden verrissen. Am 5. Dezember 1953 erlebt Rossellinis Inszenierung von Paul Claudels Oratorium *Giovanna d'Arco al rogo* (1938), komponiert von Arthur Honegger, seine Premiere. Die Aufführung findet im Teatro San Carlo in Neapel statt. Am 7. September 1954 wird in Mailand *Viaggio in Italia* uraufgeführt. Die weibliche Hauptrolle interpretiert sowohl in *Giovanna d'Arco al rogo* als auch in *Viaggio in Italia* Ingrid Bergman. Die

²⁰⁵ Zu einem Beitrag, in dem Rossellini die Verfälschung historischer Erkenntnisse über die titelgebende Figur, den Heiligen Franz von Assisi, vorgehalten wird, vgl. Pio Baldelli, Falsificazione umana di un giullare di Dio, *Cinema*, Nr. 55, 1. Februar 1951, 37-39 und *copertina*; zu einem Treatmentauszug vgl. *Francesco giullare di Dio*, *Cinema*, Nr. 35, 10. März 1950, 175.

²⁰⁶ Vgl. *I sette peccati capitali* e *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Cinema*, Nr. 73, 1. November 1951, 228-230. Es handelt sich um einen Bericht von den Dreharbeiten zu Rossellinis fünfter Episode *L'invidia* nach Colettes *La Chatte* in der französisch-italienischen Koproduktion *I sette peccati capitali*, uraufgeführt in Mailand am 3. Mai 1952. Vgl. auch die Kritik des Films von Vice (*Cinema*, Nr. 87, 1. Juni 1952, 307), demzufolge für dessen miserable Qualität Rossellinis Episode verantwortlich ist: „la chiave dell'insuccesso del film è data dall'episodio dedicata all'invidia, è diretto da Roberto Rossellini“.

²⁰⁷ Vgl. die Rezension von Giulio Cesare Castello, *Cinema*, Nr. 130, 31. März 1954, 183. Castello entdeckt in diesem Film, getragen von Totò, Anleihen an Pirandellos Vorliebe für das Groteske, resultierend aus dem Gegensatz zwischen Schein und Sein. Gleichwohl setzt Castello Rossellini als ewigen Versager herab: „sembra l'opera di un principiante, dal quale assai poco vi sia sperare per l'avvenire“ (ebd.).

Kritiken sowohl zur Theaterinszenierung²⁰⁸ als auch zum Film fallen negativ aus. Im August 1955 rehabilitiert Pasquale Ojetti zwar den *artiste maudit* anlässlich von *Angst/La paura* nach Stefan Zweigs gleichnamiger Novelle (1920), doch macht diese späte Revision Rossellinis kontinuierliche Verurteilung seit *Germania anno zero* nicht ungeschehen.

Die zwiespältige Haltung gegenüber Rossellini pointiert der Direktor von *Cinema* Adriano Baracco bereits in der Erstausgabe im Oktober 1948. Sein Porträt der künstlerischen Laufbahn setzt eine Zäsur zwischen einer neorealistischen, *Roma città aperta* und *Paisà* umfassenden Phase und den folgenden Produktionen bis zu *La macchina ammazzacattivi*. *Germania anno zero* markiert demnach einen Wendepunkt zu dilettantischen Improvisationen eines Parvenüs, der den rasanten Karrieresprung nach Kriegsende nicht verkraftet hat. Seit *Roma città aperta* steht er aus Baraccos Sicht unter Erfolgsdruck und beschränkt sich darauf, außerfilmische Wirklichkeit plan- und kunstlos zu reproduzieren:

„*Germania anno zero* [...] nato come una requisitoria implacabile in un clima dostojewskiano, si ridusse alle modeste proporzioni d'un lavoro impostato e condotto mediocrementemente, ma ravvivato da un lungo e magnifico finale. Rossellini s'era affidato troppo alla fortuna, improvvisando più di quanto sia consentito, e l'argomento gli si era sbriciolato fra le mani. La preoccupazione di 'far vero', la preoccupazione d'essere il capostipite dei 'neorealisti' fece perdere al regista il suo vigore iniziale e la sua iniziale sincerità. [...] Divenuto caposcuola e celebre, Roberto Rossellini ha commesso gran parte degli errori che commettono i 'parvenus' della fama [...]. Ma è un uomo di grande ingegno e di vastissime possibilità: se riusciremo a convincerlo che il cinema è una cosa seria e non un gioco, potrà darci ancora opere altissime per rigore e poesia“.²⁰⁹

Zwar geht Baracco auf die vor *Roma città aperta* realisierten Kriegsfilme *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* ein, doch entweder verkennt oder verschweigt er deren keineswegs geringfügige Resonanz beim Publikum und bei der Kritik. *La nave bianca* gilt ihm als der beste Film Rossellinis vor *Roma città aperta*. Der vom kurzen Dokumentar- zum abendfüllenden Spielfilm wechselnde Regisseur habe jedoch während des Faschismus nicht sein künstlerisches Talent unter Beweis stellen können. Dass *La nave bianca* beim inländischen Publikum sehr gut ankommt, von Rezensenten als Auftakt eines neuen italienischen Films gefeiert wird, 1943 sowohl in französischen als auch in deutschen Kinos in synchronisierten Fassungen anläuft, verschweigt Baracco. Stattdessen befestigt er die Legende, *Roma città aperta* eröffne ein neues Kapitel der italienischen Filmgeschichte:

²⁰⁸ Vgl. Roberto Paoletta, Il teatro lirico e lo schermo, *Cinema*, Nr. 126, 30. Januar 1954, 35-37. Paoletta mokiert sich unter anderem über den Akzent Ingrid Bergmans, die den Text auf Italienisch spricht. Zu Daten von Premieren und Besetzungslisten weiterer Aufführungen in Mailand, Paris, London, Barcelona und Stockholm zwischen 1954 und 1955 vgl. Gallagher 1998, 706-707. Ende Januar bis Anfang März 1954 verfilmt Roberto Rossellini seine Theaterinszenierung im Teatro Mediterraneo in Neapel unter den Titel *Jeanne au bûcher/Giovanna d'Arco al rogo*. Die Uraufführung findet am 29. Januar 1955 in Rom statt. Es existieren zwei französische Versionen.

²⁰⁹ Adriano Baracco, Roberto Rossellini, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 10.

„Quando *Roma città aperta* esplose come una bomba nel lacido stagno d'una cinematografia troppo ricca e ormai seduta su se stessa, pochi conoscevano Rossellini in Italia, e nessuno lo conosceva all'estero“.²¹⁰

Die sensationelle internationale Wirkung von *Roma città aperta* beruht nach Ansicht Baraccos auf mehreren Faktoren: Es handele sich um den ersten Film, der nach der Befreiung Roms mit minimalem Budget und unzureichender technischer Ausstattung gedreht worden sei. Aufnahmen hätten fast ausschließlich nachts stattgefunden, vorwiegend in einem winzigen Lagerraum („maggazzino“) mit an sich unbrauchbarem Rohfilm und weitgehend unbekanntem Schauspielern („interpreti di rinomanza limitata“). Ohne Aussicht, jemals ein Publikum zu erreichen, ereignet sich plötzlich ein Wunder: *Roma città aperta* entwickelt sich rasch zum Publikumsmagnet und setzt sich somit gegen die übermächtige inländische Konkurrenz amerikanischer Filme durch.²¹¹ Als Verdienst wird Roberto Rossellini angerechnet, die internationale Isolierung Italiens nach dem Ende des Faschismus überwunden zu haben, da *Roma città aperta* in Europa und den USA Zuschauer und Kritiker begeisterte. Sorgen bereitet allerdings die im Ausland irrtümliche Identifikation des italienischen Films mit Roberto Rossellini, denn sofern es ihm nicht gelinge, sich auf seine Ursprünge - das heißt *Roma città aperta* und *Paisà* - rückzubesinnen, schadeten seine fortdauernden künstlerischen und kommerziellen Misserfolge dem weltweiten Ansehen der nationalen Kinematografie nachhaltig.

Guido Aristarco, der bis 1952 amtierende Chefkritiker der Zeitschrift, zeichnet *Germania anno zero*²¹² mit drei von maximal vier *stellette* aus, was der Note gut entspricht. *Roma città aperta* und *Paisà* gelten ihm noch als Reportagen. Neben der originellen Ausgangsidee, der völligen Verlassenheit eines Jungen, vermerkt er positiv den eindringlichen Gebrauch des Tons, etwa von Geräuschen einer Straßenbahn und der Orgelmusik. Von diesem schon in seinen Artikeln 1942 für die alte *Cinema* manifesten, formalästhetischen Beurteilungsmaßstab wechselt Aristarco zu normativ ideologischen Kriterien²¹³, als er im Anschluss an die Biennale in Venedig im September 1950 über *Stromboli, terra di Dio* berichtet. In seinem Urteil über diesen, auf dem Festival außer Konkurrenz laufenden Beitrag ebenso wie den dort

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. ebd.

²¹² Vgl. *Cinema*, Nr. 4, 15. Dezember 1948, 124.

²¹³ Guido Aristarco, Alla ricerca del Dio, *Cinema*, Nr. 46, 15. September 1950, 134-138. Vgl. auch Aristarcos Kritik von *Stromboli, terra di Dio* (*Cinema*, Nr. 58, 15. März 1951, 147): „dopo *L'Amore*, una nuova e grave involuzione di Rossellini“. Der Rezensent vergibt keine *stellette*, was einer Verdammung als *sbagliato* gleichkommt.

gleichfalls am 26. August 1950 uraufgeführten Film *Francesco giullare di Dio* hält er Rossellini eine bedenkliche Involution vor.

Was ist unter einer Involution zu verstehen? Nach welchem Maßstab und welchen Kriterien lässt sich eine 'Rückentwicklung' feststellen? Warum birgt sie eine Gefahr für Rossellini? Anstelle filmischer Chroniken über die zur Volksbewegung erklärte *Resistenza* gegen deutsche Besatzungsmacht und Faschisten in *Roma città aperta* und *Paisà*, so lautet das Verdikt, treten Psychogramme weiblicher Figuren - ihre Suche nach Gott und ihr Gotteserlebnis: Anna Magnani als Nannina in *Il miracolo*, Ingrid Bergman als Karin in *Stromboli, terra di Dio* und als Irène in *Europa '51*.

Unter allen genannten Filmen erhält *Stromboli, terra di Dio* die mit Abstand größte Beachtung. Das publizistische Interesse richtet sich jedoch vorrangig auf den Star Ingrid Bergman, deren Glanz den Regisseur überschattet.²¹⁴ Beinahe kontinuierlich - mit Ausnahme der erwähnten Rezension Aristarcos von *Germania anno zero* - beklagen Autoren, Roberto Rossellini würde eine normativ gesetzte aristotelische Dramaturgie missachten. Im Fall von *Europa '51* Roberto Rossellini „ha cercato di impostare il suo racconto secondo i canoni di quel nudo realismo dal quale era partito, inserendovi tuttavia l'alito ben avvertibile della tesi. Qui è entrata in giuoco la sua ben nota avversione al narrare secondo una logica ed una consequenzialità che vadano oltre il breve rigore di un episodio“.²¹⁵

An *Viaggio in Italia* verstört den anonymen Rezensenten, dass erneut ein konventionelles dramaturgisches Schema von Exposition eines Konflikts, Klimax und retardierter Auflösung missachtet werde, obgleich Vitaliano Brancati zusammen mit Rossellini das Drehbuch geschrieben habe. Allerdings wird bezweifelt, ob überhaupt ein Szenarium für *Viaggio in*

²¹⁴ Francesco Càllari, Il film di Rossellini con Ingrid Bergman, *Cinema*, Nr. 9, 28. Februar 1949, 260. Zur Ursache für das Zerwürfnis zwischen Roberto Rossellini und Samuel Goldwyn heißt es (ebd.): Goldwyn, „dopo aver concesso piena indipendenza artistica a Rossellini, ha cominciato a parlare di supervisione, e tutti sanno che è argomento spinosissimo da trattare con Rossellini. Egli rifiutò già un contratto con Selznik appunto perché non gli lasciavano quella assoluta indipendenza cui è uso in Europa“. Produziert wird *Stromboli, terra di Dio* schließlich von der römischen Berit Film, die Bergman und Rossellini selbst gegründet haben, gemeinsam mit Howard Hughes' RKO. Neben der englischsprachigen Originalversion existiert eine nachsynchronisierte italienische Fassung. Die Spielzeit beträgt jeweils 105 Minuten. Die RKO kürzt die Originalfassung eigenmächtig auf eine Version mit 81 Minuten. Rossellini erhebt dagegen erfolglos vor einem US-Gericht Klage. Zur Pressekonferenz Ingrid Bergmans nach ihrer Ankunft in Rom im März 1949 vgl. Domenico Mèccoli, Ingrid come Karin, *Cinema*, Nr. 11, 31. März 1949, 335. Zu einem Editorial, mit dem Appell an Rossellini, das Ansehen des mit seiner Person im Ausland identifizierten italienischen Films nicht zu beschädigen, vgl. B. [Adriano Baracco], E adesso faccia un film, *Cinema*, Nr. 14, 15. Mai 1949, 421. Zum Protest Roberto Rossellinis gegen die von der RKO verstümmelte Fassung auf Druck amerikanischer religiöser Gruppen vgl. Giorgio N. Fenin, L'edizione americana di *Stromboli* non riconosciuta da Roberto Rossellini, *Cinema*, Nr. 34, 15. März 1950, 146. Zur Rezeption in Frankreich nach der Premiere am 20. Oktober 1950 vgl. Renato Giani, Passare alla storia per un paio di forbici, *Cinema*, Nr. 56, 15. Februar 1951, 75-76.

²¹⁵ Giulio Cesare Castello, *Cinema*, Nr. 99-100, 15.-31. Dezember 1952, 333.

Italia existiert, denn der Regisseur habe intuitiv, spontan, „secondo il capriccio del momento“ Regie geführt.²¹⁶

Riccardo Redi beschäftigt sich eingehend mit der aus seiner Sicht von Roberto Rossellini bevorzugten Methode, zu improvisieren. George Sanders ebenso wie Ingrid Bergman sind es vom Studiosystem Hollywoods gewohnt, ihre Dialoge anhand eines Drehbuchs in ausreichendem zeitlichen Abstand zu den Aufnahmen auswendig zu lernen. Sanders, der die Rolle des Alexander Joyce in *Viaggio in Italia* interpretiert, erhält jedoch nach eigener Aussage erst am Abend vor dem nächsten Drehtag seinen gesprochenen Text innerhalb einer Szene ausgehändigt. Bereits auf Italienisch kaum verständlich, seien die schlecht übersetzten englischen Dialogpartien schlicht unbrauchbar gewesen.²¹⁷ Für Redi steht *Viaggio in Italia* im Einklang mit einem bereits zuvor manifesten Regiestil: „Rossellini sa benissimo che il suo metodo di girare un film, se lascia un vasto campo libero alla sua ispirazione, porta con sé degli svantaggi notevoli. Poiché egli crea praticamente il film nel momento in cui gira, a caldo, e non secondo un piano preciso, i suoi film sono necessariamente discontinui, tessuti di episodi significativi e di banali scene di legame“.²¹⁸

Für *Viaggio in Italia* liegt tatsächlich kein Drehbuch vor, sondern fünf auf Drängen des Produktionsleiters Marcello D'Amico von Roberto Rossellini geschriebene Manuskriptseiten. Die dort angeführten spärlichen Angaben wirken so, als ob sich Rossellini einer lästigen Pflicht entledigt hätte: Stichwortartig aufgelistet werden etwa Tag oder Nacht, Schauplätze innerhalb und außerhalb Neapels, Außen/Innen, Figuren, gelegentlich erweitert um skizzierte Situationen wie Ankunft und Autofahrten.²¹⁹ Massimo Mida hat bereits 1947 in seinem Porträt des *enfant prodige* für *Fiera letteraria* auf Rossellinis seit *La nave bianca* schlampige („sciatto“) Erzählweise hingewiesen.

Nach einer sechsmonatigen Einstellung der Publikation rekapituliert im August 1955 der neue Direktor von *Cinema*, Pasquale Ojetti, anlässlich seiner Rezension der deutsch-italienischen Koproduktion *Angst/La paura* die von namentlich ungenannten Kritikern erhobene Anklage, Rossellini habe den Neorealismus verraten. Italienische Publizisten veranstalteten auf

²¹⁶ Vice, *Cinema*, Nr. 146-147, 25. Dezember 1954, 738-739.

²¹⁷ Vgl. Riccardo Redi, *Buono o cattivo il vino nuovo?*, *Cinema*, Nr. 124, 30. Dezember 1953, 359.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. Bergala 1990. Der Originaltitel einer Kopie in der Cinémathèque Française lautet *Journey to Italy*. *Voyage in Italy* oder *Voyage en Italie* sind von Kritikern erfundene Titel. Angesichts des von Bergala veröffentlichten Manuskripts stellt sich die Frage, worin der Beitrag von Vitaliano Brancati besteht, der nach einschlägigen Filmografien zusammen mit Roberto Rossellini Sujet und Szenarium verfasst haben soll. Vgl. Aprà 1984, 253-254; Jacobsen 1987, 285. Gallagher (1998, 695) führt als dritten Drehbuchautor Antonio Pietrangeli an.

Rossellini seit Ende der vierziger Jahre eine Hetzjagd. Wen Ojetti im Hinblick auf die eigene Zeitschrift im Sinn hat, ist nach den dargestellten Urteilen von Guido Aristarco, Giulio Cesare Castello, Adriano Baracco und Riccardo Redi offensichtlich. Der neue Direktor macht jedoch deutlich, dass dieselbe Inszenierungsweise erst als unkonventionell, kreativ und avantgardistisch gerühmt, seit *Germania anno zero* auf einmal angeprangert wird:

„in un primo tempo si affermava che il valore dell'autore di *Roma città aperta* era soprattutto nel suo modo di lavorare 'a braccio', questo sistema fu poi considerato disordine. La violenta campagna critica che si scatenò contro di lui uscì dai limiti; assunse subito l'aspetto di una vera e propria opera di demolizione. Aveva tradito il neorealismo, e i fanatici della scuola ricorsero al linciaggio“.²²⁰

Obwohl Ojetti nicht begründet, weshalb sich überbietende Elogen kontinuierlichen Verrissen weichen, liegt die Vermutung nahe, dass dieses revidierte Urteil mit dem seit *Germania anno zero* andauernden, relativ zu *Roma città aperta* und *Paisà* geringen Zuspruch des inländischen Publikums korreliert.²²¹ Ojetti schlägt vor, im Werk Rossellinis ab 1945 zwei neorealistische Phasen zu unterscheiden. Die erste Periode reicht von *Roma città aperta* bis zu *Stromboli, terra di Dio* als dem Wendepunkt. Hierauf folgt die zweite Periode, welche die Filme mit Ingrid Bergman: *Europa '51*, *Ingrid Bergman*, *Giovanna d'Arco al rogo* und *Viaggio in Italia* bis *Angst/La paura* umfasst. Die erste Variante wendet sich der jüngsten Vergangenheit zu. Es handelt sich um ein mehrstimmiges, von einer Vielzahl von Hauptfiguren getragenes Drama („dramma corale“). Die zweite Variante, genannt „neorealismo di domani“²²² oder „neorealismo del personaggio“²²³, erforscht die weibliche Psyche: Karin in *Stromboli, terra di Dio*, Irène Gerard in *Europa '51*, Katherine Joyce in *Viaggio in Italia*, Irène Wagner in *Angst/La paura*.

Als Grund für den Übergang von der einen zur anderen Phase führt der Autor die von 1945 bis 1954 veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse an. Seit Ende der vierziger Jahre seien materielle Existenzprobleme wie Obdachlosigkeit und Arbeitslosigkeit von ethisch bedenklichen Verhaltensweisen wie Misstrauen und Immoralität abgelöst worden. Beide Phasen verklammere ein autobiografisch motiviertes Interesse Rossellinis am Leben des Einzelnen in der Gesellschaft. Ganz abgesehen von der Schwierigkeit, wie sich in dieses Schema beispielsweise *La macchina ammazzacattivi*, *Francesco giullare di Dio* oder *Dov'è la*

²²⁰ Pasquale Ojetti, Un discorso su Rossellini e due parole su *La paura*, *Cinema*, Nr. 149, 25. August 1955, 802.

²²¹ Zu Zuschauer- und Kritikerreaktionen auf *Germania anno zero* und *L'Amore* in Italien und im Ausland vgl. Gallagher 1998, 287-290, 294-295.

²²² Pasquale Ojetti, Un discorso su Rossellini e due parole su *La paura*, *Cinema*, Nr. 149, 25. August 1955, 802.

²²³ Ebd., 803.

libertà...? einfügen, fällt nach dieser Interpretation Neorealismus mit dem christlich-humanistischen Weltbild eines Regisseurs ineins, das in seinen Filmen Gestalt annimmt.

3 *Cinema nuovo* 1952-58

3.1 *Profil der Zeitschrift und Porträt von Guido Aristarco*

In einem Nachruf auf den im September 1996 verstorbenen Gründer und über vierzig Jahre amtierenden Direktor von *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, pointiert sein langjähriger Mitarbeiter Renzo Renzi die publizistische Funktion der Zeitschrift: „*Cinema nuovo* [...] fu per il neorealismo italiano quello che saranno poi i *Cahiers du Cinéma* per la ‘nouvelle vague’ francese“.²²⁴ Die erste Nummer erscheint im Dezember 1952, die letzte Ausgabe im vierten Quartal 1996.²²⁵ Wie sehr die Existenz der Zeitschrift an Aristarco gebunden ist, lässt sich daran ermesen, dass sein Tod deren Einstellung nach sich zieht. Der Titel *Cinema nuovo* verweist, wie das erste Editorial und eine Vielzahl von Artikeln in den folgenden Heften belegen, auf den Neorealismus. Wenn sich für ihn die Redaktion seit Ende 1952 engagiert, so fällt dies in einen Zeitraum, in dem Autoren in der *Fiera letteraria* und in *Cinema* vermehrt eine Krise der teilweise - von Lizzani bereits im April 1949 - als avantgardistisch geltenden Bewegung oder Strömung konstatieren. Im Dezember 1953, daran sei erinnert, suchen Regisseure, Produzenten, Journalisten und Szenaristen in Parma nach Auswegen, um den sich anbahnenden Niedergang des Neorealismus aufzuhalten. Aristarco und seine Mitstreiter gehen hingegen 1952 davon aus, das kulturevolutionäre Potential eines Work in Progress sei noch längst nicht ausgeschöpft. Wie kein zweites italienisches Periodikum setzt sich *Cinema nuovo* bis Ende der fünfziger Jahre für den Neorealismus ein.

Von Anfang an lautet das sich selbst gesetzte Ziel: „l’inserimento del cinema nel mondo della cultura“.²²⁶ Damit sind zwei Ziele benannt: Zum einen besteht die Aufgabe darin, dem Film eine den traditionellen Künsten gleichrangige Anerkennung zu verschaffen, zum anderen ist es erforderlich, um den Film angemessen analysieren, beschreiben und rezensieren zu können, Erkenntnisse der Philosophie, Soziologie sowie der Kunst- und Literaturtheorie zu berücksichtigen. Aristarcos nur ansatzweise in die Praxis umgesetzter Anspruch, eine materialistische Filmtheorie zu begründen, manifestiert sich 1957 und 1958 in den *Contributi*

²²⁴ *Cinema nuovo*, Nr. 3, September-Dezember 1996, 7.

²²⁵ Im 45. Jahr ihres Bestehens läuft die Publikation mit Heft Nr. 3, September-Dezember 1996 aus. Die Ausgabe enthält unter anderem Nachrufe von Weggefährten Aristarcos und eine Reproduktion der Erstausgabe vom Dezember 1952.

²²⁶ Editorial, *Cinema nuovo*, Nr. 134, Juli-August 1958. Der Untertitel lautet: *Rassegna culturale*.

*alla storia delle teorie del film.*²²⁷ Es handelt sich hierbei um Auszüge aus seiner Monografie mit dem gleichnamigen Titel. Bevor die Zeitschrift sich ab 1958 vorübergehend durch den Abdruck filmhistorischer und filmtheoretischer Artikel in ein Fachmagazin verwandelt, illustrieren Szenenfotos, Fotos von Dreharbeiten in- und ausländischer Filmstars die an einen größeren, intellektuellen Leserkreis gerichteten Texte.

Zu Gastautoren zählen beispielsweise: André Bazin²²⁸, Siegfried Kracauer²²⁹, Georg Lukács, Hans Richter²³⁰, Jean Renoir²³¹, Rudolf Arnheim, Vasco Pratolini²³², Alberto Moravia, Cesare Zavattini²³³. André Bazin ist wegen seiner enthusiastischen Bewertung des italienischen filmischen Neorealismus ein natürlicher Bündnispartner. Jedoch manifestieren sich in seinem nachfolgend zusammengefassten Offenen Brief *Difesa di Rossellini* an Aristarco von 1955 fundamentale weltanschauliche Gegensätze zwischen dem Absender und der Redaktion, welchen Rang Roberto Rossellini innerhalb der „l'école italienne de la Libération“²³⁴ einnimmt und was sie kennzeichnet.

Rudolf Arnheim, geboren 1904 in Berlin, flieht als Jude 1933 vor den Nationalsozialisten nach Rom, wo er für das Internationale Lehrfilminstitut des Völkerbunds arbeitet.²³⁵ Dessen Leiter, Luciano De Feo, gibt ab 1936 in Rom *Cinema* heraus, für die Arnheim als freier

²²⁷ Die erste Folge der Artikelserie widmet Guido Aristarco (*Cinema nuovo*, Nr. 109, 15. Juni 1957, 371-372) Antonello Gerbi e il gruppo di *Convegno*.

²²⁸ Vgl. Il profeta del neorealismo, *Cinema nuovo*, Nr. 87, 25. Juli 1956, 52-53; ders., Festival clandestino tv, *Cinema nuovo*, 15.-30. Juni 1958, 383.

²²⁹ Vgl. Il film sull'arte, *Cinema nuovo*, Nr. 4, 1. Februar 1953, 70; ders., Primo non barare, *Cinema nuovo*, Nr. 31, 15. März 1954, 138-139.

²³⁰ Vgl. 8 x 8, *Cinema nuovo*, Nr. 113, 1. September 1957, 118-119.

²³¹ Vgl. Il mio Toni, *Cinema nuovo* Nr. 87, 25. Juli 1956, 52-53.

²³² Vgl. La periferia di Vespignani e del film neorealista, *Cinema nuovo*, Nr. 103, 15. März 1957, 172.

²³³ Zavattinis Kolumne *Diario*, in der er über private und berufliche Erlebnisse erzählt, erscheint von Nr. 1, Dezember 1952 bis Nr. 131, Mai 1958, wiederabgedruckt, in: Aristarco 1975, 785-857.

²³⁴ Vgl. Bazin 1962, 9-37.

²³⁵ Arnheim studiert an der Berliner Friedrich-Wilhelm Universität, seit 1949 im Hauptfach Psychologie mit dem Schwerpunkt Gestaltpsychologie und Philosophie, als Nebenfächer Musik- und Kunstgeschichte. 1928 promoviert er zum Thema *Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem*. Seit 1925 schreibt er Filmkritiken für die satirische Zeitschrift *Das Stachelschwein*. Für die *Weltbühne* verfasst Arnheim Artikel über Film, Psychologie und Ästhetik. Ab 1928 leitet er die Kulturredaktion der *Weltbühne*. Bis zum Verbot der Zeitschrift durch die Nationalsozialisten 1933, einhergehend mit der Verhaftung des Herausgebers, Carl von Ossietzky, beläuft sich die Anzahl von Artikeln Arnheims auf ca. 170, darunter 70 Filmrezensionen. Im Herbst 1932 erscheint bei Rowohlt *Film als Kunst*. Zur Entscheidung, nach Italien zu emigrieren, erklärt Arnheim in einem Interview 1987: „Es bestand [...] eine Beziehung zu dem Völkerbundinstitut, dem Lehrfilminstitut in Rom. Für die hatte ich schon geschrieben. Sie machten eine Enzyklopädie, und da war ich einer der internationalen Mitarbeiter. Als die Nazi-Sache dann in Deutschland ausbrach, habe ich dem Direktor [Luciano De Feo] geschrieben, und ihm gesagt: Wenn sie mich wollen, dann komme ich nach Rom. Und da bin ich dann auch hingefahren. Im August 1933 war das noch kein Problem“, Arnheim 1993, 40. Die von Arnheim erwähnte Enzyklopädie, für die er bereits viele Beiträge fertiggestellt hat, ist nie publiziert worden, weil Italien im Dezember 1937 aus dem Völkerbund austritt. Zu Arnheims Mitarbeit bei *Cinema*, *Bianco e Nero* sowie *La signora di tutti* (Max Ophüls 1934) vgl. Meder 1993, 36-41.

Mitarbeiter Artikel verfasst. 1938 muss er infolge der im selben Jahr eingeführten Rassengesetze das Land verlassen. In seinem endgültigen Exil in den USA beschäftigt er sich vorrangig mit der Kunstpsychologie, doch bleibt er dem selbsternannten Nachfolger von *Cinema* bis Anfang der neunziger Jahre verbunden, wie gelegentliche Beiträge für *Cinema nuovo* belegen.²³⁶

Auslandskorrespondenten berichten sowohl aus New York als auch aus west- und osteuropäischen Hauptstädten wie Paris und Prag über das aktuelle Filmprogramm. Für Nachrichten über den gesamtdeutschen Film ist zunächst Luigi Fossati mit Sitz in Berlin zuständig. Ulrich Gregor tritt 1959 seine Nachfolge an. Gregor gehört laut Impressum bis Ende 1992 ununterbrochen der Redaktion an.²³⁷ Ab 1966 sind jedoch keine von ihm gezeichneten Artikel mehr nachweisbar, so dass sein konkreter Beitrag zu der Zeitschrift im Dunkeln bleibt.²³⁸

Cinema nuovo erscheint von Dezember 1952 bis Juni 1958 im zweiwöchigen Turnus, anschließend vorerst alle zwei Monate.²³⁹ Die Umstellung von einer Filmkritiken enthaltenden Publikums- zu einer theoriegeleiteten Fachzeitschrift begründet Aristarco mit dem konkurrierenden, weitaus aktuelleren Filmteil von Wochenmagazinen. Was als wesentlicher Grund unerwähnt bleibt, die Zeitschrift Ende der fünfziger Jahre vollkommen neu zu gestalten, ist die offensichtlich rückläufige, aber nie genannte Auflage. Die grundlegend veränderte Konzeption von *Cinema nuovo* erweist sich als Reaktion auf das veränderte Freizeitverhalten in Italien ab Mitte der fünfziger Jahre, insbesondere die rückläufigen Zahlen von Kinobesuchen, korrelierend mit der Verbreitung des Fernsehens in privaten Haushalten.

²³⁶ Vgl. Rudolf Arnheim, Un fedele lettore, *Cinema nuovo*, Nr. 2, März-April 1992, 5-6. Es handelt sich um Erinnerungen des Autors an seine Zeit am Internationalen Lehrfilm-Institut, an italienische Kollegen und Freunde anlässlich des 40. Jubiläums der Zeitschrift. Vgl. auch ders., Le due autenticità del medium fotografico, *Cinema nuovo*, Nr. 4-5, Juli-Oktober 1993, 27-30.

²³⁷ Zum letzten Mal ist Ulrich Gregor im Impressum von Heft Nr. 6, November-Dezember 1992 als Vertreter der deutschen Redaktion aufgeführt. Auf eine von mir an Gregor am 8. Mai 1999 gesendete schriftliche Anfrage hinsichtlich eines Gesprächs über seine Mitarbeit an *Cinema nuovo* und seine Teilnahme am Kongress zum filmischen Neorealismus 1974 in Pesaro hat dieser nicht geantwortet.

²³⁸ Im Impressum firmiert Gregor nach einer vorübergehenden Arbeitsteilung mit einem Kollegen in der Deutschen Demokratischen Republik seit 1990 als alleinverantwortlicher Korrespondent für die Bundesrepublik Deutschland. Von ihm stammen folgende Artikel in *Cinema nuovo*: Il culto del passato. Il cinema post-staliniano nella Germania orientale, Nr. 112, 25. August 1957, 82-83; Berlino [Bericht von den Internationalen Berliner Filmfestspielen], Nr. 154, November-Dezember 1961, 532-535; Mosca. Un grande incontro per l'amicizia dei popoli, Nr. 177, September-Oktober 1965, 366-369. Zudem ist er in Nr. 135 (September-Oktober 1958, 164) bei einem Referendum unter vierzehn italienischen und ausländischen Mitarbeitern der Zeitschrift mit einem Votum zu dem besten Film im Wettbewerb der Filmfestspiele in Venedig 1958, dem besten Schauspieler und der besten Schauspielerin aufgeführt.

²³⁹ Ab Nr. 134, Juli-August 1958 wechselt zudem das Format von Din A 4 auf Din A 5.

Um die favorisierte filmische Strömung tatkräftig zu fördern, starten Aristarco und seine Mitarbeiter mehrere Kampagnen: Ab März 1953 erscheinen in einer speziellen Rubrik von Lesern stammende *Contributi al neorealismo*. Sie dienen als erste Idee für mögliche, von Fachleuten zu entwickelnde Sujets. Der zweimal, im Januar und im April 1955, als Beilage veröffentlichte, vierseitige *Bollettino del neorealismo* besteht hingegen aus Kurznachrichten über dessen Rezeption im Ausland. Leserfragen beantworten prominente Regisseure. Um Regisseure zu Literaturverfilmungen anzuregen, werden vornehmlich italienische Romane und Erzählungen vorgestellt. Daneben dient die Artikelfolge mit der Überschrift *Da Rotaie a Ossessione* einer Retrospektive auf so genannte realistische als Vorläufer neorealistischer Filme.

Aristarco leitet die Redaktion ununterbrochen von der Erstausgabe 1952 bis 1996. Er gehört einer Generation von italienischen Filmkritikern an, die während des Faschismus zuerst für lokale und regionale Tageszeitungen, dann für GUF-Zeitschriften und *Cinema* schreiben. Die Redakteure Renzo Renzi und Michele Gandin sind ebenfalls in den GUF aktiv. Renzi, geboren 1919, und Gandin, geboren 1917, nehmen überdies an den Littoriali dell'arte e della cultura teil.

Geboren 1918 in Mantua, beginnt Aristarco ab 1937, für *La voce di Mantova* Filmrezensionen zu verfassen. 1939 wechselt er zum *Corriere Padano* in Ferrara. Für die Rubrik *Impressioni del critico* dieser Tageszeitung des lokalen PNF ist seit 1937 Michelangelo Antonioni zuständig. Er rezensiert italienische, amerikanische und französische Filme. Von seinem Kollegen Aristarco stammen 1942 bis 1943 Kritiken von Premieren in Ferrara für die Rubrik *Primi visioni*.²⁴⁰ 1940 gehört er zur Redaktion der im selben Jahr gegründeten Bologneser GUF-Zeitschrift *Architrave*. 1942 erscheinen zwei Artikel von ihm in *Cinema*.²⁴¹

Im Rahmen von *Architrave* ab einem unbekanntem Zeitpunkt Anhänger der Liberalsozialisten, die sich an den landesweiten Universitäten zumeist unter professoraler Leitung ab 1939 illegal konstituieren²⁴², engagiert sich Aristarco zwischen dem 8. September 1943 und der Kapitulation der Wehrmacht als Bote des linksliberalen Partito d'Azione. Er fährt zwischen Ferrara und Mailand hin und her, um geheime Nachrichten zu überbringen. Vorübergehend

²⁴⁰ Zu Aristarcos und Antonionis Rezensionen im *Corriere Padano* vgl. Bragaglia 1976, 87-100.

²⁴¹ Vgl. Guido Aristarco, Viennisimo di Forst, *Cinema*, Nr. 133, 10. Januar 1942, 10-11; ders., Sorprese di nove Mostre, *Cinema*, Nr. 147, 10. September 1942, 502-503. Der Artikel behandelt die Beiträge Skandinaviens, der Niederlande, Osteuropas und der Schweiz zu den Filmfestspielen in Venedig seit 1932. Erstmals taucht Aristarcos Name 1937 in *Cinema* (Nr. 16, 16. bis 25. Februar) auf. Er wendet sich in einem Offenen Brief an Il Nostromo, d. i. Francesco Pasinetti, der in der Rubrik Capo di buona speranza Fragen von Lesern beantwortet, vgl. Scotto D'Ardino 1999, 69 u. 72.

²⁴² Vgl. Zangrandi 1962, 533-534.

hält sich Aristarco in den Tälern von Comacchio versteckt und nimmt an der Befreiung von Mailand am 25. April 1945 teil.²⁴³ Dort ist er als Filmkritiker fortan sowohl bei der RAI als auch bei Radio Milano beschäftigt. Seit der Gründung von *Cinema. Nuova serie* im Oktober 1948 übernimmt er den Posten des Chefredakteurs und federführenden Kritikers. Ab September 1952 firmiert sein Name nicht mehr im Impressum dieser Zeitschrift.²⁴⁴ Im folgenden Dezember kommt unter seiner Leitung die erste Ausgabe von *Cinema nuovo* heraus.²⁴⁵ Von Dezember 1960 bis August 1972 verfasst er Beiträge für die Turiner Tageszeitung *La Stampa*. Als Grund seines Austritts aus der Redaktion nennt er rückblickend einen politischen Kurswechsel des Blattes nach rechts, denn der Christdemokrat Giulio Andreotti sei als neuer Mitarbeiter eingestellt worden.²⁴⁶ Ende der achtziger Jahre folgen Lehraufträge als Professor für Geschichte des Films und der Filmkritik an der Universität Turin. Zu seinen zahlreichen Monografien zählen beispielsweise *Romanzo e antiromanzo* (1961), *Miti e realta del cinema italiano* (1961), *Il dissolvimento della ragione* (1965), *Marx, il cinema e la critica del film* (1979).²⁴⁷ Artikel von ihm erscheinen beispielsweise in *Bianco e Nero*, *Positif*, *Luigi Chiarinis Rivista del cinema* und *Filmkritik*. 1946 schreibt er zusammen mit Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani und dem Regisseur Aldo Vergano das Drehbuch für *Il sole sorge ancora* über den antifaschistischen Widerstand in Norditalien.²⁴⁸

Angesichts zahlreicher, im Verlauf von über 50 Jahren veröffentlichter Aufsätze und Kritiken für in- und ausländische Periodika kommt Aristarco eine Schlüsselstellung innerhalb der

²⁴³ Vgl. Argentieri 1998, 328.

²⁴⁴ Bis Nr. 94, 15. September 1952 ist er als Chefredakteur im Impressum von *Cinema. Nuova serie* verzeichnet.

²⁴⁵ 1953 werden der verantwortliche Direktor Aristarco und Renzo Renzi wegen dessen in *Cinema nuovo* abgedrucktem Sujet *L'armata s'agapò* über die italienische Besetzung Griechenlands verhaftet und vor einem Militärtribunal angeklagt, die Ehre der Armee verletzt zu haben. *S'agapò* bedeutet, wie Renzi erläutert, auf Italienisch *Ti amo*. So nennen die britischen italienische Soldaten und spielen dabei auf deren von Griechinnen erzwungenen Sex an. Zum inkriminierten Artikel von Renzi, Solidaritätsadressen, einem Prozessbericht, Pressereaktionen und rückblickende Einschätzungen des Skandals vgl. Aristarco 1975, 483-514. Roberto Rossellini gehört zu den zahlreichen Unterzeichnern eines Offenen Briefes Ende September 1953 an den Direktor von *Il Mondo*, Mario Pannunzio. Sie unterstützen mit ihrer Unterschrift die Forderung eines Redakteurs, die Militärgerichtsbarkeit im Einklang mit Artikel 103 der Verfassung von 1946 auf aktive Armeeangehörige zu beschränken, anstatt sie auf berufstätige Journalisten wie Aristarco und Renzi auszudehnen, zumal es sich um eine aus dem Faschismus stammende juristische Norm handele, ebd., 499-501.

²⁴⁶ Vgl. Aristarco 1975, 148 (Fußnote 85).

²⁴⁷ *Marx, il cinema e la critica del film* ist, wie der Autor einleitend betont, ein Buch im Buch. Es handelt sich um das 1979 zur Monografie verselbstständigte erste Kapitel, den gleichnamigen Aufsatz sowie das Vorwort von Georg Lukács aus *Il dissolvimento della ragione*, herausgegeben 1965. In die italienischsprachige Monografie sind drei weitere, ebenfalls zuvor veröffentlichte Schriften Aristarcos aufgenommen: *Per una nuova nozione dell'arte*, *Ricambio di esperienze critiche* und *Postilla* 1979. Der titelgebende Aufsatz kommt 1971 in einer jugoslawischen, 1972 in einer französischen Edition heraus. Als erstes Kapitel von *Il dissolvimento della ragione* erscheint er zudem 1969 in spanischer Ausgabe für den lateinamerikanischen Leser sowie 1970 in einer ungarischer Ausgabe. Seit 1981 liegt die von Feltrinelli veröffentlichte Monografie auch in der deutschen Übersetzung *Marx, das Kino und die Filmkritik* vor, verlegt bei Hanser in München-Wien.

²⁴⁸ Vgl. Giulio Cattivelli, *Il sole sorge ancora*, *Cinema nuovo*, Nr. 57, 25. April 1957, 309; zu filmografischen Angaben und Einspielerlösen, ebd., 312.

italienischen Filmpublizistik zu. Dabei unterliegt er, den beiden Artikeln 1942 für *Cinema* nach zu urteilen, während des Faschismus dem Einfluss der idealistischen Ästhetik Croces. Ab Anfang der fünfziger Jahre verfehlt er filmtheoretische Positionen, die auf Georg Lukács' Verständnis vom literarischen Realismus basieren.

3.2 *Lukács-Rezeption*

Zum richtungsweisenden verehrten und verklärten Theoretiker erhebt die von Aristarco geleitete Redaktion den ungarischen Philosoph, Literaturwissenschaftler und Politiker Georg Lukács (1885-1971).²⁴⁹ Eine Sammelrezension von 1956 stellt dem Leser drei erstmals in italienischer Sprache veröffentlichte Schriften Lukács' vor: *Breve storia della letteratura tedesca*, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* und *La letteratura sovietica*.²⁵⁰ Die Indienstnahme von Lukács' literaturtheoretischen Schriften, um eine filmische Bewegung, wie der Rezensent sie nennt, zu perpetuieren, steht im Einklang mit dem Selbstverständnis der Redaktion: Unter dem Stichwort „revisione critica“ streben Aristarco und seine Mitarbeiter an, eine materialistische Ästhetik und Kritik zu entwickeln. Im Mittelpunkt steht dabei eine normativ gesetzte Strömung - der Realismus. Ausgehend von dem Befund, dass zurzeit in Italien Croces Kunstphilosophie nur unzulängliche Erkenntnisse biete, aber eine marxistische Alternative bislang nur rudimentär vorliege, gehe es zunächst darum, den Film als einen Bestandteil von Kultur und Geschichte anzuerkennen. In einem zweiten Schritt müsse eine die bildenden Künste, Literatur und Film umfassende historisch-materialistische Ästhetik erarbeitet werden:

„Una volta toltisi i comodi paraocchi che isolavano il film dalla cultura e dalla storia, e proponendosi di considerare il film stesso alla stregua di ogni altro fatto d'arte e di cultura, la critica cinematografica veniva a trovarsi di fronte ai problemi generali dell'estetica

²⁴⁹ In diesem Abschnitt werden auch Artikel über Lukács berücksichtigt, die aus dem Beobachtungszeitraum 1952-58 herausfallen, sofern sie das Verhältnis Aristarcos zu dem ungarischen Literaturtheoretiker erhellen.

²⁵⁰ Tommaso Giglio, Tre libri di Lukács, *Cinema nuovo*, Nr. 85, 25. Juni 1956, 383. Giglio lehnt als einziger Autor den in der Zeitschrift sakrosankten Begriff des Typischen unter Berufung auf De Sanctis ab, denn damit erhalte eine Hegelsche Kategorie unzulässigerweise eine soziologische Bedeutung. Zudem bemängelt der Rezensent an *La letteratura sovietica* eine systemkonforme Interpretationsweise: „Lukács è troppo portato a giustificare la perfetta 'coincidenza' tra l'opera d'arte e la realtà cui essa si riferisce“. Zu weiteren Titeln italienischer Ausgaben von Lukács' Monografien im Zeitraum 1957 bis 1970 mit Angaben des Erscheinungsjahrs sowie des Verlags vgl. Ugo Finetti: Lukács: fedeltà al reale e fedeltà al marxismo, *Cinema nuovo*, Nr. 212, Juli-August 1971, 256. Zu einer Aufstellung von Lukács' Artikeln in *Cinema nuovo* bis 1969 sowie zu italienischen Ausgaben zweier Monografien, darunter der *Estetica*, vgl. Guido Aristarco, L'incarico sociale del cinema e la sua conversione nell'estetico, *Cinema nuovo*, Nr. 212, Juli-August 1971, 261.

contemporanea, e ogni critico era nella necessità di rifarsi a determinati canoni estetici generali, a certe concezioni piuttosto che ad altre“.²⁵¹

Das besondere Augenmerk richtet sich auf Lukács' Literaturkritik, weil sie Leerstellen einer marxistischen, historisch-materialistischen Filmkritik füllen könne: „critica cinematografica e critica letteraria possono trovare unità di intenti e di criteri“.²⁵² Bezogen auf die avisierte einheitliche Theorie des Realismus, erklärt Aristarco: „a noi sembra che il problema del realismo nell'arte sia un unico e grande problema: comune alla letteratura, all'arte figurativa, al teatro, al film“.²⁵³ Zurückverfolgen lässt sich die implizite, noch nicht durch Zitate belegbare Rezeption von Lukács bis zum Editorial *Realtà e metafore* 1953. Die Redaktion begründet darin, warum sie die laufende Ausgabe vorwiegend *Senso* (Luchino Visconti 1953-54) widmet. Obgleich noch unvollendet, als das Editorial veröffentlicht wird, erscheint *Senso* als Modell für einen filmischen Realismus und damit als eine im evolutionären, teleologischen Sinne höherentwickelte Erzählung, verglichen mit einem vorrangig beschreibenden Neorealismus. Die thematische Rückbesinnung auf den *Risorgimento* in diesem historischen Film („film storico“) wird als zensurbedingt verschlüsseltes Gleichnis über Italiens Gegenwart interpretiert.²⁵⁴

1955 geht Aristarco ausführlich auf den erstmals 1936 in der sowjetischen Zeitschrift *Internationale Literatur* veröffentlichten Essay *Erzählen oder beschreiben?* ein, um noch einmal die Hypothese eines Gegensatzes zwischen literarischem Realismus und Naturalismus/Neorealismus zu untermauern. Wiederum rückt *Senso* in den Rang eines Schlüsselfilms, welche den erhofften und im Rekurs auf Lukács' gerechtfertigten Übergang vom italienischen Neorealismus zum Realismus einleiten soll. Mit diesem erwarteten und von *Senso* vollzogenen Wechsel einher geht ein vom Schriftsteller auf den Regisseur übertragener Wechsel der Haltung: vom distanzierten Beobachten zum teilnehmenden Miterleben.²⁵⁵

Zwar räumt der italienische Lukács-Schüler ein, der Verfasser von Texten wie *Essays über Realismus, Der Marxismus und die Literaturkritik, Beiträge zu einer Geschichte der Ästhetik* habe sich mit dem Film nicht nennenswert theoretisch beschäftigt, doch liessen sich von ihm im literarischen Kontext definierte Kategorien wie das Typische, das Besondere, die Widerspiegelung auf das audiovisuelle Medium anwenden. Im besonderen Fall des filmischen

²⁵¹ Editorial, *Sviluppare la revisione*, *Cinema nuovo*, Nr. 46, 10. November 1954, 287. Die in mehreren Artikeln erfolgende Begründung, weshalb *Senso* den Übergang vom neorealistischen zum realistischen Film bildet, wird in einem nachfolgenden Abschnitt ausgeführt.

²⁵² Ebd., 288.

²⁵³ Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 227.

²⁵⁴ Vgl. Editorial, *Realtà e metafora*, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 327.

²⁵⁵ Vgl. Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 59, 25. Mai 1955, 226-227.

Neorealismus könnte seine Unterscheidung zwischen dem Erzählen und Beschreiben erklären, weshalb Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Cesare Zavattini die Nachfolge von Émile Zola angetreten hätten, während Luchino Visconti in der Tradition von Honoré de Balzac stehe. Entgegen der eigenen Warnung, Lukács' im literarischen Kontext entwickelte und verwendete Kategorien dürften nicht unvermittelt auf den Film übertragen werden, geschieht genau dies:

„Lukács, pigro frequentatore di sale cinematografiche, si è occupato assai raramente dei problemi del film. Ma estendendo per primi al film, e ci auguriamo non meccanicamente, certi suoi principi sull'arte - il 'rispecchiamento del reale' in senso dialettico e non meccanistico, il concetto di 'tipico' e di 'particolarità' [...] oltre al chiarimento di un'estetica materialistica che meglio di altre si confà al cinema, abbiamo potuto chiarire a esempio certi problemi riguardanti il neorealismo italiano: lo studio comparativo di Zola e Balzac (e Tolstoj), dei loro mezzi di rappresentazione artistica - studio fatto con esemplare acutezza dal Lukács - soccorre senza dubbio per chiarire i termini 'cronaca' e di 'storia' nel cinema italiano del dopoguerra. Dalle indicazioni di Lukács anche la critica cinematografica insomma - e questo abbiamo tentato di fare - può trarre gran giovamento; spiegarsi ad esempio perché il bozzettismo affiori in certi capolavori di De Sica e Zavattini, e anche di Rossellini, e come invece Visconti si possano trovare personaggi magari tronchi, incompiuti, ma non o assai raramente, figure bozzettistiche; come infine - quando il metodo descrittivo o neozoliano assume un completo livellamento, a tutto svantaggio della narrazione - si determini la degenerazione del neorealismo in bozzettismo, in particolari autonomi“.²⁵⁶

Wie ist die über vier Jahrzehnte andauernde, exegetisch anmutende Rezeption von Schriften Lukács' in der italienischen Kulturzeitschrift²⁵⁷ mit dem Schwerpunkt Film zu erklären?

Erstens bieten Lukács' literaturtheoretische Schriften während des Stalinismus eine philosophisch-ästhetisch anspruchsvolle Alternative zur Doktrin des sozialistischen Realismus. Nach Stalins Tod 1953 findet eine offizielle Revision dieser staatlichen Kunstrichtlinie erst nach dem 20. Kongress der KPdSU 1956 statt. Deren Führungsrolle innerhalb des internationalen Parteikommunismus erkennt der PCI Ende der vierziger und in den fünfziger Jahren an, so dass Lukács' offiziell für revisionistisch geltendes Werk sich als marxistisch inspirierter Gegenentwurf zum orthodoxen Sdanowismus erweist.

Zu seiner politischen Überzeugung erklärt Aristarco 1975, niemals Mitglied des PCI gewesen zu sein.²⁵⁸ Zwar hätten dieser Partei in den fünfziger Jahren unter anderem Libero Solaroli,

²⁵⁶ Guido Aristarco, Il magistero di Lukács nella nostra esperienza critica, *Cinema nuovo*, Nr. 140, Juli-August 1959, 311. Es handelt sich um einen Auszug aus einem Vorwort zur zweiten, erweiterten und durchgesehenen Auflage von Aristarcos *Storie delle teorie del film*, publiziert von Einaudi 1959. Kurz vor seinem Tod 1971 erklärt Lukács in einem Fernsehinterview, daß seine Ästhetik auf der Literatur gründet, erst in in zweiter Linie habe er die Malerei und die Musik in Betracht gezogen: „La mia estetica si basava soprattutto sulla letteratura; ho poi aggiunto, ancora in gioventú, l'arte figurativa e, piú tardi, soprattutto per l'influsso di Bartók, pure la musica“, Georg Lukács, Rivoluzione psicologica della vita quotidiana, *Cinema nuovo*, Nr. 217, Mai-Juni 1972, 171.

²⁵⁷ Im Impressum der letzten Ausgabe von *Cinema nuovo* im September-Dezember 1996 lautet ein Untertitel: *Rassegna quadrimestrale di cultura*.

Paolo Gobetti und Glauco Viazzi angehört, aber es träfe keineswegs zu, dass Marxisten oder Parteikommunisten die Redaktion dominiert hätten.²⁵⁹ Damit situiert Aristarco sich und einen Großteil seiner Mitarbeiter innerhalb der italienischen Linken, distanziert sich jedoch vom Stalinismus und sozialistischen Realismus als allgemein verbindlicher Kunstdoktrin, wie ihn der PCI bis in die fünfziger Jahre propagiert. Ausdrücklich grenzt er sich von Umberto Barbaro als dessen Verfechter ab.²⁶⁰

Zweitens existiert eine persönliche Beziehung zwischen Aristarco und Lukács. Aristarco bezeichnet ihn als seinen Lehrmeister („magistero“), lässt sich gleichwohl als diesem ebenbürtigen „Lukács in Italia“ titulieren.²⁶¹ Aristarco wendet sich sogar mit einem Fragenkatalog an den bewunderten ungarischen Philosophen.²⁶² Umgekehrt weist Lukács im März 1971 kurz vor seinem Tod in einem Fernsehinterview darauf hin, nach seiner Rückkehr im Dezember 1944 aus dem Moskauer Exil nach Budapest mit Aristarco in engem Kontakt gestanden zu haben: „dopo il mio rientro in patria, ho avuto uno scambio di lettere con Aristarco, che è venuto anche personalmente da me a Budapest“.²⁶³ In *Die Eigenart des Ästhetischen* zeigt sich der Verfasser geehrt, „daß ein so gewichtiger Spezialist des Films, wie Guido Aristarco bei Behandlung von Fellinis *Dolce vita* [1960] sich veranlaßt sah, auf seine alte Unterscheidung von Erzählen oder Beschreiben, d.h. von innerlichem oder äußerlichem Erfassen der Gegenständlichkeiten und ihrer Verknüpfungen zurückzugreifen“.²⁶⁴

Nachdem der Volksaufstand in Ungarn im November 1956 militärisch unterdrückt worden ist, wird Lukács als Mitglied der entmachteten Regierung Imre Nagy vorübergehend in Rumänien inhaftiert. 1957 unternimmt Lukács in Italien eine Vortragsreise. An den Universitäten von Rom, Florenz, Bologna, Turin und Mailand spricht er zum Thema *Die Gegenwartsbedeutung*

²⁵⁸ Vgl. Aristarco 1975, 103.

²⁵⁹ Ebd., 105.

²⁶⁰ Umberto Barbaro verfasst neben den Romanen *Luce fredda* (1931) und *L'isola del sale* (1935) den Band von Erzählungen *L'essenza del can barbone ancorato al cuore di Maria* (1931). Anfang der dreißiger Jahre dreht er für das römische Studio Cines Dokumentarfilme. Er lehrt am Centro sperimentale di cinematografia Optik und übersetzt unter anderem Schriften Pudowkins ins Italienische. 1942 schreibt Barbaro zusammen mit dem Direktor des Centro sperimentale, Luigi Chiarini, das Drehbuch für dessen Regiearbeit *Via delle cinque lune*, basierend auf Matilde Seraos Erzählung *O Giovannino o la morte*. Barbaros Verständnis der Filmkunst orientiert sich an ästhetischen Positionen seines Lehrers, dem Kunsthistoriker Roberto Longhi (1890-1945), welches wiederum auf Theorien Croces, Adolf Hildebrands und des Schweizer Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin (1864-1945) basiert. Zu Barbaros Rezeption filmästhetischer Werke vgl. ders., *Bibliografie del cinema*, *Cinema*, Nr. 86, 25. Januar 1940, 44-45.

²⁶¹ Vgl. Aristarco 1975, 98. Aristarco zufolge stammt diese Äußerung von Franco Fortini.

²⁶² Vgl. Guido Aristarco, *Film, ideologia e culto della personalità*, *Cinema nuovo*, Nr. 188, Juli-August 1967, 248-249.

²⁶³ Georg Lukács, *Rivoluzione e psicologia della vita quotidiana*, *Cinema nuovo*, Nr. 217, Mai-Juni 1972, 170.

²⁶⁴ Lukács 1963, 517.

des kritischen Realismus.²⁶⁵ Dieser gilt ideologisch und ästhetisch als die fortschrittlichste Kunstrichtung der bürgerlichen Gesellschaft. Der kritische Realismus besteht dort ebenso wie in der Sowjetunion zunächst fort. Sobald den ökonomischen Veränderungen verzögert der kollektive Bewusstseinswandel folgt, geht der bürgerliche in die höhere Entwicklungsform des sozialistischen Realismus über. Das Postulat einer „kritischen“ Vorstufe dient als kulturpolitisches Gegenstück zu der vom 20. Parteitag der KPdSU proklamierten friedlichen Koexistenz von Nato und Warschauer Pakt.

3.3 *Lukács' Fragmente einer Filmtheorie*

Zwar erscheinen 1911 in einer Budapester Tageszeitung, dem *Pester Lloyd*, Lukács' *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'*, doch erst 1963 erfolgt in *Die Eigenart des Ästhetischen* eine umfassendere Auseinandersetzung mit diesem nicht mehr stummen, sondern audiovisuellen Massenmedium. Innerhalb des Kapitels *Grenzfragen der ästhetischen Mimesis* ist nach Musik, Architektur, Kunstgewerbe, Garten und vor dem Problemkreis des Angenehmen dem Film ein eigener Abschnitt gewidmet. Da *Cinema nuovo* literaturtheoretische und -kritische Texte von Lukács als Grundlage heranzieht, um analog zu dessen Unterscheidung von Naturalismus und Realismus den ästhetisch minderwertigen Neorealismus von einem höherwertigen Realismus abzugrenzen, ist es angebracht, seine Positionen in jenen beiden, für sein filmtheoretisches Denken grundlegenden Texten klarzustellen. Da Lukács - im Abstand von mehr als 50 Jahren - den stummen Film mit dem Märchen, den Tonfilm hingegen mit der Novelle vergleicht, und zwar jenseits der Adaption, berührt er zudem eine leitende Fragestellung dieser Arbeit. Schließlich gestatten seine eigenen Äußerungen zum Verhältnis zwischen Film und Literatur, zu beurteilen, inwieweit sich die Redaktion, insbesondere Aristarco, mit dem Schlagwort vom filmischen Roman als Idealtypus eines beide Künste integrierenden Realismus von Lukács entfernt.

Erstveröffentlicht 1911 im *Pester Lloyd*, erscheinen *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'* in einer erweiterten Fassung 1913 in der *Frankfurter Zeitung*. Es handelt sich um Lukács' einzigen schriftlichen Beitrag zum Wesen des stummen Films vor der *Eigenart des*

²⁶⁵ Der erstmals im Januar 1956 an der Deutschen Akademie der Künste gehaltene Vortrag bildet Bestandteil einer 1955 entstandenen Studie unter demselben Titel: Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus. Vgl. Lukács 1957, 457-603. Der Aufsatz enthält ein Vorwort von Lukács (ebd., 459-501), in dem die italienische Vortragsreise angeführt wird, sowie die drei Unterkapitel: Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus, Franz Kafka oder Thomas Mann, Der kritische Realismus in der bürgerlichen Gesellschaft.

Ästhetischen 1963.²⁶⁶ 1971 geht Aristarco²⁶⁷ erstmals auf Lukács' Aufsatz *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'* ein. Aristarco hebt zutreffend hervor, dass der Autor den Stummfilm als siebente Kunst uneingeschränkt anerkennt und seine besondere Ästhetik in der Möglichkeit sieht, das Phantastische in vollendeter Form zu erschaffen. Bei der Gegenüberstellung dieses Textes mit der 1963 in deutscher, 1970 in italienischer Sprache publizierten Monografie *Die Eigenart des Ästhetischen* unterstellt Aristarco jedoch fälschlicherweise eine Zäsur.²⁶⁸ Zwischen beiden, im Abstand von 50 Jahren erschienenen Schriften einerseits, und den in *Cinema nuovo* in den fünfziger und sechziger Jahren abgedruckten Kommentaren Lukács' andererseits, besteht jedoch eine weitreichende gedankliche Kontinuität. Filmtheoretische Positionen eines jungen, von der idealistischen Philosophie befangenen Lukács denen des vom historisch-dialektischen Materialismus 'geläuterten', altersweisen Verfassers entgegensetzen, erweist sich als haltlos. Bei dieser Interpretation, einem schwarz-weiß Kontrast zwischen Idealismus versus Materialismus, ist zu berücksichtigen, dass Aristarco indirekt über die eigene Theorieentwicklung redet: vom glühenden Anhänger Croces zum kritiklosen Parteigänger Lukács' ab Ende der vierziger Jahre.

Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino' fällt biografisch und werkgeschichtlich in die Phase zwischen dem Studium der Philosophie 1908/09 in Berlin, der Promotion zum Dr. phil. 1909 in Budapest und dem Aufenthalt von 1912 bis 1917 in Heidelberg, wo er einem Kreis um Max Weber angehört. Bevor sich Lukács dem Marxismus zuwendet, - 1918 tritt er der ungarischen Kommunistischen Partei bei und übernimmt politische Verantwortung in der ungarischen Räterepublik 1918-19 - , konzentriert sich seine Lektüre auf Schriften von Johann Gottlieb Fichte, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Georg Simmel, seinem Lehrer an der Berliner Friedrich-Wilhelm Universität. 1910 erscheint *Die Seele und die Formen*.

Im Unterschied zu vielen Intellektuellen in den zehner Jahren ist für ihn der Kunstwert des neuen visuellen Mediums unstrittig. Im Banne der deutschen Romantik stehend, interpretiert Lukács den stummen Film als vollendete Form des Phantastischen. Im Gegensatz zu den von Gegnern und Befürwortern angeführten ökonomischen oder pädagogischen Argumenten für oder wider das „Kino“ nimmt Lukács für sich in Anspruch, dessen Eigenart nach rein ästhetischen Kriterien zu bestimmen. Unter „Kino“ versteht er zum einen - entsprechend dem

²⁶⁶ Im Folgenden ist die erste Textfassung von 1911 maßgeblich, wiederabgedruckt, in: Schweinitz 1992, 300-305. Zum Quellennachweis der ersten und der erweiterten Fassung vgl. ebd., 463.

²⁶⁷ Vgl. Guido Aristarco, L'incarico sociale del cinema e la sua conversione nell'estetico, *Cinema nuovo*, Nr. 212, Juli-August 1971, 257-259. Aristarco bezieht sich auf die Fassung von 1913, erwähnt jedoch nicht die erste Fassung von 1911.

²⁶⁸ Ebd., 258-259.

aktuellen Wortsinn - das Gewerbe, an dem ein Publikum gegen Bezahlung Filme anschaut, etwa im Unterschied zum Theater, wo Dramen aufgeführt werden; zum anderen verwendet er den Terminus im Sinne der Kunstgattung Film. Wenn einige behaupten, der stumme Film sei für das Theater existenzbedrohend, hält Lukács diese Befürchtung für unbegründet, da beide Künste sich grundlegend unterscheiden und folglich nicht konkurrieren. Argumentiert wird sowohl aus werk- als auch rezeptionsästhetischer Perspektive.

Während der Schauspieler auf der Bühne vor einem Publikum präsent ist, die Aufführung eines Dramas simultan zum Rezeptionsakt geschieht, projiziert der Vorführapparat im Kinostudienraum schemenhafte Abbilder des Darstellers auf die Leinwand. Zwar zeichnet den Film aus, „so ausschließlich empirisch-lebenhaft, unmetaphysisch“²⁶⁹ zu sein, aber zugleich erscheint die Außenwelt entrückt, insofern deren visuelle Surrogate, nicht das Repräsentierte selbst, sichtbar werden:

„Das Fehlen dieser ‘Gegenwart’ ist das wesentliche Kennzeichen des ‘Kino’. Nicht weil die Filme unvollkommen sind, nicht weil die Gestalten sich heute noch stumm bewegen müssen, sondern weil sie eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen. Dies ist kein Mangel des ‘Kino’, es ist seine Grenze, sein principium stilisationis. Dadurch werden die unheimlich lebensechten, nicht nur in ihrer Technik, sondern auch in ihrer Wirkung der Natur wesensgleichen Bilder des ‘Kino’ keinesfalls weniger organisch und lebendig, wie die der Bühne, sie erhalten nur ein Leben von völlig anderer Art; sie werden mit einem Wort phantastisch. Das Phantastische ist aber kein Gegensatz des lebendigen Lebens, es ist nur ein neuer Aspekt desselben: ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive: ein Leben, mit dem das Innerste unserer Seele nie identisch werden will, noch kann, und wenn es sich auch - oft - nach diesem Leben sehnt, so ist diese Sehnsucht nur die nach einem fremden Abgrund, wie etwas Fernes und Distanziertes.“²⁷⁰

Im Rekurs auf Henri Bergson präzisiert Lukács die für beide Künste maßgebliche zeitliche Differenz. Das Schauspiel inszeniert Schicksal notwendig im Hier und Jetzt: „das Schicksal ist das Gegenwärtige an sich. Die Vergangenheit ist bloß Vorbereitung, bloß Gerüst, im metaphysischen Sinne etwas völlig Zweckloses [...]. Und eine Zukunft ist für das Schicksal ganz unreal und bedeutungslos; der Tod, der die Tragödien abschließt, ist das überzeugendste Symbol hierfür.“²⁷¹

Der Film setzt sich über die Schranken der theatralen Zeitlichkeit, der linearen, kausalen Handlung radikal hinweg:

„Alles ist möglich: dies ist die Weltanschauung des „Kino“, und weil seine Technik in jedem einzelnen Moment die absolute (wenn auch nur empirische) Wirklichkeit dieses Moments ausdrückt, wird das Gelten der ‘Möglichkeit’ als einer der ‘Wirklichkeit’ entgegengesetzten Kategorie aufgehoben; die beiden Kategorien werden einander gleichgesetzt, sie werden zu

²⁶⁹ Schweinitz 1992, 302.

²⁷⁰ Ebd., 301-302.

²⁷¹ Ebd., 301.

einer Identität. ‘Alles ist wahr und wirklich, alles ist gleich wahr und gleich wirklich’: dies lehren die Bilderfolgen des ‘Kino’. So entsteht im ‘Kino’ eine neue, homogene und harmonische, einheitliche und abwechslungsreiche Welt, der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen“.²⁷²

Wenngleich der Film an der Oberfläche des Abgebildeten haften bleibt, nicht enthüllt, wie und warum das Gezeigte entsteht, - „seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal“²⁷³ - , so unterliegt das in der Bilderfolge entfaltete fiktive Universum eigenen Gesetzen. Die betonte fotografische Qualität stellt Lukács nicht in den Dienst eines realistischen oder naturalistischen Programms. Sie dient vielmehr als Mittel, eine imaginäre Gegenwelt zu erschaffen. Die Wirklichkeitsnähe, die Bindung an das empirisch Lebendige, ermöglicht durch ihre kreative Spannung mit dem Außerkraftsetzen gewöhnlicher Raum- und Zeiterfahrungen die Erschaffung des Phantastischen als spezifischer Poetik des bewegten Bildes. So kann der Film etwa immobile Gegenstände zum Tanzen bringen, sie vergrößern und entweder in Zeitlupe oder im Zeitraffer Menschen jagen lassen. Weiterhin ermöglicht die Aufnahme eines Vorgangs in umgekehrter Reihenfolge, Sehgewohnheiten oder vertraute Alltagserfahrungen des Zuschauers zu erschüttern, weil ein Geschehen gleichsam vom Ende her beginnt und mit dem Anfang abschließt. Was die Romantiker vom Theater vergeblich erhoffen, da es seiner ästhetischen Eigenart zuwiderläuft, ist im Wesen des Films begründet, aber bislang als Potential noch längst nicht ausgeschöpft: „Was bis heute entstanden ist, entstand naiv, oft gegen den Willen der Menschen, nur aus dem Geist der Technik des ‘Kino’: ein Arnim oder Poe unserer Tage würde aber für seine szenische Sehnsucht hier ein Instrument bereit finden, so reich und so innerlich adäquat, wie es etwa die griechische Bühne für einen Sophokles war“.²⁷⁴

In diesem für Lukács’ filmtheoretische Konzeption wegweisenden Text finden sich Denkmuster, die in seinen Beiträgen für *Cinema nuovo* in den fünfziger Jahren wiederkehren. Erstens die Vorstellung einer vom Film erschaffenen, autonomen und homogenen fiktionalen Welt, zweitens die Annahme einer Analogie zur Literatur unabhängig von der Adaption, drittens die Trennung zwischen Technik und Ästhetik. Weder in diesem Artikel noch in folgenden Schriften, soweit sie den Film thematisieren, findet sich ein Plädoyer für einen Neo-Realismus im Sinne einer visuellen *testimonianza*, einer möglichst unvermittelten, entfiktionalisierten Dokumentation von Personen und Ereignissen der jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart.

²⁷² Ebd., 303.

²⁷³ Ebd., 304.

²⁷⁴ Ebd., 305.

Ende 1958 veröffentlicht die Redaktion einen Briefwechsel zwischen István Mészáros, der sich zu dieser Zeit im Turiner Exil aufhält, und dem in Budapest als Privatgelehrter lebenden Georg Lukács.²⁷⁵ Der Abdruck dieser ursprünglich privaten Korrespondenz zwischen Schüler und Lehrer wird damit gerechtfertigt, Lukács' Replik auf eine kommentierte Gliederung von Mészáros' vorbereitetem Buch zur Filmästhetik käme einer *ersten* Stellungnahme zu diesem Thema gleich. Dabei fallen jedoch die *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'* außer Betracht.

Lukács stellt in seiner Antwort klar, nur abweichende Ansichten vorzubringen, bei denen es sich *nicht* um ausschließlich filmische Probleme handelt, denn ihm mangle es, wie er offen eingesteht, an grundlegenden Kenntnissen der Filmgeschichte: „io sono un pigro frequentatore di sale cinematografiche e conosco ben poco della produzione filmica“.²⁷⁶ Für wesentlich erachtet er die Unterscheidung zwischen formalen und technischen Fragen des Films, was in der Fachliteratur jedoch nicht gebührend beachtet werde. Sein 1911 getroffenes Urteil über die immer gegenwärtig wirkende Theateraufführung, erhält er aufrecht. Wiederum bedingt das zum Theaterpublikum unmittelbare, zum Kinozuschauer durch das bewegte Bild vermittelte Verhältnis des Schauspielers divergierende Zeiteindrücke. Neu bestimmt wird die temporale Besonderheit des *audiovisuellen* Mediums, als dessen technische Grundlage nunmehr explizit die Fotografie gilt: „Sul palcoscenico l'attore è presente fisicamente, mentre nel film figura solo la sua immagine. Già questo fatto volge la questione in direzione tale che ogni momento del dramma presentato svolge nel presente, mentre invece l'esser fotografato significa un certo passato. Anche in ciò si presenta la caratteristica del film, che è molto più vicino all'epica che al dramma“.²⁷⁷

Der Tonfilm unterscheidet sich vom Drama zweifach: Zum einen sind die Dialoge sekundär, zum anderen bedingt dessen technische Grundlage, die Fotografie, dass vergangenes Geschehen in den Bildern fixiert wird und jederzeit in identischer Form vergegenwärtigt werden kann, dagegen die Aufführung eines Stückes notwendig vergänglich, einmalig, flüchtig ist. Während die Atmosphäre im Drama nicht über das Bühnenbild und die Beleuchtung entstehe, weshalb moderne Regisseure, soweit sie diese Regel nicht befolgten, etwa in Inszenierungen von Stücken Tschechows, zwangsläufig scheiterten, sondern nur durch die gesprochenen Worte der im Moment ihrer Rede auf der Bühne präsenten Schauspieler, verwandelt der Film Darsteller und Schauplätze in Abbilder außerfilmischer

²⁷⁵ Vgl. György Lukács/István Mészáros, Sui problemi estetici del cinematografo, *Cinema nuovo*, Nr. 135, September-Oktober 1958, 128-137.

²⁷⁶ Ebd., 135.

²⁷⁷ Ebd.

Wirklichkeit. In diesem Fall finden Akt der ästhetischen Produktion und Akt der Rezeption ungleichzeitig statt. Lukács bezeichnet den Film, wie schon in seinem Aufsatz 1911, als ein homogenes Medium²⁷⁸, begründet dies nun jedoch im Rekurs auf die Kategorie der Widerspiegelung:

„Li, proprio attraverso il fatto che protagonista e ambiente sono omogenei, cioè entrambi non sono realtà diretta ma il suo rispecchiamento (mentre su palcoscenico l'attore è reale, l'ambiente è già un rispecchiamento elaborato), si crea un medio omogeneo comune in cui l'ambiente portatore del contenuto almeno quanto lo è l'uomo. Anche questo fatto ha molte analogie nell'epica“.²⁷⁹

Lukács negiert eine Analogie zwischen Film und Roman. Vielmehr steht unter den epischen Gattungen die Novelle dem Tonfilm am nächsten: „se il film è in parentela con un genere letterario, lo è piuttosto con la novella che con il romanzo, e anche la novella non conosce l'esigenza della totalità degli oggetti“.²⁸⁰ Sie ähneln sich in ihrem Mangel, nicht die Totalität des gesellschaftlichen Zusammenhangs sowohl in seinem Gewordensein als auch im Werden im Werk verdichtet zu veranschaulichen:

„Gradmesser für die große Kunst, das Gelungensein der Kunst am Werk, ist für Lukács die Tatsache, inwieweit es ihr gelingt, die extensive Totalität der Wirklichkeit in eine intensive Totalität der Gestaltung umzuschmelzen. Vermag sie dies, dann steht dem Menschen, dem Rezipienten, eine abgeschlossene Welt, ein Mikrokosmos, gegenüber. Das Gelungensein schließlich bestimmt auch die Wirkung, die Tatsache, ob es sich um ein zeitüberdauerndes Werk oder um eine bloß akzidentielle, im Verlauf der Geschichte untergehende, veraltende Erscheinung handelt“.²⁸¹

Zwar stehe der Film dem Gegenständlichen näher als die Literatur, doch schränkt Lukács diese These sofort ein, denn in Romanen wie *Taifun* (1903) von Joseph Conrad (1857-1924) oder *The Old Man and the Sea* (1952) von Ernest Hemingway erhalte die Dingwelt besonderes Gewicht. Film und Epik vereint zudem ihr Rhythmus. Im Unterschied zum Drama, in dem nur zwischen den Szenen das Tempo verlangsamt oder beschleunigt werden kann, sei dies in der Epik und im Film auch innerhalb von Szenen möglich. Dem modernen Roman und Film sei eigentümlich, zwischen Szenen zu schneiden, eine narrative Technik, die sich in beiden Kunstformen unabhängig voneinander gleichzeitig entwickelt habe: „Qui [beim Rhythmus] non si tratta semplicemente di un influsso del film sulla letteratura bensí di un

²⁷⁸ Lukács greift „auf jenen von den Klassikern Goethe und Schiller wie von Jean Paul geäußerten Gedanken zurück, daß das Kunstwerk eine eigene, zweite, höhere Wirklichkeit oberhalb der Realität ausmacht. Allerdings darf es nicht, darin pflichtet Lukács Jean Paul bei, den Boden unter den Füßen verlieren und 'engelgleich zwischen Himmel und Erde schweben' (Jean Paul)“, Jung 1989, 25.

²⁷⁹ György Lukács/Istvan Mészáros, Sui problemi estetici del cinematografo, *Cinema nuovo*, Nr. 135, September-Oktober 1958, 135.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Jung 1989, 25.

parallelismo che giunge in profondità“.²⁸² Im klassischen Roman wie bei Tolstoi existiere kein Schnitt („il taglio“). Hier werde die erzählte Zeit teils in wenigen Zeilen beschleunigt, teils über mehrere Seiten gedehnt.

Während in der Literatur der Autor in die Erzählung intervenieren könne, ist dies nach Ansicht von Lukács im Film nicht möglich. Die fotografische Reproduktion von lebendigen oder toten Objekten, die technisch bedingte Nähe zum Alltäglichen, birgt die Gefahr, dass der Film in einen kunstlosen Naturalismus zurückfällt. Dem entgegen wirken jedoch Gestaltungsmittel wie künstliche Beleuchtung, Montage, wechselnde Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven, Geräusche, Musik.²⁸³ Eine Reihe der in dem Brief an Mészáros vom

²⁸² György Lukács/Istvan Mészáros, Sui problemi estetici del cinematografo, *Cinema nuovo*, Nr. 135, September-Oktober 1958, 135.

²⁸³ Lukács' Kommentar zu Mészáros' geplantes Buch über die Filmästhetik provoziert Umberto Barbaro zu einer Erwiderung im Januar 1959 in *L'Unità*. Seine Stellungnahme druckt *Cinema nuovo* jedoch erst fast zwei Jahre später ab, ergänzt um die Replik von Lukács. Vgl. György Lukács, Diavolo azzurro o diavolo giallo, *Cinema nuovo*, Nr. 154, November-Dezember 1961, 500-505. Die zeitliche Verzögerung, Barbaros Antwort zu veröffentlichen, erklärt die Redaktion mit der gewährten Zurückhaltung angesichts dessen Todes 1959. Barbaro kritisiert Lukács wegen seiner idealistischen Weltanschauung, denn dies sei der Grund, weshalb er die Technik gegenüber der Ästhetik herabsetze und falsche Vorstellungen über den künstlerischen Schaffensprozess verbreite, insbesondere über die Beziehung zwischen Intuition und Ausdruck. Die Technik der Kunst unterzuordnen, belege eine 'reaktionäre' ästhetische Grundannahme im Einklang mit den beiden Philosophen Benedetto Croce und Giovanni Gentile. So habe Gentile in einem Vorwort zu Luigi Chiarinis 1934 publizierter Monografie *Il cinematografo* konstatiert, die Filmtheoretiker beschäftigten sich vorrangig mit den technischen Aspekten des Massenmediums, während sie die Frage vernachlässigten, ob dem Film künstlerischer Eigenwert zukomme. Aktuell, das heißt 25 Jahre später, sei diese Sichtweise ungebrochen: „In genere la svalutazione della tecnica è caratteristica delle estetiche dell'idealismo; di quella di Croce in particolare, per la quale l'opera d'arte (intuizione-espressione) è già tutta, completa e perfetta, nell'artista, in interiore animi, così che la sua estrinsecazione è un puro accidente, materiale, occasionale e pratico, un mezzo per conservare il ricordo di questa, già pienamente realizzata, creazione“, ebd., 502. Die Kritik gipfelt zum einen in der Infragestellung von Lukács' Kompetenz, sich zu einer ihm fremden Kunstgattung äußern zu können, zum anderen in der Anklage, der Entwicklung einer marxistischen Ästhetik, basierend auf den Kategorien der Widerspiegelung und des Typischen, zu schaden, da an deren Stelle die Intuition trete. In seiner Stellungnahme, zu die ihn nicht Barbaros Polemik an sich, sondern deren Publikation in *L'Unità* veranlasst habe, da sie viele Leser unter der Linken zähle, stempelt Lukács Barbaro als Neopositivisten ab. Dabei bringt er Barbaro 1959 in Verbindung mit Sdanows Doktrin des sozialistischen Realismus, ein unverhohlener Vorwurf, anachronistischen stalinistischen Dogmen anzuhängen: „Ho sempre protestato contro il fatto che Zdanov voleva ridurre le lotte della filosofia all'antagonismo fra materialismo e idealismo. Questa alternativa conduce a una volgarizzazione semplicistica, perché trascura il contrasto tra dialettica e metafisica e i complicati rapporti reciproci tra i due gruppi di tendenze antagonistiche. Ma quale inaudito livello filosofico occupa la posizione di Zdanov di fronte allo pseudocontrasto tra tecnicismo e intuizione! Con esso la filosofia dell'arte viene soltanto posta a un bivio in cui, per dirla con Lenin, essa ha da scegliere tra un diavolo giallo e un diavolo azzurro“, ebd., 505. Lukács empfiehlt dem Kritiker, um sich qualifiziert äußern zu können, seine *Prolegomeni a un'estetica marxista* zu lesen, dabei ignorierend, dass Barbaro in seinem Artikel für *L'Unità* auf diese 1957 in einer italienischen Fassung herausgegebene Monografie eingeht. Da ein Kapitel Form und Technik gewidmet sei, beschränkt Lukács sich in seiner Replik auf die pointierte Klarstellung seines Verständnisses dieser Beziehung: „La tecnica è un importante momento soggettivo nella conquista di una forma oggettiva. Ma quella può essere intesa solo a partire da questa, e non viceversa“, ebd., 504. Zur Intuition führt er aus, es handle sich um „l'improvviso passaggio psicologico alla consapevolezza di un processo di pensiero che si era svolto inconsapevolmente“, ebd., 505. Ihr eine gnoseologische oder zentrale Bedeutung innerhalb der Philosophie beizumessen, liefe jedoch auf eine Verwechslung eines Bestandteils der subjektiven Arbeitsmethode mit einer objektiven Methode des Denkens hinaus. Dieser Schlagabtausch zwischen Barbaro und Lukács Ende der fünfziger Jahre mutet insofern grotesk an, als die Kontrahenten sich wechselseitig den Rang streitig machen, die reine Lehre marxistischer Ästhetik zu

April 1958 formulierten Gedanken, darunter zur Analogie zwischen Film und Novelle, greift Lukács in *Die Eigenart des Ästhetischen* wieder auf.

Die neu eingeführte Kategorie der Volkstümlichkeit ist für die folgenden Diskussionen in *Cinema nuovo* über den neorealistischen Film von Belang. Es geht dabei um den ambivalenten Charakter des Films, sowohl als Surrogat kollektiver, dem Rückfall in die Barbarei Vorschub leistender Wunschträume zu dienen, als auch eine an die Alltagserfahrungen des Publikums anknüpfende, leicht verständliche, ethisch korrekte, niveauvolle Unterhaltung zu bieten. Am Rande wird zudem erstmals eine Kontroverse mit Béla Balázs offenbar, ob das Drehbuch literarischen Eigenwert besitzt oder nur eine provisorische Aufgabe erfüllt, insofern es bestimmt ist, sich im realisierten Film überflüssig zu machen.

Lukács bezeichnet den Film als doppelte Mimesis oder - für ihn synonym - doppelte Widerspiegelung.²⁸⁴ Die erste Stufe der Mimesis ist technisch bedingt. Auf der zweiten Stufe der Mimesis schlägt das technisch erzeugte in ein ästhetisches Produkt um, verwandelt sich in einen Film. Es handelt sich nicht um einen empirischen, zweistufigen Prozess, sondern um eine abstrakte, theoretische Bestimmung. Die technische Grundlage des Films ist die Fotografie: „Die Technik des Films geht [...] von vornherein auf die Widerspiegelung einer gegebenen Wirklichkeit aus. Ihr Produkt ist immer ein Abbild der Realität, nie diese selbst“.²⁸⁵ Während die unbewegte Fotografie sich von den abgebildeten Oberflächenerscheinungen der Wirklichkeit unterscheidet, Lukács nennt diese Eigenart des Mediums desanthropomorphisierend, ebnet das bewegte Bild diese Differenz wieder ein:

[Der Film] „nähert das Abgebildete der normalen Sichtbarkeit des Alltags an. Darin ist naturgemäß noch nichts Ästhetisches enthalten, es ist eine bloße Wiedergabe der unmittelbar gegebenen Realität, bestenfalls ein Bericht über sie. Auch wenn der anfängliche Film etwa eine Theateraufführung reproduzierte, so mag das Objekt ästhetischen Charakters sein, seiner Reproduktion wohnt dennoch kein selbständiges ästhetisches Prinzip inne. Die Technik des Films bietet sogar die Möglichkeit die überwundene Desanthropomorphisierung rückgängig zu machen, etwa bei der Zeitlupe“.²⁸⁶

Die zweite Mimesis transformiert das technisch erzeugte Abbild des Alltags in eine hiervon divergierende künstlerische Form.²⁸⁷ So gibt etwa der Schauspieler im Tonfilm einer

vertreten, wobei namentlich Barbaro bestrebt ist, diese von der idealistischen Ästhetik abzugrenzen, der beide verhaftet bleiben.

²⁸⁴ Auf die Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen dem Film als doppelter Mimesis und anderen Künsten wird hier nicht eingegangen.

²⁸⁵ Lukács 1963, 490.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ In seiner Interpretation von Lukács' 1970 unter dem Titel *Estetica* erschienenen italienischen Übersetzung hebt Aristarco den Zwiespalt zwischen Technik und Ästhetik des Tonfilms hervor: „La base fotografica del

interpretierten Gestalt durch Mimik und Gestik einen eigenen, vorrangig sichtbaren Ausdruck, denn im Unterschied zum Theater tragen die von ihm gesprochenen Dialoge nur in untergeordnetem Maße zur Profilierung von Charakteren bei.²⁸⁸ Infolge seiner technischen Basis, der Fotografie, erreicht der Film eine ungleich höhere Wirklichkeitsillusion als alle anderen Künste, weshalb er allgemeinverständlich ist. Seine potentiell und faktisch große Massenwirksamkeit kann für die Gesellschaft schädlich sein:

„der relativ glatte und mühelose Übergang vom ganzen Menschen des Alltags zum Menschen ganz der filmischen Rezeptivität machen die Abbildung einer Welt möglich, die in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsweise die partikularsten Bedürfnisse, die Wunschträume der durchschnittlichen (auch unterdurchschnittlichen) Instinkte befriedigt, die ihnen abwechselnd grotesk Lächerliches und erregend Spannendes bieten kann, der das kitschigste Happy-End und der blutdürstigste Sadismus gleichermaßen innewohnen können“.²⁸⁹

Seine *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'* von 1911 werden über fünfzig Jahre später um das Stichwort Volkstümlichkeit erweitert. Der zuvor weitgehend vernachlässigte Zuschauer rückt stärker ins Blickfeld, eine Lehre aus der Erfahrung, wie Filme während des Nationalsozialismus und Faschismus zur Manipulation von Massen eingesetzt worden sind:

„Der Film betont mit ganz leisen Akzenten, durch eine etwas übertriebene Symmetrie in der Bewegung der Gestalten den Traumcharakter und zugleich die seelische Realität des Traums. Ebenso kann der Film - gerade infolge seiner photographischen Authentizität - der ausschweifendsten Phantastik eine sinnfällige Realität und Evidenz verleihen. In dem der Film alles glaubhaft machen kann, indem er jedem Gegenstand den gleichen Wirklichkeitscharakter zuspricht, sind in ihm auch der Darstellung des Phantastischen keine Grenzen gesetzt; auch hier können Übergänge in den Alltag und aus dem Alltag stattfinden, auch hier reicht die Gefühlsskala vom Beschwingt-Spielerischen bis zum Atembeklemmend-Unheimlichen. Diese schrankenlosen Möglichkeiten machen aus dem Film die populärste Form der Mimesis; diese eröffnen ihm den Weg - freilich bloß als Möglichkeit, die selten verwirklicht wird - zu einer echten und großen Volkskunst“.²⁹⁰

cinema comporta senza dubbio il pericolo di un mero naturalismo; per il suo carattere immediato, esso infatti è soprattutto un resoconto visivo esatto su un pezzo di realtà: una combinazione - un montaggio - di frammenti di realtà esattamente riprodotti. È possibile tuttavia al cinema, insiste Lukács, distaccarsi dal livello della vita quotidiano, elevarsi sopra questo livello, se nella rappresentazione la produttività estetica utilizza a esempio il montaggio non come mezzo d'espressione meramente tecnico, ma appunto lo innalza, sul piano estetico-ideologico, a principio creativo organizzatore“, Guido Aristarco, *L'incarico sociale del cinema e la sua conversione nell'estetico*, *Cinema nuovo*, Nr. 212, Juli-August 1971, 259-260.

²⁸⁸ Vgl. Lukács 1963, 494. Der Verfasser gesteht zwar etwa der Montage zu, die - wie er es nennt - visuelle Expressivität des Filmschauspielers zu steigern, aber ob es sich hierbei um Techniken oder ästhetische Ausdrucksmittel handelt, ist nicht ersichtlich. Während Lukács dem Auditiven generell, also auch den Geräuschen oder der Musik, nur eine „Begleitrolle“ (ebd., 498) zubilligt, fallen bei ihm weitere filmspezifische und -unspezifische Gestaltungsmittel außer Betracht, darunter Beleuchtung, wechselnde Kameraperspektiven und -bewegungen, variierende Einstellungsgrößen, Farbfilm versus schwarz-weiß Film, Schärfentiefe. Die Aussage, im „Film herrscht aber die reale Zeit vor: der Film ist die einzige Kunst, in der Sichtbarkeit und wirklicher Zeitablauf kategoriell zusammenhängen“ (ebd., 496), übersieht, dass die filmische Zeit für das Medium ausschlaggebend ist und sich gerade über die Differenz zur realen Zeit konstituiert, etwa in dem sie, gemessen an dieser, einen Vorgang verkürzt oder dehnt.

²⁸⁹ Ebd., 504.

²⁹⁰ Ebd., 505-506.

Ohne dem Film je seinen Kunstwert abzusprechen, ordnet ihn Lukács doch in einer ästhetischen Rangskala der Dichtung unter. Den Film zeichnet das Primat des Visuellen aus. Er bleibt an den sichtbaren Oberflächenerscheinungen haften, erregt und lenkt vorrangig die Gefühle des Zuschauers. Seine ästhetische Eigenart verhindert es, unsichtbare, seelisch-geistige Zustände des Menschen anschaulich zu machen. Wenn Lukács den bildenden Künsten ebenso wie der Literatur als auf dem Wort basierender Kunst zubilligt, dem Rezipienten eine höhere geistige, in sich geschlossene, harmonische Sphäre zu erschließen, dann ist dies ein Indiz für eine in der Tradition der Klassik verankerte, idealistische und keine materialistische Ästhetik, wie Aristarco behauptet:

„Als Kunst der bewegten Visualität, der ein ebenfalls bewegter Komplex des Auditiven beigelegt ist, vermag der Film das höchste geistige Leben des Menschen, das die Literatur durch das ins Dichterische umgegossene Wort direkt, das die bildenden Künste und die Musik - in verschiedener Weise - als unbestimmte Gegenständlichkeit indirekt gestalten können, nicht zum Ausdruck zu bringen. Der bewegten Visualität muß das fehlen, was Michelangelo oder Rembrandt durch Bewegung, Mienenspiel, Geste etc. deutlich, bedeutungsschwanger und rätselhaft, ‘unaussprechlich’ (im Goetheschen Sinn) sinnfällig gemacht haben“.²⁹¹

Im Gegensatz zu Béla Balázs erkennt Lukács das Drehbuch nicht als einen ästhetisch eigenwertigen literarischen Text an. Von seiner Funktion her vollendet es sich erst im abgedrehten und aufgeführten Film. Es existiert nicht unabhängig von seiner Realisierung wie das Drama, welches autonomen Kunstwert besitzt, ohne aufgeführt zu werden. Das Drehbuch entspricht demnach am ehesten dem Libretto. Wie sehr ein Libretto, etwa Camillo Boitos Text für Verdis *Otello*, das Gesamtkunstwerk Oper bereichern mag, es bleibt doch nur Mittel zum Zweck, Teil eines übergeordneten Ganzen, von diesem abhängige Variabel. Lukács sieht den Film als eine arbeitsteilige Kunst an. Hierbei verrichten Regisseur, Kameramann, Schauspieler, Szenarist, Komponist usw. Teilfunktionen. Damit ist nicht beabsichtigt, den Wert des Autors und des Drehbuchs zu mindern. Ein schlechtes Szenarium, so ist Lukács überzeugt, kann nie in einen guten Film münden.²⁹² Wenn man Lukács' Position zuspitzt, dann hat für ihn das Drehbuch im Moment der Uraufführung eines Films seine Schuldigkeit getan.

²⁹¹ Ebd., 506.

²⁹² Ebd., 509-510.

3.4 Zur Beziehung zwischen literarischem und filmischem Realismus

Im Juli 1952 erscheint in *Cinema. Nuova serie* die erste und einzige Antwort von Giovanni Titta Rosa²⁹³ auf eine von Guido Aristarco gestartete Umfrage unter Schriftstellern, Regisseuren, Literatur- und Filmkritikern „sul tanto dibattuto problema del neorealismo“.²⁹⁴

Die von Aristarco gestellten Fragen lauten:

„1. Premessa l'esistenza della corrente neo-realista nel cinema, quali ne sono, secondo lei, i caratteri specifici, e quale la sua importanza storica ed estetica? 2. Esiste un rapporto non casuale tra il cinema neo-realista e l'attuale narrativa italiana? Qual è la differenza fra l'uno e l'altra? 3. Quali sono, secondo lei, le opere più rappresentative?“²⁹⁵

Diesen Fragenkatalog übernimmt *Cinema nuovo* in der ersten Ausgabe vom Dezember 1952 beinahe wortwörtlich - mit einer bemerkenswerten semantischen Verschiebung: *neo-realismo* wird durch *realismo* ersetzt. Die Rubrik trägt den Titel *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*. Während dem Film, unter dem Eindruck der Rezeption von Schriften Georg Lukács', ein qualitativ höherwertiger realistischer Charakter bescheinigt wird, gilt nun eine Tendenz innerhalb der nationalen Literatur im pejorativen Sinne als neorealistisch. So heißt es in einer Redaktionsnotiz, die den ersten beiden Antworten von Corrado Alvaro und Arrigo Cajumi sowie einer Replik auf beide Autoren von Titta Rosa vorangestellt ist: „A questa inchiesta sui rapporti tra cinema realistico e narrativa neorealista italiani del dopoguerra ha dato l'avvio qualche tempo fa, una nota di G. Titta Rosa“.²⁹⁶ Die Quelle - *Cinema* - wird nicht beim Namen genannt.

Fortan druckt *Cinema nuovo* in unregelmäßigen Abständen bis Juli 1954 Ergebnisse aus der Umfrage in *Cinema* ab. Entgegen dem ursprünglich angeführten Adressatenkreis des Referendums antworten keine Filmregisseure, sondern vorrangig Schriftsteller und Literaturkritiker, darunter Carlo Bo, Elio Vittorini, Arrigo Cajumi, Rosario Assunto, Claudio Varese, Italo Calvino, Romano Bilenchi, Franco Fortini, der auch als Drehbuchautor tätige Carlo Bernari sowie der Kunstphilosoph Carlo Ludovico Ragghianti.²⁹⁷ Daher gehen sie nicht auf die erste Frage ein, sondern äußern sich vorrangig zur Beziehung zwischen realistischem Film und neorealistischer Literatur. Hierbei lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: eine

²⁹³ Vgl. Giovanni Titta Rosa, *Cinema e narrativa. Uno+uno=uno*, *Cinema*, Nr. 90, 15. Juli 1952, 5.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 12.

²⁹⁷ Ragghianti verfasst 1933 *Cinematografo rigoroso* und 1934 *Cinema e teatro* „che applicano al cinema, per la prima volta, procedimenti analitici mutuati dalle arte figurative“, Brunetta 1975, 86.

Minderheit - Cajumi, Vittorini, Ragghianti - bestreitet einen relevanten Zusammenhang zwischen beiden Formen des Erzählens. Die überwiegende Mehrheit der Befragten hingegen, darunter Giovanni Titta Rosa, Corrado Alvaro, Italo Calvino, Carlo Bo, Carlo Bernari, Franco Fortini, geht von einer Einheit aus. Kontrovers unter ihnen ist, ob die Affinitäten formeller oder inhaltlicher Art sind, welches der beiden Medien zuerst eine (neo-)realistische Erzählweise aufweist und in welche Richtung sich realistischer Film und neorealistiche Literatur entwickeln.

Ragghianti vertritt den Standpunkt, der gedankenlos von Filmjournalisten in Umlauf gebrachte Begriff Realismus falle auf den trügerischen Schein inhaltlicher Analogien zwischen einzelnen Werken herein, ignoriere aber die unendliche Vielfalt individueller Regiestile und Schreibweisen.²⁹⁸

Vittorini hingegen erkennt den Realismus als Sammelbegriff an, um eine 1952 weltweit konkurrenzlose filmische Strömung zu bezeichnen: „non vedo oggi nel cinema nulla che non sia [...] realistico. I tentativi surrealisti e quelli espressionistici di venti e più anni fa appartengono, del resto, più alla storia del teatro che a quella del cinema“.²⁹⁹ Ob und inwieweit der Realismus auch in der italienischen Gegenwartsprosa von Belang ist, beantwortet Vittorini nicht. Auf den einzelnen Künstler und dessen kreativen Schaffensprozess bezogen, somit wieder im Einklang mit Ragghiantis Position stehend, betont er hingegen die Subjektivität. Regisseure wie Roberto Rossellini oder Vittorio De Sica ebenso wie Dichter, darunter er selbst, Alberto Moravia oder Vitaliano Brancati gestalteten das Substantielle und Typische einzigartig und daher unvergleichbar. Vittorini vertritt folglich den paradoxen Standpunkt, es existiere ein Realismus ohne Realisten.

Für den Kritiker Arrigo Cajumi, der sich zum Dissidenten von Croces Ästhetik erklärt („non sono crociano come Titta Rosa“), scheidet eine Analogie von vornherein aus, denn im Unterschied zur Literatur, welche Kunststatus besitzt, entspricht der Film einem primitiven Massenvergnügen: „il pane non è la minestra, [...] e il cinema non letteratura, o viceversa“.³⁰⁰

Unter denjenigen, für die nicht das Ob der narrativen Interdependenz zweifelhaft, sondern das Wie erklärungsbedürftig ist, bildet Giovanni Titta Rosa den Antipoden zu Cajumi, Vittorini und Ragghianti. Der Artikel, mit dem er die Umfrage eröffnet, trägt die Überschrift: *Cinema e narrativa. Uno+uno=uno*. Titta Rosa zufolge resultiert die derart pointierte Identität beider

²⁹⁸ Vgl. Carlo Ludovico Ragghianti, *Cinema nuovo*, Nr. 23, 15. November 1953, 132.

²⁹⁹ Elio Vittorini, *Cinema nuovo*, Nr. 3, 15. Januar 1953, 46.

³⁰⁰ Arrigo Cajumi, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. März 1952, 12.

Künste im Neorealismus daher, dass sich beide dem Leben zuwenden. Ungenannt bleibenden Schriftstellern sowie Regisseuren wie Renato Castellani in *Due soldi di speranza* oder Visconti in *La terra trema* gelänge es, glaubwürdige Protagonisten zu erschaffen, die keine Sprachrohre ideologischer Botschaften seien: „Sono figure vere, intrise di realtà, diciamo pure neo-realistiche; non sono personaggi programmatici, non vogliono *dimostrare* nulla all’infuori d’essere vivi e veri“.³⁰¹

Corrado Alvaro spitzt Titta Rosas These noch weiter zu. Für ihn sind Schriftsteller und teilweise in Personalunion Drehbuchautoren wie Alberto Moravia, Giuseppe Bertolucci, Ennio Flaiano und Vitaliano Brancati zurzeit die bedeutendsten Filmemacher: „Non ne vedo il dissidio con la letteratura, ne vedo anzi la filiazione o la parentela. Comunque si muovono su un medesimo terreno di cultura“.³⁰²

Carlo Bo hingegen betont den literarischen Ursprung des Neorealismus. Dessen Ausgangspunkt ebenso wie aktuelles Vorbild sei der französische Naturalismus. Die während des Faschismus um sich greifende Mode, amerikanische Belletristik zu lesen, gilt ihm als die zweite ausländische Inspirationsquelle. *Ossessione* begründet 1942 den filmischen Neorealismus. Szenen wie der Markt in Ancona oder Motive wie das Leben in der Provinz, die Straße (unter anderem in der Funktion eines Rahmens als erste und letzte Filmszene), die in der heimtückischen Ermordung des Ehemanns kulminierenden Leidenschaften zwischen Cora/Giovanna und dem Vagabunden Frank/Gino seien der Literatur entlehnt. Diese tautologisch anmutende Aussage, schließlich ist die von Bo unerwähnte Vorlage für *Ossessione* Cains *The Postman Always Rings Twice*, bezieht sich jedoch im Kontext seiner Argumentation auf Gustave Flauberts *Madame Bovary*, Zolas *Thérèse Raquin* (1866) und *La Bête humaine*. Ein entscheidender inländischer Anstoß vorrangig im Film, außerfilmische Wirklichkeit in neuartiger Weise zu repräsentieren, sei der Krieg gewesen, denn er habe alte Gewissheiten, überlieferte Moralvorstellungen und vertraute Lebensweisen erschüttert: „Non v’è dubbio che la guerra ha avuto la sua importanza: una lezione così forte, così superiore alla nostra immaginazione deve avere messo gli spiriti in stato d’accusa, deve averli obbligati a uscire dai luoghi comuni e ad attaccare la realtà da un altro punto di vista“.³⁰³

Während von 1945 bis 1952 in Italien der neorealistische Film seine Blütezeit erlebte, seien nur vereinzelt ihrem Titel nach ungenannte neorealistische Prosawerke von geringer Qualität erschienen, ohne dass sich eine gleichnamige literarische Tendenz ausbildete. Der Vorsprung

³⁰¹ Giovanni Titta Rosa, Cinema e narrativa uno + uno=uno, *Cinema*, 15. Juli 1952, Nr. 90, 5.

³⁰² Corrado Alvaro, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 12.

³⁰³ Carlo Bo, Primo viene il film, *Cinema nuovo*, Nr. 2, 1. Januar 1953, 16.

des filmischen Ausläufers erklärt sich daher, dass etwa Roberto Rossellini mit *Paisà* oder Vittorio De Sica mit *Sciuscià* schneller und unmittelbarer auf die veränderten Lebensbedingungen reagieren konnten als die Schriftsteller. Dabei unterstellt Bo einen geringen künstlerischen ‘Mehrwert’ des Films, denn vorgefundenes Geschehen, sichtbare Phänomene einer spirituell gedeuteten Wirklichkeit würden einfach fotografiert: „Il cinema si è giovato del contributo diretto del tempo, la traduzione degli oggetti nuovi avveniva naturalmente, voglio dire che gli episodi di *Paisà* e di *Sciuscià* trovavano il loro sangue nella semplice presentazione della realtà“.³⁰⁴

Bo unterscheidet zwei Phasen der aktuell nicht mehr bestehenden Schule („scuola“) des neorealistischen Films. Im ersten Stadium hätten die registrierten Fakten für sich gesprochen. In einer zweiten, von den Regisseuren Pietro Germi, Renato Castellani getragenen und nunmehr mit *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica 1950) ausklingenden Periode erhielten die Erzählungen märchen- und traumhafte Züge. Ein moralisch-didaktisches Anliegen sei unverkennbar gewesen. Dieser Verlauf entspricht Bo zufolge dem Werdegang des französischen Naturalismus. Naturalistische Autoren schilderten erst unparteilich, sachlich die Realität, um sie in einer folgenden Etappe lehrmeisterhaft, polemisch zu denunzieren.

Die Verbindung zwischen *Ossessione* und dem französischen Naturalismus wird zwar behauptet, bleibt aber letztlich unbewiesen. Wenn Bo Émile Zola zum Wegbereiter des italienischen neorealistischen Films kürt, wäre zu begründen, wie, warum und wann dieser Transfer zustande kommt. Dass Luchino Visconti 1937 Jean Renoir bei *Une partie de campagne* nach Maupassants gleichnamiger Novelle assistiert, und er von ihm die Anregung in Gestalt einer schriftlichen Zusammenfassung von Cains Roman erhält, ist für sich genommen kein hinreichender Beweis für den postulierten Zusammenhang. Offen lässt Bo zudem, weshalb italienische Schriftsteller kein der filmischen Strömung ebenbürtiges literarisches Pendant hervorbringen, obwohl, wie er betont, der gute Wille vorhanden gewesen sei.

Italo Calvino (1923-1985) interessiert sich weder für die Genese des italienischen Neorealismus, noch macht er sich diesen Begriff zu eigen. Bis zu seinem Austritt 1956 aus dem PCI infolge des von der sowjetischen Regierung blutig unterdrückten Volksaufstandes in Ungarn plädiert Calvino vielmehr in der Nachfolge von Antonio Gramsci für eine sowohl soziale Klassen, als auch regionale Differenzen transzendierende, nationale, volkstümliche Kultur, eine ursprünglich von Vincenzo Gioberti als einem Anhänger des *Romanticismo*

³⁰⁴ Ebd., 18.

vertretene Position.³⁰⁵ Dem audiovisuellen Massenmedium kommt hierbei aus der Perspektive Calvino eine Schlüsselfunktion zu, um dieses Ziel zu verwirklichen, denn im Unterschied zur Literatur erreicht es einen Großteil der Bevölkerung. Das Angebot, der Spielplan der landesweiten Kinos, determiniere die Zuschauerbedürfnisse. Umgekehrt geben die Erwartungen der Kinogänger vor, welche konkrete Gestalt die favorisierte volkstümliche Erzählweise annimmt:

„Il fatto caratteristico del cinema nella nostra società è il dover tener conto di questo pubblico incommensurabilmente più vasto ed eterogeneo di quello della letteratura: un pubblico di milioni in cui le benemerite migliaia di lettori di libri esistenti in Italia annegano come gocce d’acqua in mare. E questo pubblico ha con la creazione cinematografica un rapporto dialettico: si lascia imbottire il cranio dal cinema, ma s’impone a sua volta al cinema. Tutto dipende da come questa dialettica funziona“.³⁰⁶

Für Calvino erfüllt nicht nur der Abenteuerroman, wie schon Gramsci überzeugt ist³⁰⁷, sondern durch sein potentiell größeres Publikum der Abenteuerfilm in vollendeter Weise den Anspruch, populär zu sein: „Infine vorrei propugnare la creazione di una buona narrativa d’avventure e di un buon cinema d’avventure. L’Italia non ha mai avuto né l’una né l’altra. E la narrativa d’avventure è l’unica narrativa popolare possibile; e il cinema d’avventure è l’unico cinema popolare possibile“.³⁰⁸ Zum Modell nationaler populärer Dramen und Farcen erhebt er den amerikanischen Abenteuerfilm und Abenteuerroman der Vorkriegszeit. Beide hätten unabhängig voneinander existiert und eine eigenständige Entwicklung vollzogen. Beide seien gesellschaftlichen Problemen aufgeschlossen und in die kulturelle Tradition des Landes eingebunden gewesen.

Calvino lässt den bekanntesten Autor des italienischen Abenteuerromans außer Acht: Emilio Salgari (1863-1911). Während des Zweiten Weltkriegs werden eine ganze Reihe seiner literarischen Vorlagen verfilmt, darunter *I pirati della Malesia* (Enrico Guazzoni 1941) nach dem gleichnamigen Roman von 1896 mit Massimo Girotti und Clara Calamai in den Hauptrollen. Salgaris filmisch adaptierte Vorlagen sind die italienische Antwort etwa auf *Captain Blood* (Michael Curtiz 1935) mit dem unumstrittenen Star der amerikanischen Mantel- und Degenfilme - Errol Flynn. Angesichts einer Fülle 1941 teils fertiggestellter, teils begonnener Verfilmungen von Romanen wie *Il leone di Damasco*, *Le due tigri* und *Capitan Tempesta* spricht ein Autor in *Cinema* von einer Salgari-Welle: „Il furore salgariano ha invaso

³⁰⁵ Vgl. Asor Rosa 1975, 1612-1613.

³⁰⁶ Italo Calvino, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 262.

³⁰⁷ 1934-35 bezeichnet Gramsci (1987, 160-161) in den *Quaderni del carcere* den Abenteuerroman als einen Typus im Ausland verbreiteter volkstümlicher Romane mit Verfassern wie Jules Verne.

³⁰⁸ Italo Calvino, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 262.

ormai completamente il campo della nostra produzione. Cinecittà ne è piena: i teatri di posa ne risuonano. Ordini di arrembaggio, fascini e agguati di misteriose jungle, carezze di schiave e ingiurie di guasconi sono il perno dell'attuale ruota produttiva“.³⁰⁹

Im Unterschied zu Calvino besetzt Franco Fortini, ebenfalls Mitglied des PCI, den Begriff volkstümlich negativ, soweit damit Konzessionen an einen als 'niedrig' eingestuften Massengeschmack gemeint sind. Er kritisiert am Neorealismus seinen so genannten neopopulistischen Charakter. Hierunter versteht er, dass dieser ein Sammelbecken für Regionalismus, Dialekt, christlichen und revolutionären Sozialismus, Naturalismus, Verismus, Humanismus, Positivismus bildet. Unter Berufung auf Lukács plädiert Fortini demgegenüber für den Realismus als eine 'ästhetisch-kritische Untersuchungsmethode'. Die besten neopopulistischen Filme wie *Ladri di biciclette* oder Prosawerke wie Cesare Pavese's *La luna e il falò* wiesen bereits über sich hinaus auf den Realismus.³¹⁰

Wie schon Carlo Bo bescheinigt Rosario Assunto der von ihm jedoch realistisch genannten Filmströmung eine künstlerisch-formale Qualität, die dem literarischen Gegenstück fehle. Mit der Gleichsetzung von Kunst und Form wendet sich Assunto gegen einen inhaltlich-ideologisch bestimmten Realismus. Nicht auf das Was, sondern auf das Wie etwas ausgedrückt werde, käme es in der Literatur und im Film an. Zwar räumt er ein, dass einzelne Regisseure und Drehbuchautoren „realistisch“ als maximale Übereinstimmung von filmischer und außerfilmischer Wirklichkeit missverstünden. Rossellini, De Sica, De Santis, Germi, Zampa und Visconti hingegen erschafften in ihren Filmen einen Mythos, eine für sich seiende, geistige Wirklichkeit. Nur Giovanni Verga wird als führender Vertreter eines literarischen Realismus anerkannt, denn weder *I Malavoglia* noch *Vita dei campi* seien in der Umgangssprache oder im Dialekt verfasst. Verga bevorzuge vielmehr eine „lingua d'arte“.³¹¹

Carlo Bernari (Pseudonym von Carlo Bernard 1909-1992) schließt mit seiner Antwort im Juli 1954 die Umfrage ab. Sein Beitrag unterscheidet sich von den vorherigen Stellungnahmen grundlegend, weil für ihn die neorealistische Literatur bereits während der faschistischen Diktatur in vollendeter Form existiert und in Verbindung mit weiteren literarischen sowie aliterarischen Texten die Grundlage für filmische Adaptionen nach dem Kriegseintritt Italiens darstellt.

³⁰⁹ Guido Guerrasio, Furore Salgariano, *Cinema*, Nr. 131, 10. Dezember 1941, 354.

³¹⁰ Vgl. Franco Fortini, *Cinema nuovo*, Nr. 13, 15. Juni 1953, 362-363.

³¹¹ Rosario Assunto, *Cinema nuovo*, Nr. 14, 1. Juli 1953, 9-10.

Als Initialwerk des Neorealismus gilt ihm Alberto Moravias 1929 erschienener Roman *Gli indifferenti*. Hierauf folgen 1930 unter dem Titel *Gente in Aspromonte* gesammelte Erzählungen von Corrado Alvaro, 1934 *Tre operai*, Bernaris Debütroman, sowie *Le sorelle Materassi* von Aldo Palazzeschi (Pseudonym von Aldo Giurlani 1885-1974), *Il capofabbrica* von Romano Bilenchi (1909-1989), 1935 *America, primo amore* von Mario Soldati, 1941 *Conversazione in Sicilia* von Elio Vittorini, *Paesi tuoi* von Cesare Pavese und *Signora Ava* von Francesco Jovine (1902-1950). Zu exemplarischen Erzähltexten rechnet Bernari weiterhin, abgesehen von dem 1944 publizierten Roman *Il quartiere* von Vasco Pratolini, die 1945 erschienenen Romane *Cristo si è fermato a Eboli* von Carlo Levi (1902-1975) und *Il vecchio con gli stivali* von Vitaliano Brancati (1907-1954), 1946 *Pietà contro pietà* von Guido Piovene (1907-1974) und *Il cielo è rosso* von Giuseppe Berto, 1947 die gesammelten Erzählungen *L'oro di Napoli* von Giuseppe Marotta (1902-1963) und *Tempo di uccidere* von Ennio Flaiano (1910-1972). Doch für Bernari gehören zum Neorealismus ebenso Texte, deren überwiegend in Vergessenheit geratene Autoren keine poetischen Intentionen verfolgt haben. Hierzu zählen etwa Augenzeugenberichte, private Korrespondenz von Opfern des Faschismus und Nationalsozialismus, ethnologische Studien:

„Un contributo non meno imponente al rinnovamento della cultura realistica ci venne anche da quella pubblicistica che di solito si lascia ai margini delle storie letterarie, parlo dei servizi giornalistici, delle inchieste etnologiche, dei viaggi, delle memorie, degli epistolari, tutta roba che nel migliore dei casi suggerisce ‘un bel documentario’ e via, a dimenticare il nome e l’opera del ‘suggeritore’.³¹²

Erstens geht der neorealistische Film aus der Adaption neorealistischer Erzählungen und Romane hervor. Wegweisend ist danach 1940 die Verfilmung von *Le sorelle Materassi* unter der Regie Ferdinando Maria Poggiolis. Bernari zufolge, der sich wiederum auf eine Information von Juliette Bertrand beruft, sei *Le sorelle Materassi* in Frankreich während der deutschen Besetzung unter dem Werbeslogan angelaufen, es handele sich um einen neorealistischen Film. Zwar beabsichtigt 1942 Alberto Lattuada, *Gli indifferenti*³¹³ und Gianni

³¹² Carlo Bo, La parte dello scrittore, *Cinema nuovo*, Nr. 39, 15. Juli 1954, 12.

³¹³ Auf Empfehlung des Produktionsleiters Libero Solaroli reicht Alberto Lattuada 1941 bei der Direzione generale per la cinematografia, die dem Ministerium für Volkskultur untergeordnet ist, verschiedene Drehbücher zur Genehmigung ein, um nicht an den offiziell erwünschten Propagandastreifen mitzuwirken. Von den Projekten, ausschließlich Literaturadaptionen, werden alle mit einer Ausnahme vom Ministerium abgelehnt. Das unter Mitwirkung von Antonio Pietrangeli und Vitaliano Brancati geschriebene Treatment von *Gli indifferenti* mit dem Arbeitstitel *Temporale* stößt überraschenderweise auf keinerlei Widerstand, obwohl Alberto Moravia nach den Rassengesetzen als Halbjude eingestuft und diskriminiert wird. Nach Probeaufnahmen mit Carla Del Poggio, seiner künftigen Ehefrau, gibt Lattuada, der als Regisseur vorgesehen ist, die geplante Produktion auf. Um der drohenden Einberufung und Entsendung an die Front in der Sowjetunion zu entgehen, dreht Lattuada 1942 einen rascher realisierbaren Film, der zugleich sein Regiedebüt markiert: *Giacomo l'idealista* nach dem gleichnamigen Roman von Emilio De Marchi (1851-1901). Vgl. Cosulich 1985, 23-24. Laut Lattuada liegt von *Temporale* kein Treatment, sondern bereits ein Drehbuch vor. Dieses habe der 1942 amtierende Minister für

Franciolini *Tre operai* zu verfilmen, doch diese Vorhaben werden nicht realisiert. Luigi Zampa inszeniert 1948 *Anni difficile* nach *Il vecchio von gli stivali*, Carlo Lizzani 1953 *Cronache di poveri amanti* nach dem gleichnamigen Roman von Pratolini und Vittorio De Sica 1954 *L'oro di Napoli* nach Giuseppe Marottas gleichnamigem Band von Erzählungen.

Zweitens sind neorealistiche Film mitunter Adaptionen von in- und ausländischen Vorlagen, die nicht dieser Strömung angehören wie *Ladri di biciclette* nach dem gleichnamigen Roman (1946) von Luigi Bartolini, *Ossessione* nach Cains *The Postman Always Rings Twice* und *La terra trema*, basierend auf Vergas *I Malavoglia*.

Entgegen der redaktionellen Ankündigung anlässlich der ersten Antworten Cajumis, Alvaros und Titta Rosas verfasst Aristarco kein abschließendes Urteil über die Umfrageergebnisse. Je nach ästhetischen und politischen Anschauungen divergieren die Antworten deutlich voneinander und tragen insgesamt wenig zur Klärung der drei Fragen bei. Es kristallisieren sich zwei polare Standpunkte heraus, deren dezidierte Vertreter Assunto, Ragghianti, Titta Rosa auf der einen, Fortini und Calvino auf der anderen Seite sind. Titta Rosa, Ragghianti und Assunto deuten den Neo-/Realismus im autonomieästhetischen Sinne. Als Kunstform grenzt sie sich notwendig, wenngleich verglichen mit anderen Stilen weniger ausgeprägt, vom Leben ab (Titta Rosa). Calvino und Fortini erkennen dem Film eine primär kulturpolitische Funktion zu. Calvino geht überhaupt nicht auf die gestellten Fragen ein, sondern sieht Abenteuerfilm und Abenteuerroman als die Erfüllung seiner Vision von einer national, volkstümlichen Kultur an, während Fortini zum selben Ziel mit einem als realistisch titulierten Film und Roman gelangen will.

Bernari und Bo betonen gemeinsam, dass der neorealistiche Film aus der Literatur hervorgeht, doch welches die modellhaften Prosawerke sind, bleibt unter ihnen umstritten. Ungeklärt ist in beiden Fällen, wie der nur angedeutete Prozess des Übergangs verläuft. Bo verortet die Quelle außer Landes, im französischen Naturalismus des 19. Jahrhunderts, und räumt zudem ein, die moderne amerikanische Prosa hätte einen wichtigen Anstoß gegeben. Im Dunkeln bleibt aber, was genau welche naturalistischen Prosawerke wie in eine Filmströmung einbringen, die seiner Ansicht nach von 1945 bis 1952 besteht, etwa ein Jahrhundert, nachdem *Madame Bovary* veröffentlicht worden ist. Bernari, der mit *Tre operai*

Volkskultur, Alessandro Pavolini, akzeptiert und hierbei die halb-jüdische 'Abstammung' des Autors Moravia ignoriert, weil es ein erwünschtes antibürgerliches Filmprojekt gewesen sei. Moravia hat Lattuada zufolge nicht am Drehbuch mitgewirkt, „pour nous laisser libres de manipuler le livre“, Gili 1990, 111. Ein Treatment ist „eine Vorstufe zum Drehbuch, in der die Geschichte des Films erzählerisch vollständig gestaltet, aber noch nicht mit ausführlichem Dialog versehen ist. Das Treatment enthält in der Regel keine Angaben zu Kamerapositionen und löst die Handlung noch nicht in einzelne Einstellungen auf“, Rother 1997, 300.

selbst einen zum Kanon neorealistischer Prosa gerechneten Roman verfasst, rückt die Literaturverfilmung in den Mittelpunkt. Somit lenkt er zwar die Aufmerksamkeit auf eine oftmals übersehene oder für unwichtig gehaltene Tatsache: Eine Reihe als neorealistisch geltender Filme sind Adaptionen von Romanen und Erzählungen, die von *I Malavoglia* abgesehen, zwischen 1934 und Kriegsende entstehen. Doch wird der neorealistische Charakter dieser Vorlagen und de facto eine bei der Transposition mögliche Werk- und Stiltreue stillschweigend vorausgesetzt. Aber wie lässt sich, ausgehend von diesen Prämissen, die Beziehung zwischen *The Postman Always Rings Twice* und *Ossessione* bestimmen? Kann man diesen Roman als neorealistisch klassifizieren, und selbst wenn dies nicht der Fall wäre, die filmische Adaption? Im Gegensatz zu Bo identifiziert Bernari ausschließlich italienische Prosa als Fundament des neorealistischen Films. Bemerkenswert ist zudem, dass einzelne Schriftsteller und Literaturkritiker die neo-realistische Prosa gegenüber dem filmischen Pendant geringschätzen (Bo, Assunto). Wenn Fortini beide Ausläufer als neopopulistisch verdammt, kommt er von allen Befragten der Position Aristarcos am nächsten.

3.5 *Die Erzählweise des literarischen als Modell des filmischen Realismus*

3.5.1 Die Debatte in *Cinema* 1941-42

Im Editorial der ersten Ausgabe von *Cinema nuovo* vom Dezember 1952 legt die Redaktion ihr kulturelles Selbstverständnis dar. Unter dem Titel *Continuare il discorso* stellen sich die Mitarbeiter in die Tradition einer kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen, in Anführungszeichen gesetzten Schule des italienischen Films, für die zwei Produktionen wegweisend gewesen seien: *Ossessione* und *I bambini ci guardano* nach Cesare Giulio Violas Roman *Pricò* (1924). Ihren Ursprung habe sie in einer schon vor dem Kriegseintritt Italiens aktiven, subversiven und konspirativen Bewegung mit dem Ziel, die nationale Kultur und Filmkritik zu erneuern. Einstmals führende Vertreter jener Schule wie Roberto Rossellini und Pietro Germi seien mittlerweile selbst Teil des Problems. Doch die Filmemacher erscheinen nicht als Hauptschuldige des konstatierten Niedergangs einer filmischen Strömung, deren implizites Attribut neorealistisch im gesamten Editorial geflissentlich vermieden wird. Hierfür seien vielmehr die kapitalistische Wirtschaftsform, staatliche Zensur und ein fehlgeleiteter Publikumsgeschmack verantwortlich: „Gli artisti non sono esauriti, perché la realtà è inesauribile. È la crisi del sistema che condiziona e determina la crisi degli uomini“.³¹⁴ Trotz

³¹⁴ Editorial, *Continuare il discorso*, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 7.

dieser Ursachendiagnose meint man, es sei hinreichend, den in *Cinema* zehn Jahre zuvor, 1943, abgebrochenen „discorso“ weiterzuführen.

Umschrieben wird im Rekurs auf Cesare Zavattini, was sich die Redaktion unter dem angestrebten ‘neuen Film’ vorstellt. Dabei offenbart sich ein der dezidiert politisch-ökonomisch fundierten Krisendiagnose widersprechendes christlich-karitatives Anliegen, denn dieser soll in Echtzeit den leidenden Menschen in seinem Alltag zeigen, den Zuschauer zum Mitleiden und zur Solidarität anregen. Im Einklang mit dem Literaturkritiker und -historiker Luigi Russo (1892-1961) rechtfertigt die Redaktion ihre Parteilichkeit und ihr Engagement, denn dieser verspottete den agnostizistischen, sich jeglicher Kritik enthaltenden Schriftsteller als Hanswurst und Höfling. Um die angeblich von der *Resistenza* eingerissene Barriere zwischen Künstler und Volk zu belegen, dient Cesare Pavese als Kronzeuge. Ihm zufolge sei zwar die Kluft zwischen Schriftsteller und Volk aufgrund gemeinsamer traumatischer Kriegserfahrungen beseitigt worden, aber ein neuer Abgrund zwischen Individuum und Gesellschaft habe sich aufgetan. Ziel müsse es sein, dass alle Menschen eine große Familie bildeten, damit niemand mehr einsam sei. Schließlich berufen sich Aristarco und seine Mitarbeiter im ersten Editorial auf Antonio Gramsci, der für eine neue Art und Weise plädiert habe, die Wirklichkeit wahrzunehmen.³¹⁵

Dieser programmatische Text wirkt in erster Linie eklektisch. Indem Russo, Pavese, Zavattini, Gramsci zitiert werden, will man das Selbstverständnis und den Anspruch untermauern, eine nicht parteigebundene, gleichwohl sich der Linken zurechnende Zeitschrift vorzustellen, die sich trotz einer mit absoluter Mehrheit regierenden christdemokratischen Partei und inmitten des Kalten Kriegs für eine grundlegende Erneuerung der nationalen Kultur engagiert. Welcher vor dem Krieg begonnene, subversive Diskurs ist gemeint, an den die Redaktion anknüpfen will, und wer hat ihn geführt? Anders gefragt: Wer gehört jener im Untergrund tätigen antifaschistischen Bewegung für eine neue Kultur an?

Vittorio Caldirola gibt 1957 in einem von der Zeitschrift prämierten Aufsatz die offizielle Lesart wieder, wonach zwischen 1941 und 1943 eine antifaschistische Fronde innerhalb der Redaktion von *Cinema* sowohl den nach dem Sieg der *Resistenza* entstandenen nationalen realistischen Film als auch eine Croce entgegengesetzte, materialistische Kritik theoretisch

³¹⁵ Norberto Bobbio bemerkt zur Rezeption von Gramscis *Quaderni del carcere* für die Diskussion unter Marxisten über eine neue nationale Kultur: „solo attraverso la pubblicazione tra il 1948 e il 1951 dei sei volumi dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, il marxismo diventò un elemento propulsivo della cultura militante italiana. L’opera gramsciana ebbe sulla generazione che si venne formando attorno al’50 un’influenza paragonabile solo a quella di Croce nel primo decennio del secolo“, zit. nach Pullega 1976, 309.

vorbereitet hätte.³¹⁶ Wie schon im ersten Editorial 1952 hütet sich der Autor, vom Neorealismus zu sprechen, weil dieser seit Anfang 1955 redaktionsintern als naturalistische Degenerationserscheinung gilt. Stattdessen ist vom 'realistischen', 'neuen' oder - mit nationalistischem Oberton - von 'unseren Film' die Rede.

Caldiron grenzt innerhalb von *Cinema* eine antifaschistische Gruppe von Redakteuren ab. Sie habe sich seit 1941 für einen nationalen realistischen Film eingesetzt. Zu dieser Gruppe gehörten der Chefkritiker (ab 1942) Giuseppe De Santis, Francesco Pasinetti, Glauco Viazzi, Ugo Casiraghi, Guido Aristarco, Mario Alicata, Gianni Puccini und sein Bruder Massimo Mida. Sie hätten die Frage nach dem spezifisch Filmischen, wie sie etwa Alberto Consiglio und Giacomo Debenedetti in *Cinema* aufwarfen und beantworteten, als formalistisch bezeichnet. Giuseppe De Santis habe zudem eine selbstzweckhafte stilistische Raffinesse wie in Renato Castellanis Regiedebüt *Un colpo di pistola* (1942) als *calligrafismo* angeprangert. Diese Gruppe favorisierte Caldiron zufolge einen neuen Filmtypus, der die regionalspezifische Lebensweise in den Mittelpunkt rückte. Aus taktischen Gründen, um die wachsame faschistische Zensur zu unterlaufen, hätten De Santis und Alicata in ihren Artikeln herausgestellt, dass die offiziell als unverdächtig geltende veristische Erzählweise Giovanni Vergas lehrreich für Filmemacher sei: „Il richiamo a Verga aveva allora il significato di mediare attraverso una tradizione letteraria l'auspicato realismo, portandolo su un piano non sospettabile da parte del regime“.³¹⁷ Caldiron räumt zwar ein, auch Faschisten wie der Direktor von *Cinema*, Vittorio Mussolini, hätten sich für eine grundlegende Erneuerung des italienischen Films ausgesprochen, in dem die kulturelle Eigenart und die revolutionär veränderten Lebensbedingungen sichtbar werden, doch lässt der preisgekrönte Autor offen, wie sich dieses regimekonforme Ideal von demjenigen einzelner angeblich regimekritischer Redaktionsmitglieder unterschieden hat. Caldiron behauptet folglich, *Cinema* sei ab 1941 in der Hand von antifaschistischen Vordenkern eines postfaschistischen realistischen Films gewesen.

³¹⁶ Vgl. Vittorio Caldiron, Il gruppo *Cinema* 1941-43 nella cultura d'avanguardia, *Cinema nuovo*, Nr. 106, 1. Mai 1957, 274-276. Es handelt sich um den Auszug eines Aufsatzes, ausgezeichnet mit dem *Premio Pasinetti*. Bemängelt wird an der Schrift, sie überschätze die Bedeutung jener Gruppe von Filmkritikern. In einer Redaktionsnotiz wird aus einer im abgedruckten Text selbst nicht enthaltenen Passage des Aufsatzes zitiert, worin Caldiron das abwegige Urteil fällt, *Cinema* sei das publizistische Gegenstück zur *Resistenza*. Vgl. ebd., 274. *Cinema* weist sich im Impressum 1941-42 vielmehr aus als *Organo della Federazione Nazionale Fascista degli industriali dello spettacolo. Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero*.

³¹⁷ Vittorio Caldiron, Il gruppo *Cinema* 1941-43 nella cultura d'avanguardia, *Cinema nuovo*, Nr. 106, 1. Mai 1957, 274.

Für den ehemaligen Direktor Vittorio Mussolini hingegen handelt es sich nicht um eine Opposition gegen den, sondern innerhalb des Faschismus. Nach dem Sturz und der Verhaftung des Duce am 25. Juli 1943 wird sein jüngster Sohn Vittorio in das Führerhauptquartier „Wolfsschanze“ bei Rastenburg ausgeflogen. Kurz nach dem öffentlich verbreiteten Waffenstillstand vom 8. September 1943 kehrt er nach Rom zurück. Ihn habe interessiert, was unterdessen mit seiner Zeitschrift und den Mitarbeitern geschehen sei. Ein kursierendes Gerücht, wonach einige Redakteure nunmehr zum Kommunismus konvertiert wären und eine geheime antifaschistische Zelle gebildet hätten, habe sich als unzutreffend herausgestellt: „Confesso che ne sono rimasto addolorato, perché li consideravo ragazzi intelligenti, come poi hanno dimostrato ampiamente di essere. La cosiddetta ‘fronda’ di *Cinema* io l’avevo sempre considerata ‘dentro il sistema’, e non ‘contro’ il sistema; rivolta cioè all’obiettivo di migliorare l’industria cinematografica nazionale“.³¹⁸

Um den Niedergang des neorealistischen Films aufzuhalten, soll die Literatur als Fundgrube für transponierbare Stoffe und Erzählweisen mehr als bisher erschlossen werden. Von der ersten Ausgabe von *Cinema nuovo* im Dezember 1952 an erfährt die Leserschaft, was italienische Schriftsteller auf eine Umfrage geantwortet haben, die sich um das Verhältnis zwischen filmischem und literarischem Realismus dreht. Daneben dient die Rubrik *Biblioteca* dazu, ausgewählte in- und ausländische Prosa sowie Filmliteratur zu rezensieren oder kommentarlos vorzustellen. Eher plakativ, aber doch zugleich beredt, ist die gewählte Überschrift für die Filmkritiken *Il mestiere del critico*, ein Titel, der Cesare Pavese postum, 1951, publizierte Tagebuch *Il mestiere di vivere 1935-50* paraphrasiert. Im Kontext von *Senso* prägt Aristarco das Schlagwort vom *Cineromanzo*. Eine erwünschte Symbiose aus der Erzählweise von nationalen Romanen des 19. Jahrhunderts und dem Film soll den Übergang vom Neorealismus zum ästhetisch für höherwertig gehaltenen Realismus einleiten. Hier ist das sich bereits im ersten Editorial im Rekurs auf Pavese, Russo, Zavattini und Gramsci ankündigende Interesse festzuhalten, den titelgebenden neuen italienischen Film vor seinem drohenden Untergang mit Hilfe der Literatur zu bewahren. Eine weiteres Indiz für die redaktionsintern angestrebte Allianz beider Künste bilden die Gastbeiträge von Schriftstellern. Vitaliano Brancati, Albert Moravia und Cesare Zavattini sind bereits Grenzgänger, insofern sie sowohl Prosa als auch Drehbücher verfassen. Zavattini und Moravia debütieren zudem Anfang der fünfziger Jahre als Regisseure.

³¹⁸ Dario Zanelli/Renzo Renzi, „Quel mio grande e ingenuo amore per il cinema“. Colloquio con Vittorio Mussolini, *Cinema nuovo*, Nr. 284/285, August-Oktober 1983, 16.

Der Literatur eine richtungsweisende Funktion zuzuerkennen, eine stilistische und thematische Stagnation des nationalen Films zu überwinden, erfindet *Cinema nuovo* nicht neu. Vielmehr schließt die Redaktion unter veränderten politisch-kulturellen Bedingungen und unter dem Eindruck der Rezeption von Lukács' Werken an eine ähnliche Diskussion in *Cinema* seit 1941 an. Doch in diesem Fall dienen veristische Romane und Erzählungen Giovanni Vergas als Referenzmodell.³¹⁹ Nicht erst für *Cinema nuovo*, sondern bereits für *Cinema* schreiben Schriftsteller und Literaturkritiker zahlreiche Beiträge. Vittorio Mussolini hält sich zugute, seit Ende 1937 als Direktor dieser Zeitschrift namhafte Repräsentanten italienischer Kultur als freie oder feste Mitarbeiter verpflichtet zu haben, darunter Eurialo De Michelis, Corrado Alvaro, Ugo Betti, Ennio Flaiano, Cesare Zavattini, Mario Soldati, Massimo Bontempelli. Allerdings erwähnt Mussolini nicht, dass bereits seit Gründung der Zeitschrift Schriftsteller wie Giacomo Debenedetti und Alberto Consiglio für *Cinema* schreiben. Als Motiv für seine Bemühungen, bekannte nationale Dichter als Autoren zu gewinnen, führt der jüngste Sohn des Duce an, es sei sein vordringliches Interesse gewesen, dem Film die ihm gebührende Anerkennung als eine ernstzunehmende und zukunftsweisende Kunst zu verschaffen. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre habe noch die Ansicht vorgeherrscht, es handele sich um ein billiges Massenvergnügen in Händen zweifelhafter Geschäftemacher und gescheiterter Poeten:

„allora il cinema era ancora considerato un fenomeno del baraccone, o giù di lì, un lavoro poco serio, insomma, un'occupazione per scrittori falliti, produttori audaci, con giri vorticosi di cambiali. Io reagii ampliando il discorso di *Cinema*, accogliendo sulla rivista il fior fiore della letteratura e delle arti. Erano tutte persone molto qualificate, parecchie di esse entrarono poi nella produzione“.³²⁰

Um ein Beispiel für einen Artikel aus *Cinema* anzuführen, der zwar zeitlich aus der von Caldiron definierten Periode herausfällt, aber Ziele formuliert, wie sie 1957 a posteriori jener so genannten Fronde zugeschrieben werden, eignet sich ein Gastbeitrag von 1936. Der Autor, Tullio Cianetti, wird als faschistischer Arbeiterfunktionär vorgestellt. Sein Titel lautet: Presidente della Confederazione dei Lavoratori dell'Industria.³²¹ Er fordert eine sich von

³¹⁹ Meder (1993, 96) behauptet: „Das Thema Verga war in *Cinema* [...] bereits 1938 unter der Feder von Corrado Alvaro behandelt worden“. Als Beleg für diese Aussage verweist er auf einen Artikel dieses Autors mit dem angeblichen Titel: Verga e gli sceneggiatori, *Cinema*, Nr. 57, 10. November 1938, 276. Unter dieser Quellenangabe findet sich tatsächlich ein Beitrag von Alvaro, nur lautet der Titel: Pirandello e gli sceneggiatori. Alvaro, zugleich Koszenarist von *Terra di nessuno* (Mario Baffico 1938), äußert sich zwar zu diesem Film, aber nicht über Verga.

³²⁰ Dario Zanelli/Renzo Renzi, „Quel mio grande e ingenuo amore per il cinema“, Colloquio con Vittorio Mussolini, *Cinema nuovo*, Nr. 284/285, August-Oktober 1983, 16.

³²¹ Diese Funktion übt Cianetti zwischen Dezember 1933 und Juli 1939 aus. Cianetti „fu sicuramente il sindacalista più importante degli anni trenta e, dopo [Edmondo] Rossoni, dell'interno ventennio“, Ettore Rotelli, Una sinistra fascista oltre il fascismo?, *Italia contemporanea*, Nr. 222, März 2001, 158.

konkurrierenden ausländischen Produktionen abhebende, unnachahmlich italienische, faschistische, populäre Filmkunst. Im Unterschied zur Literatur und zum Theater stelle der Film eine Kunst für die Masse dar und müsse daher allgemeinverständlich sein. Bisher zeigten jedoch italienische Kinos nur die „eterna visione borghese e piccolo-borghese“.³²² Anknüpfend an die Losung Benito Mussolinis *Andare verso il popolo!*, soll die bislang für unansehnlich geltende Arbeitswelt dem italienischen Film neue Figuren, Konflikte und Schauplätze erschließen. So würde aktuell, Ende 1936, *La fossa degli angeli* gedreht, „inteso a mettere in evidenza la bellezza del lavoro“.³²³ Dieser Film, bei dem Carlo Ludovico Bragaglia Regie führt und Roberto Rossellini - ohne Credits - sowohl als Regieassistent als auch Koszenarist mitwirkt, wird teilweise in den Marmorbrüchen von Carrara mit Laiendarstellern in den Nebenrollen gedreht. Sie stammen aus der Arbeiterschaft vor Ort. Es handele sich bei dieser Produktion, so Cianetti, um einen Schritt in die richtige Richtung: hin zu einer faschistischen, antibürgerlichen Kultur: „Si accorga l'arte cinematografica che la civiltà fascista è risolutamente antiborghese e lasci che i mezzi portentosi del Cinema [...] si confondano con l'anima collettiva del popolo“.³²⁴

Ähnlich argumentieren 1941 Giuseppe De Santis und Mario Alicata in zwei Artikeln über die Beziehung zwischen literarischem und filmischem Realismus. Auch sie verstehen den angestrebten, noch unverwirklichten neuen italienischen Film als Beitrag zu einer antibürgerlichen Kultur. Dessen neuer Held soll der arbeitende Mensch in seiner vertrauten Umgebung, seinem Alltag sein. Im Unterschied zu Cianetti bezeichnen weder De Santis und Alicata noch ihre Kollegen den von ihnen propagierten neuen italienischen Film explizit als Beitrag zu einer faschistischen Kultur. Doch ebensowenig besteht Grund zu der Annahme, dass ihr skizziertes Ideal implizit regimekritisch, gar subversiv ist. Aus dem Plädoyer für einen filmischen Realismus, anknüpfend an die veristische Erzählweise Vergas, lässt sich nicht auf eine antifaschistische Gesinnung schließen, wie Caldiron im Einklang mit der Redaktion glauben machen will.

De Santis und Alicata gehen davon aus, seitdem der Film existiert, habe er sich literarische Erzählweisen angeeignet. Im Gegensatz zu denen, die autonomieästhetisch einen reinen Film propagieren, betrachten sie die Filmgeschichte als ein Kapitel der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts.³²⁵ Es geht ihnen dabei weder um die Literaturverfilmung noch um so genannte

³²² Tullio Cianetti, *Deve il cinema andare verso il popolo o viceversa?*, *Cinema*, Nr. 9, 10. November 1936, 334.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd., 335.

³²⁵ Vgl. Giuseppe De Santis/Mario Alicata, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 216.

Einflüsse eines Mediums auf das andere, sondern um die Gemeinsamkeit von Malerei, Literatur und Film, Geschichten zu erzählen. Ohne dass diese theoretische Prämisse erläutert würde, führen sie drei der Narration dienende Elemente jener Künste an, den Rhythmus der Phantasie, Zeit und Raum. Was unter Rhythmus der Phantasie zu verstehen ist, lassen De Santis und Alicata offen. Dass die Malerei ebenso wie Film, Prosa, Poesie und Drama, abgesehen von den Mitteln, Zeit und Raum ästhetisch transponieren, steht außer Frage. Zu ihrem Verständnis von Erzählung führen sie aus:

[Unter dem Begriff] „racconto“ o „narrazione“ noi non intendevamo [...] attribuire la specificazione di un determinato genere letterario, ma piuttosto indicare con quel sostantivo un particolare ritmo della fantasia, un determinato uso delle categorie di spazio e tempo, che non è solo della letteratura e particolarmente del romanzo [...] ma può essere con utilità adoperato a definire le esigenze e i risultati di una determinata pittura (per esempio, quella di un Breughel o di un Dégas) e dunque specialmente nel cinematografo, in cui un simile elemento narrativo è sempre, fatte poche eccezioni, presente ed essenziale“.³²⁶

Wenn Regisseure und Szenaristen sich dazu entschließen, Figuren innerhalb ihrer sozial- sowie regionalspezifischen Umwelt in den Mittelpunkt zu stellen, liefert die realistische Prosa des 19. Jahrhunderts vielfältige Vorbilder. Den filmischen deuten De Santis und Alicata als eine abgewandelte Form des literarischen Realismus:

„quando il cinema comincia a costruire i suoi primi personaggi e a veder risolversi l’anima degli uomini nei suoi concreti rapporti con un ambiente, esso subisce necessariamente il fascino del realismo europeo dell’Ottocento che da Flaubert a Cecof, da Maupassant a Verga, da Dickens a Ibsen, sembrava consegnare una perfetta sintassi psicologica e sentimentale e insieme una poetica immagine della società ad essi contemporanea. Nascono così i grandi drammi realistici del cinema“.³²⁷

In den USA hätten Sherwood Anderson und William Faulkner die europäische in eine eigenständige amerikanische realistische Erzählweise transformiert. Sie sei gegenwärtig, 1941, von europäischen Schriftstellern als modellhaft anerkannt. In Frankreich existiere eine veristische Schule. Jean Renoir, Julien Duvivier und Marcel Carné setzten in ihren Filmen stilistisch und atmosphärisch ihre Lektüre von Maupassant und Zola um. Dass hier unvermittelt - bezogen auf ungenannte Texte dieser beiden französischen Verfasser - von einer veristischen Poetik die Rede ist, deutet auf deren Identifikation mit dem Naturalismus hin. Giovanni Verga hingegen bringen die zwei Redakteure nicht mit dem Verismus in Verbindung. Verga ordnen sie vielmehr den großen realistischen europäischen Erzählern wie Dickens, Flaubert und Ibsen zu. Da Maupassant sowohl diesen Autoren zugerechnet wird, als

³²⁶ Giuseppe De Santis/Mario Alicata, Ancora di Verga e del cinema italiano, *Cinema*, Nr. 130, 25. November 1941, 314-315.

³²⁷ Giuseppe De Santis/Mario Alicata, Verità e poesia. Verga e il cinema italiano, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 216.

auch zu den französischen Veristen zählt, darf die Trennschärfe der Begriffe nicht zu hoch veranschlagt werden. Verga bewerten Alicata und De Santis als herausragend, weil er eine Leerstelle zu besetzen verspricht. Vergas Erzählungen wie *L'amante di Gramigna*, *Jeli il pastore* sowie die Romane *I Malavoglia* und *Mastro-don Gesualdo* seien für Szenaristen und Regisseure lehrreich, denn diese Prosawerke führten in vorbildlicher Weise vor, wie Figuren aus den unteren Schichten der Land- und Stadtbevölkerung, ein Bandit und eine Bäuerin, Fischer und ein Maurer, untrennbar mit ihrem Milieu und der erzählten Zeit verwoben seien. Vergas Prosa seit den gesammelten Erzählungen *Vita dei campi* (1880) „ci sembra nello stesso tempo offrire l'ambiente più solido e umano, più miracolosamente vergine e vero, che possa ispirare la fantasia di un cinema il quale cerchi cose e fatti in un tempo e in uno spazio di realtà, per riscattarsi dai facili suggerimenti di un mortificato gusto borghese“.³²⁸

Als Fausto Montesanti einwendet, der von ihm favorisierte puristische Film müsse auf Originalsujets basieren und ihm gemäße ästhetische Gestaltungsmittel wie die Montage anwenden³²⁹, erweitern De Santis und Alicata in der Replik ihre Vision von einem neuen italienischen Film. Sie nehmen die Devise des Duce *Andare verso il popolo!* ebenso wie der faschistische Arbeiterfunktionär Cianetti wörtlich. Die Filmemacher sollen die Ateliers verlassen und die Arbeitswelt vor Ort erkunden. Hier finden sich die Hauptpersonen und die Stoffe für den realistischen Film, die reine Menschlichkeit und die einfachen, ursprünglichen Wahrheiten. Ihr Begriff von und ihre aristokratische Haltung gegenüber dem vom Bürger- und Kleinbürgertum abgegrenzten Volk resultiert in einer merkwürdigen Ästhetisierung und Idealisierung miserabler Lebensumstände des Proletariats während der faschistischen Diktatur:

„Anche noi [...], più di tutti che gli altri, vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese: anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film per bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pura che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza“.³³⁰

Weitere Autoren plädieren mit variierenden Begründungen und mit veränderten Akzenten für einen italienischen Stil, wie ihn *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Un pilota ritorna* vorbereiteten.³³¹ Im Einklang mit diesem Ziel wird ein nationales Gegenstück zu den

³²⁸ Ebd., 217.

³²⁹ Vgl. Fausto Montesanti, Della ispirazione cinematografica, *Cinema*, Nr. 129, 10. November 1941, 280-281.

³³⁰ Giuseppe De Santis/Mario Alicata, Ancora di Verga e del cinema italiano, *Cinema* Nr. 130, 25. November 1941, 315.

³³¹ Vgl. Massimo Mida, Necessità di uno stile del cinema italiano, *Cinema*, Nr. 141, 10. Mai 1942, 251-152. Mida klassifiziert *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Un pilota ritorna* als Dokumentarfilme, obwohl es sich

Regiearbeiten der drei führenden französischen Veristen („i tre grandi veristi“) Jean Renoir, Marcel Carné und René Clair gefordert; hierbei gilt *Ossessione*, Mitte 1942 zwar fertiggestellt, aber noch nicht uraufgeführt, als ein vielversprechender Anfang.³³² Der Titel und das Editorial der von Aristarco 1952 gegründeten Zeitschrift kommt somit im Abstand von mehr als einem Jahrzehnt auf ein altes, nur umrisshaft entwickeltes Programm zurück.³³³

3.5.2 Der Kongress zur Krise des Neorealismus in Parma 1953

Als das erste Heft von *Cinema nuovo* Ende 1952 herauskommt, herrschen in der *Fiera letteraria* und in *Cinema. Nuova serie* drei Deutungsvarianten vor: Der neorealistische Film gilt als historisches Phänomen, steckt in einer existenzgefährdenden Krise oder transformiert sich von einem Dokument der *Resistenza*, sozialen Elends und kollektiven Werteverlusts nach dem Krieg zu Psychogrammen einzelner Personen oder von Paaren wie in *Stromboli, terra di Dio* und *Cronaca di un amore*.

Alberto Moravia spricht in einem Artikel vom Juni 1953 als erster offen aus, was im Editorial der Erstausgabe von *Cinema nuovo* noch unter dem Schlagwort „involuzione“ als individuelle Abkehr einzelner Regisseure wie Rossellini oder Germi von der reinen neorealistischen Lehre gerügt wird. Für Moravia befindet sich zu diesem Zeitpunkt der italienische Film in „una fase se non proprio di involuzione, di crisi. Questa crisi riguarda soprattutto il film cosiddetto neorealistico che ha costituito sinora la parte più originale del nostro cinema“.³³⁴ Neben einer externen Bedingung, der vom Kalten Krieg bedingten weltweiten Stagnation der Künste, nennt Moravia interne Gründe. Hierunter fallen nationaler Kultur abträgliche Koproduktionen mit ausländischen Firmen, rigide öffentliche Zensur, Profitgier der Produzenten, mangelhafte Figurenpsychologie, weil die dokumentarische Form bevorzugt werde, ungenügend qualifizierte Schauspieler und Schauspielerinnen, die Laiendarsteller und Gewinnerinnen von

um Spielfilme handelt. Mida wiederholt diese Klassifikation fünf Jahre später in seinem Beitrag: Rossellini ‘enfant prodige’, *Fiera letteraria*, Nr. 23, 5. Juni 1947.

³³² Antonio Pietrangeli, Analisi spettrale del film realistico, *Cinema*, Nr. 146, 25. Juli 1942, 393-394; Pietrangeli ist einer der Szenaristen von *Ossessione*. Der Artikel enthält mehrere Szenenfotos. Vgl. auch Aldo Scagnetti, Svolte del cinema verista, *Cinema*, Nr. 148, 25. August 1942, 450-451. Der Verfasser bezeichnet Texte amerikanischer Autoren als *neorealistisch*, setzt das Attribut aber in Anführungszeichen. Als Beispiele werden genannt: Ben Hechts Roman *Erik Dorn* (1921, *Delitto senza passione*), veröffentlicht 1945 in einer italienischen Ausgabe zusammen mit *Actors' Blood* (1936, *Sangue di attore*), Robert Sherwoods Drama *The Petrified Forest* (1935 *La foresta petrificata*), *Of Mice and Men* und *The Grapes of Wrath*. Vgl. ebd., 451.

³³³ Der Titel *Cinema nuovo* greift erstens ein Schlagwort für den propagierten italienischen realistischen Film aus *Cinema* auf. So heißt es in der letzten Ausgabe des Jahres 1941 (Nr. 132, 25. Dezember, 373): „Questo numero è dedicato al Nuovo Cinema Italiano“. Zweitens wird ebenso wie bei Vittorinis *Politecnico* auf eine einstmals bestehende, renommierte Zeitschrift, *Cinema*, Bezug genommen. Als deren Nachfolger versteht sich sowohl ab 1948 *Cinema. Nuova serie* als auch ab 1952 *Cinema nuovo*.

³³⁴ Alberto Moravia, Il film conformista, *Cinema nuovo*, Nr. 13, 15. Juni 1953, 361.

Schönheitswettbewerben nicht ersetzen könnten. Weiterhin wirke sich nunmehr schädlich aus, dass die Regisseure, Drehbuchautoren und Produzenten das erzählerische Potential der italienischen Literatur unzureichend für Adaptionen erschlossen haben. Dies mache sich gegenwärtig vorrangig in den neorealistischen Filmen bemerkbar: „il neorealismo ha creduto e crede tuttora di potere fare a meno di tali rapporti; si sbaglia poiché esso stesso non è che il prodotto di una certa letteratura, di una certa cultura“.³³⁵

Was hier noch als vereinzelte Alarmmeldung unbeachtet bleibt, veranlasst Filmschaffende und -journalisten ein halbes Jahr später, einen Kongress zur Krise des Neorealismus in Parma abzuhalten. Im Unterschied zu *Cinema* druckt die Zeitschrift Ende Dezember 1953 zwar einen Bericht von der Konferenz, aber keine Vorträge ab, nur die abschließende Resolution. Ebenfalls abweichend von *Cinema* werden erzielte Ergebnisse festgehalten, um Rettungsaktionen zu organisieren. Ein Mitarbeiter führt eine Umfrage unter ausgewählten Besuchern zu ihrer Einschätzung der Tagung und deren Vorschläge zur Förderung des neorealistischen Films durch. Vom Circolo romano del Cinema stammt etwa die Idee, landesweit für die Dauer einer Woche eine Retrospektive zu den bedeutendsten italienischen Nachkriegsfilmen zu organisieren. Michele Gandin plädiert dafür, einen Preis für den besten Aufsatz über den Neorealismus auszuloben.³³⁶

Ergänzend zu den Informationen in *Cinema*, werden die Veranstalter identifiziert. Zu den Organisatoren gehören Virginio Marchi, Pietro Barilla sowie der Schriftsteller und Drehbuchautor Luigi Malerba. Das Präsidium bilden Mario Gromo, Luigi Chiarini, der damalige Herausgeber der *Rivista del cinema italiano*, sowie der Regisseur Antonio Marchi.³³⁷ Zum Auftakt des Kongresses wird Marchis fast dreistündiger Kompilationsfilm („antologia“) vorgeführt, montiert aus Einstellungen italienischer neorealistischer Produktionen.³³⁸

Der Berichterstatter schlägt wie Castello in seinem Konferenzbericht für *Cinema* einen optimistischen Tonfall an. Dem neorealistischen Film stehe noch eine große Zukunft bevor. Trotz seiner Krise sei er lebendig, ein Work in Progress. Nach Kriegsende hätten sich

³³⁵ Ebd. Vgl. auch die Krisendiagnose von Luigi Chiarini, De Sica dolcificato, *Cinema nuovo*, Nr. 15, 15. Juli 1953, 46.

³³⁶ Vgl. Benedetto Benedetti, Sviluppi del convegno, *Cinema nuovo*, Nr. 26, 31. Dezember 1953, 398. Antworten auf die Umfrage geben unter anderem Sergio Amidei, Suso Cecchi D'Amico und Carlo Bernari.

³³⁷ Vgl. Livio Zanetti, Crescere è difficile, *Cinema nuovo*, Nr. 26, 31. Dezember 1953, 392 u. 396. Der Artikel, illustriert mit Fotografien von einzelnen Konferenzbesuchern, erhält keinerlei Hinweis auf den teilnehmenden Francesco De Robertis. De Robertis ist jedoch anwesend gewesen, wie aus dem Konferenzbericht von Giulio Cesare Castello (Il neorealismo è vivo, *Cinema*, Nr. 123, 15. Dezember 1953, 317) eindeutig hervorgeht.

³³⁸ Livio Zanetti, Crescere è difficile, *Cinema nuovo*, Nr. 26, 31. Dezember 1953, 393.

Regisseure von der Traumfabrik des Films während des Faschismus ab- und wahrhaften, kaum vergangenen Ereignissen und wirklichen Menschen zugewendet. Zanetti postuliert somit eine mit dem Sieg über den Faschismus zusammenfallende Zäsur in der filmästhetischen Entwicklung: „sostituire della realtà ai fantasmi, dei fatti alle favole, delle verità ai giochi e degli uomini ai mulini a vento“.³³⁹

3.5.3 Die Debatte um *Senso* 1952-55

Im Zeichen des bereits im ersten Editorial im Dezember 1952 registrierten Erosionsprozesses des *Cinema nuovo* und im Vorfeld des Kongresses von Parma richtet sich die Hoffnung der Redaktion auf Viscontis *Senso*, eine Literaturadaption, die unter dem Stichwort *cine-romanzo* zum Modell erhoben wird. Szenenweise Entdramatisierung, eine ungestaltet wirkende Addition von Mikroereignissen und ein offenes Ende, Laiendarsteller, kombiniert mit professionellen Darstellern ohne Starglamour, unansehnliche urbane und reizlose ländliche Schauplätze, wie sie für den neorealistischen Film als typisch gelten, sollen bewährter Schauwert und konventionelle Erzählweisen nach dem Vorbild von realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts überwinden. Aristarco und seine Mitarbeiter versuchen, das Publikumsinteresse auf einen nunmehr als realistisch deklarierten nationalen Film zu lenken. Ihm kommt eine kulturpolitische Aufgabe zu. Was Gramsci in den dreißiger Jahren als Aufgabe der Literatur, insbesondere des Romans ansieht, soll zwei Jahrzehnte später der historische Film erfüllen. Im Einklang mit der Vorstellung von der *Resistenza* als zweitem *Risorgimento* hofft die Redaktion, *Senso* werde ein zukunftsweisendes Modell bilden, um eine national-volkstümliche Kultur zu begründen.

Anfang Dezember 1953, noch während der Dreharbeiten, erscheint eine Ausgabe mit zahlreichen Berichten über *Senso*.³⁴⁰ Das Cover dieses Heftes bildet Alida Valli als Gräfin Livia Serpieri und Farley Granger als Leutnant Franz Mahler ab. Neben einem Editorial *Realtà e Metafore*, das *Senso* schon vor Drehende zum Prototyp für italienische Szenaristen und Regisseure erklärt, umfassen die werbewirksamen Informationen Auszüge aus Camillo Boitos gleichnamiger Erzählung, veröffentlicht 1883 in Mailand³⁴¹, zwei Seiten mit Standfotos der inszenierten Schlacht von Custoza und einen Artikel von Gianni Puccini, in dem er die Entstehungsgeschichte des Films nachzeichnet und Boitos Text mit dem Drehbuch

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Zum Vergleich von literarischer Vorlage und Film vgl. Wolfzettel 1989, 437-465.

³⁴¹ *Senso* mit dem Untertitel *Dallo scartafaccio della contessa Livia* ist Bestandteil der Erzählammlung *Nuove storielle vane*.

unter besonderer Berücksichtigung der Hauptpersonen vergleicht - Gräfin Livia, Franz Mahler und der Marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), der Vetter Livias. Ussoni ist eine Filmgestalt ohne Entsprechung in Boitos Erzählung. Diese umfangreiche Berichterstattung mehrere Monate vor dem Kinostart wird vorher und nachher im Beobachtungszeitraum bis 1958 keinem anderen italienischen Spielfilm zuteil. *Senso* stellt somit für die Redaktion eine Zäsur innerhalb des italienischen Nachkriegsfilms dar.

Uraufgeführt am 3. September 1954 auf der 15. Mostra di Venezia, zeichnet die Jury *Senso* mit keinem Preis aus. Dies provoziert Aristarco Ende September zu dem Editorial *I Leoni fischianti*. Sein enthusiastisches Urteil wiederholt sich in seiner Rezension vom Februar 1955: *Senso* erhält die maximal mögliche Anzahl von *stелlette*. Umberto Lisi benennt im Februar 1955, was an der Originalversion sowohl vor der Uraufführung in Venedig auf Verlangen des Verteidigungsministeriums als auch danach verändert worden ist.³⁴²

Das Editorial vom 25. Februar 1955 *Dal neorealismo al realismo* pointiert die Resemantisierung. Luigi Chiarini erklärt einen Monat später in seiner Replik *Tradisce il neorealismo*, *Senso* sei sowohl mit dem Realismus als auch Neorealismus unvereinbar. Unbeeindruckt von dessen Einwänden, bekräftigt Aristarco in seiner apodiktischen Antwort *È realismo* den eigenen Standpunkt. Die nochmalige Erwiderung Chiarinis *Il linguaggio delle cose* im Mai 1955 offenbart endgültig, dass in der Kontroverse in Bezug auf *Senso* über Fortbestand oder Übergang des filmischen Neorealismus in den Realismus unvereinbare Positionen aufeinander treffen. Während Chiarini auf eine Analyse des Stils und der Form des Neorealismus drängt, um dessen 'Sprache' zu definieren, weist Aristarco den gegen ihn erhobenen Vorwurf zurück, inhaltszentriert zu argumentieren. Für ihn ist *Senso* ein mustergültiger realistischer „romanzo storico cinematografico“.

Im Editorial *Realtà e metafore*, erschienen am Vortag der Eröffnung des Kongresses in Parma, wird der historische Film, auch Kostümfilm genannt, als zukunftsweisendes Genre bezeichnet. Sowohl *Senso* als auch *Giulietta e Romeo* (Renato Castellani 1954) gelten als Reaktionen auf die Zensur. Metaphorisch verschlüsselt, behandelten sie aktuelle soziale Konflikte. *Senso* unter dem Aspekt der Zensur mit *Ossessione* zu vergleichen, suggeriert eine Kontinuität zwischen faschistischer Diktatur und Nachkriegsrepublik, in der die DC wechselnde Koalitionsregierungen dominiert:

„ci interessa sottolineare appunto questo: come è nato ieri *Ossessione*, e perché oggi Visconti dirige *Senso*, le analogie che esistono purtroppo fra la situazione in cui maturò allora l'incerta protesta di *Ossessione* e quella in cui si rifugia oggi la protesta travestita di *Senso*. Più

³⁴² Vgl. Umberto Lisi, *Paura della storia*, *Cinema nuovo*, Nr. 52, 10. Februar 1955, 88.

consapevole protesta certo, quest'ultima, ma ugualmente affidata al fluido espediente dell'allusione“.³⁴³

Im Februar 1955 spricht Aristarco in seiner Rezension von *Senso* von einem historischen Film. Das Attribut historisch verweist nicht nur auf ein Genre, sondern bedeutet auch im übertragenen Sinne den Beginn einer neuen Periode des italienischen Films: „Come già nel '43 con *Ossessione* e nel '48 con *La terra trema*, anche con *Senso* Luchino Visconti ha creato un film 'rivoluzionario', un opera che indica una nuova punta massima e avanzata della nostra civiltà cinematografica“.³⁴⁴

Da in den folgenden Artikeln der Redaktion oder Aristarcos zu *Senso* die Position des Übergangs vom Neorealismus zum Realismus nur noch pointiert, aber in ihren Grundzügen nicht mehr modifiziert wird, erfolgt zunächst unabhängig von der Chronologie der Artikelfolge eine Zusammenfassung des redaktionsintern vertretenen Standpunktes. Sodann ist die von Luigi Chiarini vertretene Gegenposition zu berücksichtigen. Die gleichnamige Erzählung von Camillo Boito beurteilt Livio Zanetti im Dezember 1953 - während der Dreharbeiten - als eine der besten des Schriftstellers. Die Ich-Erzählerin Gräfin Livia rekapituliert ihre sechzehn Jahre zurückliegende Liebesaffäre mit dem jungen österreichischen Offizier Remigio Ruz in Venedig und Verona.

Die in Grundzügen der literarischen Vorlage folgende filmische Handlung spielt zur Zeit des nationalen Unabhängigkeitskampfes 1866 gegen die Habsburger. Die Gräfin Livia Serpieri, verheiratet mit einem wesentlich älteren, ungeliebten, mit den Besatzern kollaborierenden Ehemann (Heinz Moog), verliebt sich in den jungen österreichischen Leutnant Franz Mahler, in Boitos Erzählung Remigio Ruz genannt. Das ihr vom Vetter Roberto Ussoni, dem Anführer der Patrioten, anvertraute Geld zur Finanzierung des Widerstands gegen die Habsburger verwendet sie dazu, Militärärzte zu bestechen, damit sich der Geliebte dem Kampf entziehen kann. Als dieser sie mit einer Prostituierten betrügt und demütigt, die er aus dem Kriegsschatz der Patrioten bezahlt hat, verrät Livia ihn an seine Befehlshaber. Mahler wird mit dem Tode bestraft.³⁴⁵

Zanetti bemängelt an dieser „storia d'amore“ oder „storia romantica“ nicht erläuterte Anzeichen der Dekadenz und eine ungenügend nach Gut und Böse unterschiedene Charakterzeichnung. Doch das Drehbuch habe diese Mängel beseitigt. Allerdings gilt ihm die

³⁴³ Editorial, Realtà e metafore, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 327.

³⁴⁴ Guido Aristarco, *Cinema nuovo*, Nr. 52, 10. Februar 1955, 111.

³⁴⁵ Zu einer detaillierten Inhaltsangabe von *Senso* vgl. Wolfzettel 1989, 440-442.

filmische Erzählung nicht etwa als realistisch, sondern „più apertamente romantico“.³⁴⁶ Nach dem Kinostart übt Aristarco im Februar 1955 in seiner Rezension von *Senso* einerseits Nachsicht mit Boito, indem er ihn, Pietro Pancrazi³⁴⁷ zitierend, als einen vermutlich gegenwärtig mehr als früher geschätzten Dichter bezeichnet. Andererseits qualifiziert er die Erzählung Boitos als eitles Histörchen („storiella vana“) eines *Scapigliato* (Zerzausten) ab. Unter der *Scapigliatura* versteht man die etwa zwischen 1860 und 1880 vornehmlich in Mailand und Turin ansässige literarische Bohème um Camillo und Arrigo Boito, Cletto Arrighi, Giovanni Camerana, Emilio Praga, Giuseppe Rovani, Salvatore Farina, Carlo Alberto Dossi, Luigi Gualdo und Giovanni Verga.³⁴⁸

Im Gegensatz zu diesen mehr oder weniger abgeschwächten Verrissen der Vorlage und des Autors findet die filmische Version einhelligen Beifall. Im Sinne der von Aristarco und seinen Mitarbeitern vertretenen Autorentheorie wird Visconti als Urheber der gelungenen Transposition angesehen und gelobt. Der Rezensent verschweigt, dass renommierte Szenaristen und Schriftsteller für die Adaption verantwortlich zeichnen: Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, der für *Fiera letteraria* und *Cinema. Nuova serie* geschrieben hat, Giorgio Bassani und Carlo Alianello. Die Dialoge verfassen Tennessee Williams und Paul Bowles. Mit dem Versuch, die geringgeschätzte, als romantisch abqualifizierte literarische Vorlage vom enthusiastisch gefeierten Film zu trennen, geht die Behauptung einher, der Regisseur habe den schriftlichen Text in einen Roman verwandelt. In seiner Rezension von *Senso* konstatiert Aristarco: Visconti „arriva al romanzo, al respiro della grande e distesa narrazione, ferma l'individuo nella sua concretezza umana, nei suoi rapporti con la società e con gli altri individui“.³⁴⁹ Zwar spricht Aristarco den Figuren Livia und Franz Mahler ab, den zum Untergang verdamnten Adel zu typisieren, aber den im Drehbuch neu eingeführten Repräsentanten des *Risorgimento*, den gegen die österreichischen Besatzer kämpfenden Ussoni, bezeichnet er als positiven Helden („personaggio positivo“) und alter ego Luchino Viscontis.³⁵⁰ Die Etikettierungen von Viscontis Regiearbeit *Senso* als „romanzo cinematografico“, „cinema realista“, „romanzo cinematografico storico“³⁵¹ zeigen an, wie hartnäckig Aristarco bestrebt ist, den Film in die Schablone Lukács' literarischer

³⁴⁶ Livio Zanetti, Non ha abbandonato i suoi personaggi, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 328.

³⁴⁷ Der Literaturkritiker Pietro Pancrazi (1893-1952) schreibt für Tageszeitungen wie den *Corriere della Sera* und gibt verschiedene Anthologien heraus.

³⁴⁸ Vgl. den Eintrag *Scapigliatura* von Gaetano Mariani, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, Bd. 4, 1986, 123-131, Puppo/Baroni 1994, 215-217.

³⁴⁹ Guido Aristarco, *Cinema nuovo*, Nr. 52, 10. Februar 1955, 111.

³⁵⁰ Ebd., 112.

³⁵¹ Ebd., 113.

Realismuskonzeption zu pressen. Einem historischen *Cineromanzo* entspreche *Senso* durch die Szenen der Schlacht von Custoza 1866, da die private Liebesaffäre in einen spezifischen Abschnitt der Nationalgeschichte eingebettet werde: die nationale Unabhängigkeitsbewegung.³⁵²

In seiner Erwiderung auf Chiarinis Aussage, *Senso* sei weder ein neorealistischer noch ein realistischer Film, paraphrasiert und zitiert Aristarco Sätze aus Lukács' *Erzählen oder beschreiben?* So unterscheidet Aristarco unter italienischen Regisseuren zwei grundlegende Darstellungsmethoden im Film.³⁵³ Die eine Darstellungsmethode entspricht derjenigen von Balzac, Tolstoi, Stendhal, Dickens, die andere korrespondiert mit derjenigen von Flaubert und Zola:

„Zola osserva e descrive. Balzac (e Tolstoi, Walter Scott, ecc.) partecipa e narra. Non che Visconti rinunci - in *La terra trema* come in *Senso* - a descrivere come del resto non si può dire che un De Sica e uno Zavattini descrivano solo e non narrino anche. [...] Il 'fenomeno puro' del narrare o del descrivere non esiste come non esiste il flusso unico. Esiste la maggiore o minore tendenza (e capacità) al narrare o al descrivere. [...] La descrizione è dal Visconti - più che dal altri - considerata tenendo presente le indicazioni di un Balzac: cioè come un momento tra gli altri; accanto a esso egli sente la maggiore importanza assunta dall'elemento narrativo e drammatico, per cui la resa dell'ambiente e dei personaggi non si arresta alla descrizione, ma ambiente e personaggi vengono tradotti in azione con una dialettica maggiormente approfondita“.³⁵⁴

Die bei einem Autor vorherrschende Methode des Beschreibens kennzeichnet laut Aristarco im Anschluss an Lukács den Naturalismus, dem wiederum der Makel des Formalismus anhaftet. Für den ungarischen Gelehrten wie für seinen italienischen Epigonen bildet die Beschreibung ein Symptom des Verfalls bürgerlicher Kultur in der imperialistischen Periode des Kapitalismus.³⁵⁵ Was in der Bemerkung anklingt, Vittorio De Sica und Cesare Zavattini würden wie Zola vorrangig beschreiben, aber nicht erzählen, leitet über zur Definition des neorealistischen Films. *Sciusià, Ladri di biciclette, Umberto D.* und „il neorealismo [...] del primo Rossellini“³⁵⁶, das heißt *Roma città aperta* und *Paisà*, folgen der naturalistischen

³⁵² Ebd., 112.

³⁵³ Lukács 1936, 204-206.

³⁵⁴ Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 227. In *Erzählen oder beschreiben?* heißt es: „Es gibt sicher keinen Schriftsteller, der überhaupt nicht beschreiben würde. Und ebensowenig kann man von den bedeutenden Vertretern des Realismus der Zeit nach 1848, von Flaubert und Zola, behaupten, daß sie überhaupt nicht erzählen würden. Es kommt auf die Grundsätze des Aufbaus an, nicht auf das Phantom eines 'reinen Phänomens' des Erzählens oder des Beschreibens“, Lukács 1936, 203.

³⁵⁵ „Die Methode der Beobachtung und der Beschreibung entsteht mit der Absicht, die Literatur wissenschaftlich zu machen, die Literatur in eine angewandte Naturwissenschaft zu verwandeln. Aber die sozialen Momente, die durch die Beobachtung erfaßt und durch die Beschreibung gestaltet wurden, sind so ärmlich, so dünn und schematisch, daß sie sehr bald und sehr leicht in ihren polaren Gegensatz, in einen vollendeten Subjektivismus umschlagen konnten. Diese Erbschaft haben dann die verschiedenen naturalistischen und formalistischen Richtungen der imperialistischen Periode von den Begründern des Naturalismus übernommen“, ebd., 226.

³⁵⁶ Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 226.

Darstellungsmethode des Beschreibens. Diese Regisseure haben die Wirklichkeit beobachtet, anstatt sie nun wie Visconti in der Tradition von Tolstoi und Balzac mitzuerleben.³⁵⁷

Für Aristarco entstehen filmische Chroniken („cronache“) wie *Sciuscià* und *Roma città aperta* zwar aus dem Geist der *Resistenza*. Aber diese Chroniken haben sich darin erschöpft, nach Wesentlichem und Unwesentlichem ungewichtete Ereignissplitter aneinanderzureihen. Deshalb wird die Gesellschaft nicht, wie es aus seiner Sicht der realistische Roman des 19. Jahrhunderts leistet, in ihrer Totalität widergespiegelt.³⁵⁸ Die naturalistische Beschreibung kennzeichnet Lukács zufolge eine mangelhafte Komposition, der Zerfall einer geschlossenen Erzählung in isolierte, gegeneinander verselbstständigte Situationen, ein Verzicht auf einen auktorialen, allwissenden Erzähler.

Um „ein schillerndes Chaos“ beliebiger, dramatisch ungewichteter Oberflächenphänomene nachträglich zu ordnen, dienen Symbole. Doch sie verleihen Gegenständen eine ihnen äußerlich bleibende Bedeutsamkeit.³⁵⁹ Den auktorialen Erzähler auf einzelne Passagen zu Gunsten einer personalen und unpersönlichen Erzählhaltung zurückzudrängen wie in Flauberts *Un cœur simple* (1877), bewirkt im naturalistischen Roman den völligen Verlust des epischen Zusammenhangs. Dinge und Menschen stehen untereinander in keinem Kausalnexus mehr. So ahnungslos und unwissend wie die Figuren und der sich mit ihnen gemein machende Erzähler bleibt auch der Leser. Zudem findet durch die nivellierende Detailschilderung eine Verdinglichung und damit Enthumanisierung der Personen statt: „die Beschreibung zieht den Menschen auf das Niveau der toten Gegenstände herab. Damit geht die Grundlage der epischen Komposition verloren. Der beschreibende Schriftsteller komponiert von den Sachen aus“.³⁶⁰ Weil der sittlich positive Held des realistischen Romans von Dienstmädchen, Trinkern, Prostituierten abgelöst wird, kann von einer Figurengestaltung im eigentlichen Sinne des Wortes nicht mehr die Rede sein:

³⁵⁷ Für Lukács sind Mitleben im Sinne von Miterleben oder Beobachten die zum Erzählen oder Beschreiben korrelativen Verhaltensweisen der Dichter im Kapitalismus. Neben zwei verschiedenen Standpunkten von Autoren zur Wirklichkeit bezeichnen sie zwei verschiedene Rezipientenhaltungen zum literarischen Text, eine über die Identifikation mit Figuren vermittelte emotionale Anteilnahme oder eine kühl distanzierte Anschauung ihrer Schicksale: „Bei Scott, Balzac oder Tolstoi erfahren wir von Ereignissen, die als solche bedeutsam sind durch das Schicksal der an ihnen beteiligten Personen, durch das, was die Personen in der reichen Entfaltung ihres menschlichen Lebens für das Leben der Gesellschaft bedeuten. Wir sind das Publikum von Ereignissen, an denen die Personen der Romane handelnd beteiligt sind. Wir erleben diese Ereignisse. Bei Flaubert und Zola sind die Personen selbst nur mehr oder weniger interessierte Zuschauer von Begebenheiten. Diese werden deshalb für den Leser zu einem Bild, besser gesagt zu einer Reihe von Bildern. Wir beobachten diese Bilder“, Lukács 1936, 202-203.

³⁵⁸ Vgl. Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 225.

³⁵⁹ Vgl. Lukács 1936, 219-220.

³⁶⁰ Ebd., 220.

„Je naturalistischer die Schriftsteller werden, je mehr sie sich bemühen, nur Durchschnittsmenschen der Alltagswirklichkeit zu schildern und ihnen nur Gedanken, Gefühle und Worte der Alltagswirklichkeit zu geben, desto schroffer wird der Mißklang: im Dialog die nüchterne, platte Poesielosigkeit des bürgerlichen Alltags; in der Beschreibung die ausgesuchteste Künstlichkeit einer raffinierten Atelierkunst“.³⁶¹

Aristarco überträgt Lukács' Aussagen zum literarischen Naturalismus unvermittelt auf den filmischen Neorealismus:

„La descrizione, la predominanza della descrizione sulla narrazione, finisce sempre col degenerare nel bozzetto, che al metodo descrittivo è proprio. Ed è quando il metodo descrittivo assume un completo livellamento che i film hanno un carattere specificamente episodico, che si determina la degenerazione del neorealismo in bozzettismo, in particolari autonomi“.³⁶²

Neben der Tendenz Oberflächenerscheinungen detailverliebt, skizzenhaft, akausal, chronologisch zu schildern, ist die mangelhafte Gestaltung von Charakteren, die, zugleich über sich hinausweisend, rivalisierende Klassen und Weltanschauungen in ihrem historischen Werden und Vergehen personifizieren, ein zentraler Kritikpunkt am filmischen Neorealismus. Diese Diagnose stellt das Editorial im Februar 1955 *Dal neorealismo al realismo* und erklärt *Senso* zum empirischen Beleg für den geforderten Übergang von der Chronik zur Erzählung, zum kritisch-realistischen Film.³⁶³ Dieser soll Mitte des 20. Jahrhunderts die Erzählweise historisch-sozialer Romane des 19. Jahrhunderts nachahmen. Als narrative Modelle gelten Lew Nikolajewitsch Tolstois *Krieg und Frieden* (1868-69) und *Anna Karenina* (erschieden als Buch 1878), Ippolito Nievos *Angelo di bontà* (1856) und *Le confessioni di un ottogenuario*³⁶⁴ sowie Manzoni's *I promessi sposi*.

Gramsci konstatiert in den *Quaderni del carcere* eine fehlende national-volkstümliche Literatur. Hierbei kommt dem Roman die Aufgabe zu, die überfällige kulturelle Einheit herzustellen. Gramsci vergleicht Tolstoi mit Manzoni und bemängelt an letzterem dessen gebrochene Volkstümlichkeit, weil bei ihm eine gegenreformatorische, frömmelnde, aristokratische Haltung gegenüber den Niedrigen („umili“) Oberhand gewinne. Der Begriff selbst zeuge davon, dass Intellektuelle gegenüber den unteren sozialen Klassen eine herablassende Haltung einnehmen und sich unaufgefordert zu deren Schutzpatron erklären würden.³⁶⁵

Was Gramsci Mitte der dreißiger Jahre vom italienischen Roman erwartet, verlangt Aristarco zwanzig Jahre später vom realistischen Film. Dieser soll, anknüpfend an traditionelle

³⁶¹ Ebd., 219.

³⁶² Guido Aristarco, *È realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 227.

³⁶³ Vgl. Editorial, *Dal neorealismo al realismo*, *Cinema nuovo*, Nr. 53, 25. Februar 1955, 127.

³⁶⁴ Verfasst 1857 bis 1858 unter dem Titel *Le confessioni di un italiano*, postum veröffentlicht 1867.

³⁶⁵ Vgl. Gramsci 1987, 152-163.

Sehgewohnheiten und aus dem Geschichtsunterricht bekannte Kenntnisse, insbesondere über die Unabhängigkeitsbewegung, das große Publikum erobern. Dem Massenmedium par excellence kommt in der allein anerkannten Form des Realismus die Aufgabe zu, eine kulturelle Einheit herzustellen. Extrem retardiert, soll sich Italien als Kulturnation vollenden. Wegen hoher Zuschauerzahlen als Erfolgsbarometer angestrebter Volkstümlichkeit erscheint eine Analogie zwischen *Senso* als farbigem, hochkarätig besetztem Ausstattungsfilm einerseits, den Werken Carlo Goldonis und William Shakespeares andererseits evident: „non a caso *Senso* sta battendo molti primati negli incassi. [...] Quali elementi popolari-nazionali ha dunque *Senso* che gli alti capolavori del cinema italiano non hanno? Per quale motivo il fenomeno di *Senso* (arte e successo di pubblico) è analogo a quello di Shakespeare o di Goldoni?“³⁶⁶

Luigi Chiarini erkennt *Senso* weder als neorealistisch noch als realistisch an. *Senso* sei vielmehr ein *spettacolo*, da es nach seinem puristischen Verständnis auf einer literarischen Vorlage gründe und Inszenierungsweisen des Theaters adaptiere, um einen effektheischenden Schauwert zu erzielen: „Io ho affermato non potersi definire neorealista questo film non perché segnerebbe un passo avanti, il passaggio al realismo come dicono i miei contraddittori, ma perché, invece, tornando indietro sul tradizionale piano spettacolare (letterario, teatrale) rappresenta un’aperta contraddizione del neorealismo: una negazione anziché uno sviluppo e un approfondimento“.³⁶⁷

Weil für Chiarini den filmischen Neorealismus sein dokumentarischer Charakter auszeichnet, wobei die scheinbare Wirklichkeitsnähe Ergebnis höchsten Stilwillens sei und eine subjektive, interpretierende Weltsicht des Regisseurs einschließe, weist er die federführend von Aristarco vorgebrachte Kritik, es handele sich um eine Neuauflage des Naturalismus („cronacismo“), als haltlos zurück:

„Non v’è dubbio che la caratteristica fondamentale dei film neorealisti consiste proprio nella riscoperta, motivata da quell’impulso sociale che è a fondamento dell’arte più progressiva, della forza di documentazione del cinema [...]. Forza di documentazione che non si estrinseca in una piatta riproduzione della realtà, perché sempre è documento delle idee, del sentimento, del punto di vista di un artista“.³⁶⁸

Dabei unterscheidet er zwei Phasen des neorealistischen Films. Nach Kriegsende überwiegt das Bestreben, in objektiver Form kollektive Erfahrungen des antifaschistischen Widerstands zu schildern. Im wachsenden zeitlichen Abstand zum Zweiten Weltkrieg rückt dann ein

³⁶⁶ Editorial, Dal neorealismo al realismo, *Cinema nuovo*, Nr. 53, 25. Februar 1955, 127.

³⁶⁷ Luigi Chiarini, Tradisce il neorealismo, *Cinema nuovo*, Nr. 55, 25. März 1955, 225.

³⁶⁸ Luigi Chiarini, Il linguaggio delle cose, *Cinema nuovo*, Nr. 59, 25. Mai 1955, 385.

Engagement für die soziale Erneuerung Italiens in den Vordergrund. Entgegen der verbreiteten Unterstellung, der Neorealismus verfolge kommunistische Ziele, seien fast alle Filme dieser künstlerischen Richtung christlich geprägt.³⁶⁹ *Senso* weiche von den exemplarischen Werken beider Phasen - *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* - grundlegend ab. So bemängelt der Anfang der vierziger Jahre von Giuseppe De Santis³⁷⁰ selbst des Kalligraphismus bezichtigte Regisseur etwa von *Via delle cinque lune* (1942) und *La bella addormentata* (1942) an der Hinrichtung Franz Mahlers im Finale von *Senso* die zu malerische Bildgestaltung, und kontrastiert sie mit der ungeschönten Exekutionsszene des Priesters Don Pietro Pellegrini im Finale von *Roma città aperta*.

Folgende Einwände lassen sich dagegen vorbringen, Georg Lukács' literarisches Naturalismus- sowie Realismusverständnis zu instrumentalisieren, um Mitte der fünfziger Jahre anlässlich von *Senso* wiederholt zu erklären, der filmische Neorealismus sei in das ästhetisch höherwertige Stadium des Realismus übergegangen:

1. Lukács' zieht 1911 in *Gedanken zur Aesthetik des 'Kino'* eine Analogie zwischen dem stummen Film und dem Märchen bzw. dem Traum. Der Stummfilm steht folglich sowohl dem Roman als auch dem Realismus fern. Vielmehr vollendet das bewegte stumme Bild ein romantisches Programm, eine phantastische Gegenwelt zur profanen, poesielosen Alltagswirklichkeit zu erschaffen. Was Novalis, Friedrich von Schlegel, Ludwig Tieck oder Caspar David Friedrich womöglich als Ideal anstrebten, aber wegen Posie, Prosa, Drama und Malerei inhärenter ästhetischer Grenzen nicht verwirklichen konnten, gelingt dem 'Kino'. Es stellt im wörtlichen und übertragenen Sinne Rationalität, Kausalität, den so genannten gesunden Menschenverstand auf den Kopf. Über vertraute Wahrnehmungen unserer Umwelt, liebgewonnene, für unumstößlich gehaltene Wahrheiten setzen sich die 'Films' hinweg. Außerhalb des Kinos erworbene Raum- und Zeiterfahrungen strafen die bewegten Bilder Lügen. Auf der Leinwand beginnen die Figuren in nie zuvor gesehene Sphären zu entschweben, sich in Luft aufzulösen und plötzlich wieder an unvermuteter Stelle aufzutauchen. Ihr Schatten kann sich von ihnen verselbstständigen und sie bedrohen.

1958 ordnet Lukács in seiner Replik an Mészáros den Tonfilm der Novelle zu und antizipiert damit seine 1963 in *Die Eigenart des Ästhetischen* vollzogene Bestimmung, welcher literarischen Gattung das audiovisuelle Medium besonders nahe steht. Als doppelte Mimesis,

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. Toeplitz 1987, 1585-1586.

unter technischem Aspekt auf der Fotografie basierend, zeichnet den Film relativ zu den sonstigen Künsten seine Alltagsnähe aus. Dessen primär an den sichtbaren Erscheinungen haftende und infolgedessen einfache Verständlichkeit geht jedoch auf Kosten geistiger Tiefe. Eine höhere geistige Wahrheit und die Einsicht in die Totalität einer gesellschaftlichen Epoche zu vermitteln, bleibt der Dichtung vorbehalten. Weder plädiert Lukács für Literaturverfilmungen, noch für einen realistischen Film, noch für eine seinem eigenen theoretischen Ansatz zuwiderlaufende Synthese von Künsten zu einem, wie Aristarco es nennt, filmischen Roman.³⁷¹ Die ausgegebene Devise *Dal neorealismo al realismo*, unterfüttert mit Wortschöpfungen vom „romanzo cinematografico (storico)“, können sich nicht auf Lukács Ästhetik stützen, worin jede Kunst in einem besonderen von den anderen Künsten unterschiedenen Verhältnis zur unabhängig von ihnen bestehenden Wirklichkeit steht.

2. Es wird nie deutlich, was unter einem „romanzo cinematografico“ zu verstehen ist. Eine Adaption von Romanen Nievos, Manzoni, Tolstois, Balzacs wird weder implizit noch explizit gefordert. Im Gegenteil, Aristarco weist eine Übertragung („traduzione“) ausdrücklich zurück. Vielmehr redet er und die von ihm geführte Redaktion vage von einer Inspirationsquelle.³⁷² Wie Szenarist und Regisseur eine für romantisch geltende Erzählung in einen filmischen realistischen Roman transponieren können, bleibt rätselhaft. Weil *Senso* eine von Lukács dem realistischen Roman zugeschriebene Figurenkonstellation aufzuweisen scheint, fällt für Aristarco Film und literarische Vorlage ineins: „Visconti parte dal racconto, dalla ‘storiella vana’ di uno scapigliato, e arriva al romanzo, al respiro della grande e distesa narrazione, ferma l’individuo nella sua concretezza umana, nei suoi rapporti con la società e con gli altri individui“.³⁷³ Auffällig ist, dass ab 1941 Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Massimo Mida und weitere Redaktionsmitglieder in *Cinema*, darunter überwiegend künftige Stabmitglieder von *Ossessione*, die literarische Erzählweise, die

³⁷¹ Zum Verhältnis zwischen Roman und Film vgl. Kracauer 1996, 307-322 [13. Kapitel. Zwischenspiel: Film und Roman]. *Cinema nuovo* druckt eine hiervon geringfügig abweichende Version in zwei Folgen ab, bevor Kracauers *Theorie des Films* in einer italienischen Übersetzung veröffentlicht wird. Vgl. Siegfried Kracauer, *Qualità cinematografico del romanzo*, Nr. 88, 25. August 1956, 83-85; ders., *Gli adattamenti*, Nr. 89, 10. September 1956, 118-119.

³⁷² „Venne a lui [Visconti] naturale [...] di volgere gli occhi alle grande costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarle una vera fonte di ispirazione. [...] Ispirazione non traduzione“, *Cinema nuovo*, Nr. 52, 10. Februar 1955, 111. Aristarco wiederholt fast wortwörtlich in seiner Rezension von *Senso* Passagen aus seinem Beitrag: *I Leoni fischiati*, *Cinema nuovo*, Nr. 43, 25. September 1954, 167-170, hier 167. In derselben Ausgabe schmückt Cecilia Mangini (Il suo fondo sono i quadri di Seurat, 193) die angestellten Vergleiche Aristarcos in jener Rezension und dem Editorial zwischen der Figur Franz Mahler und Heinrich Heine/Friedrich Nietzsche um angebliche Analogien zu Gabriele D’Annunzio und Baudelaire aus, um noch einmal, wie schon zuvor der Direktor, Mahler als Verkörperung des „superomismo nietzchiano“ zu interpretieren.

³⁷³ Guido Aristarco, *I leoni fischiati*, *Cinema nuovo*, Nr. 43, 25. September 1954, 167.

Beziehung zwischen Figuren innerhalb ihrer natürlichen und sozialen Umwelt, zum idealen Lehrmaterial erklären, einen neuen realistischen Filmstil zu entwickeln. In diesem Fall beschränkt sich der Textkorpus jedoch auf veristische Erzählungen und Romane von Giovanni Verga, die zwischen Ende der siebziger und Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts veröffentlicht worden sind.

Aristarco im Banne von Lukács erweitert die italienischen Regisseure und Szenaristen vorgegebene Lektüreliste. Sie überschneidet sich nun weitgehend mit den Autoren und Werken, die Lukács zu den mustergültigen realistischen Erzählern des 19. Jahrhunderts erklärt, ergänzt um italienische Romanciers. *Erzählen oder beschreiben?* von 1936, verfasst im Moskauer Exil mit der Absicht, eine kulturelle Volksfront gegen den im gleichen Jahr auch in den Spanischen Bürgerkrieg zugunsten Francos intervenierenden faschistischen und nationalsozialistischen Staat aufzubauen, dient der Redaktion als mitunter kaum paraphrasierter Zitatenschatz. Berücksichtigt man, dass die Zensur als ein Argument angeführt wird, weshalb historische Stoffe im realistischen Film als metaphorisch verschlüsselter Diskurs über das zeitgenössische Italien zu favorisieren seien, dann wird implizit durch den Rekurs auf diese Schrift Lukács' von einer ähnlichen politischen Lage ausgegangen. Die DC steht somit stellvertretend für die Faschisten. Aus der vorbehaltlosen, apologetischen Rezeption von Lukács' Schriften resultiert eine Frontstellung zur modernen Literatur generell und ihrer Erzählweise im besonderen. Für Lukács sind Expressionismus, Futurismus und Neue Sachlichkeit formalistische Abarten des Naturalismus.³⁷⁴ Sie gelten ihm in der imperialistischen Niedergangsperiode des Kapitalismus als Vorboten des Faschismus. Ins Visier nimmt Lukács neben Flaubert und Zola ebenso den modernen englischsprachigen Roman der zwanziger Jahre von James Joyce und John Dos Passos. Das vorrangige Beschreiben im Roman gilt Lukács als *moderne Methode*³⁷⁵ mit der Konsequenz, die Figuren zu verdinglichen. Eine überschaubare Figurenkonstellation mit deutlich voneinander geschiedenen positiven und negativen Charakteren, deren Konflikte sich entwickeln und lösen, weicht einer dispersen Masse von Typen, die, unmotiviert auftretend und schemenhaft bleibend, vor dem inneren Auge des Lesers womöglich nur in einer einzigen Episode oder Szene Revue passieren. Eine Aussage Sinclair Lewis' zitierend und kommentierend, heißt es bei Lukács zu Dos Passos' Großstadttroman von 1925:

„In *Manhattan Transfer* laufen die Personen einander entweder gar nicht über den Weg, oder es geschieht auf die natürlichste Weise'. Die 'natürlichste Weise' ist eben, daß die Menschen miteinander in gar keine oder höchstens in flüchtige und oberflächliche Beziehungen geraten,

³⁷⁴ Lukács 1936, 234-235.

³⁷⁵ Ebd., 204.

daß sie plötzlich auftauchen und ebenso plötzlich verschwinden, daß ihr persönliches Schicksal - da wir sie gar nicht kennen - uns gar nicht interessiert, daß sie an keiner Handlung beteiligt sind, sondern durch die beschriebene gegenständliche Welt des Romans in verschiedenen Stimmungen hindurchspazieren“.³⁷⁶

Wenn sich der italienische realistische Film an epischen Kompositionen etwa der historischen Romane eines Walter Scott ein Vorbild nehmen soll, in denen, wie in *Old Mortality* (1816), „wir alle typischen Vertreter eines großen historischen Konflikts in ihrer entfalteten Menschlichkeit kennenlernen“³⁷⁷, werden konventionelle, genrespezifische Erzählmuster eingefordert, welche der Neorealismus gerade ansatzweise überwindet. So lautet eine wiederholte Kritik an Roberto Rossellini, seine Filme seien unter narrativem Aspekt mangelhaft, beachteten nicht - so lautet der unausgesprochene Vorwurf - die aristotelische Dramaturgie. Die zukunftsweisende Losung *Dal neorealismo al realismo* entpuppt sich als ein Plädoyer, zum konventionellen Ausstattungsfilm zurückzukehren, zum Genre des historischen Films vor 1944.

3. Wenn *Senso* als „primo film storico“ und zugleich erster italienischer realistischer Nachkriegsfilm gilt, dann wird - und Aristarco ist dies als Kritiker des *Corriere Padano*, von GUF-Zeitschriften und *Cinema* bekannt - an ein Genre angeknüpft, das seit dem Kriegseintritt Italiens 1940 einen Boom erlebt. Zu den synonym verwendeten Kategorien historischer Film und Kostümfilm³⁷⁸ trifft Jean Gili³⁷⁹ folgende Unterscheidung. Die Handlung des historischen Films liegt in Bezug zur Drehzeit in einer mehr oder weniger weit zurückliegenden Vergangenheit. *La nave bianca* und *Roma città aperta* sind danach eindeutig keine historischen, sondern gegenwartsnahe Filme. Dagegen gehören *1860* (Alessandro Blasetti 1933) und *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone 1937) zum Genre des historischen Films. Die Handlung vergegenwärtigt einen eindeutig identifizierbaren Abschnitt der Geschichte. Es treten Figuren auf, die teilweise namentlich auf ihre historischen Vorbilder verweisen. So ist zwar in *1860* ein sizilianischer Hirte der Protagonist, aber dieser bricht nach Genua auf, um Garibaldi (eine Nebenfigur) und seine *Mille* zu Hilfe zu holen, um die Bourbonen in der nachgestellten Schlacht von Calatafimi im titelgebenden Jahr 1860 zu besiegen.

Dagegen ist der Kostümfilm in einer imaginären Vergangenheit oder Gegenwart angesiedelt. Beispielsweise steht in *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti 1941) die legendäre goldene

³⁷⁶ Ebd., 221.

³⁷⁷ Ebd., 227.

³⁷⁸ Vgl. Editorial, *Realtà e metafore*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 327. *Senso* gilt hier zum einen als „film storico“, zum anderen als „film ‘in costume’“.

³⁷⁹ Vgl. Gili 1985, 135-136.

Krone der italienischen Monarchie im Mittelpunkt.³⁸⁰ Zum Kostümfilm gehören ebenso 1941-42 die zahlreichen Adaptionen von Abenteuerromanen Emilio Salgaris.³⁸¹ Wenn eine Handlung in der Vergangenheit spielt, kann, muss jedoch nicht zwangsläufig, wie Gili behauptet, eine Bedeutungsschicht des Films auf die Gegenwart verweisen:

„le détour par l’histoire n’est qu’une forme de médiation qui peut tout au plus obscurir les significations. Le discours apparent peut concerner l’Antiquité ou le Moyen Age, la Renaissance ou le Risorgimento, mais le discours profond est toujours lié à la contemporanéité: le film historique fait sans cesse référence au présent“.³⁸²

Die ungewöhnliche Zunahme produzierter historischer Filme³⁸³ veranlasst im Mai 1943 den Minister für Volkskultur in einer Rede vor der gesetzgebenden Kommission im Senat davor zu warnen, so fortzufahren wie bisher, denn die Flucht aus der positiven faschistischen Gegenwart in die dem Selbstverständnis nach revolutionär überwundene, negative Vergangenheit wirkt alarmierend: „Notre cinéma s’est trop réfugié dans le XIXe siècle, c’est-à-dire dans un monde lointain qui ne représente plus notre sensibilité. Le retour aux œuvres du XIXe siècle et en général aux œuvres du passé peut se justifier seulement pour les chefs-d’œuvres“.³⁸⁴

Dieses von *Cinema nuovo* geförderte, weil für den realistischen Film als idealtypisch geltende Genre bricht mit den gegenwartsbezogenen neorealistischen Produktionen der Nachkriegszeit wie *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*. Das Argument, eine wieder wie zu Zeiten von *Ossessione* rigide staatliche Zensur zwingt zu einer metaphorischen Gegenwartsschilderung Italiens, wirft die Frage auf, wie sich der historische Film Mitte der fünfziger Jahre in seiner Erzählweise von den Vorläufern während des Faschismus unterscheiden soll. Auch hier dient der *Risorgimento*, vermittelt über adaptierte Romane und Erzählungen, als Stoffreservoir beispielsweise für *Piccolo mondo antico* nach

³⁸⁰ Zum Plot des Films vgl. Blasettis Angaben in einem Interview von 1973 mit Gili (1990, 44). Sein Regie- und Drehbuchassistent ist Renato Castellani. *La corona di ferro* gewinnt auf den Filmfestspielen im September 1941 in Venedig, wo *La nave bianca* uraufgeführt wird, den Coppa Mussolini.

³⁸¹ Vgl. Gili 1985, 144. Gili (ebd., 136) definiert weder historischen Film noch Kostümfilm als eigenständige Genres. Sie sind vielmehr Genres untergeordnet wie dem Musikfilm, der Komödie, dem Melodram oder Abenteuerfilm.

³⁸² Ebd., 140.

³⁸³ „de 1930 à 1939, les films historiques sont relativement peu nombreux: quelques unités par an avec toutefois un début d’augmentation en 1938-1939, le chiffre annuel passant alors à environ une dizaine de films. On assiste par contre à un brutal développement à partir de 1940, véritable inflation qui se poursuit en 1941 et 1942, en suivant la courbe générale de l’augmentation de la production totale pendant ces années, et qui ne commence à se ralentir qu’en 1943. Dans ces trois années, le nombre de films historiques se situe aux alentours d’une trentaine par an. [...] Le nombre d’œuvres relevant de notre domaine doit se situer aux alentours de 120 à 130 films. Si l’on rappelle que la production totale de 1939 [d.h. von 1930 bis 1939] est de 720 films, on arrive à un pourcentage que ne doit pas être éloigné de 20%“, ebd., 136-137.

³⁸⁴ Zit. nach ebd., 138.

dem gleichnamigen Roman (1895) von Antonio Fogazzaro. Hinsichtlich des propagierten Genres und den damit vorgegebenen Erzählkonventionen stellt sich der gepriesene Fortschritt als Rückschritt heraus.

4. Anstatt den Farbfilm *Senso* als eine gelungene Synthese aus Roman und Film anzusehen, ist vielmehr auf den Charakter als Gesamtkunstwerk und damit auf eine Affinität zur Oper hingewiesen worden. Die Musik stammt von Verdi und aus Bruckners 7. Sinfonie. Gegenüber dem permanenten Sinnesrausch für den Zuschauer/Zuhörer verliert die Erzählung an Bedeutung. *Senso* leitet „die Abkehr vom erzählenden Kino ein“.³⁸⁵

3.6 *Initiativen zur Errettung des filmischen Neorealismus*

3.6.1 Vorschläge für Literaturverfilmungen

Bereits im Vorfeld des propagierten Übergangs vom Neorealismus zum Realismus richtet die Redaktion zwischen April 1953 bis Februar 1954 die Rubrik ein: *Segnaliamo ai registi questi romanzi*.³⁸⁶ Für Literaturverfilmungen werden teils erstveröffentlichte, teils wiederaufgelegte Erzählungen und Romane vorgeschlagen. Die überwiegende Mehrzahl der Bücher stammt aus Italien, an zweiter Stelle stehen Übersetzungen aus den USA. Eine Randstellung nehmen Titel aus dem europäischen Ausland ein. Die vorrangig themenzentrierte Auswahl der für verfilmbar erachteten Stoffe mutet eklektisch an. Neben Stoffen über den *Mezzogiorno* und die *Resistenza* werden auch ein Krimi³⁸⁷ und phantastische Erzählungen aus dem 19. Jahrhundert empfohlen. Aus dem Verlagsangebot in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre eignet sich demzufolge Livia De Stefanis Roman *La vigna di uve nere* wegen der Verga nachempfundenen Landschaftsschilderungen Siziliens³⁸⁸ ebenso zur Verfilmung wie Lucia Sollazzos Roman *Morte dei Cabraz* aufgrund der Beschreibungen des Aosta Tales.³⁸⁹ Anlässlich Luigi Incoronatos Sammlung von Erzählungen *Morunni* wird am filmischen und literarischen Neorealismus seit 1945 gewürdigt, den Leser mit dem *Mezzogiorno* zu konfrontieren:

³⁸⁵ Wolfzettel 1989, 437.

³⁸⁶ Ab Mai 1954 trägt die Rubrik den Titel *Segnaliamo questi romanzi*; daneben existiert von Februar 1954 bis Anfang 1955 die Rubrik *Romanzo e Film. Segnaliamo questi romanzi* richtet sich vornehmlich mit Lektüreempfehlungen neu erschienener Bücher an die breite Leserschaft und erfüllt damit weitgehend denselben Zweck, wie die feste, von Anfang an aus *Cinema. Nuova serie* übernommene Rubrik *Biblioteca; Romanzo e Film* führt teils die Adaptionvorschläge, teils die Buchtips fort. Ab 1957 werden literarische Texte nur noch in *Biblioteca* vorgestellt.

³⁸⁷ Vgl. Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 350.

³⁸⁸ Vgl. Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 18, 1. September 1953, 152.

³⁸⁹ Vgl. Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 21, 15. Oktober 1953, 244.

„Una delle ‘scoperte’ del dopoguerra è stato il nostro Mezzogiorno. Dopo *Cristo si è fermato a Eboli* cinema e narrativa sembra che abbiano impegnato una gara a chi meglio e più a fondo riesca a mettere le mani sulle regioni del sud. Il cinema con *La terra trema*, *Paisà* e *Due soldi di speranza* ha segnato forse dei punti a proprio vantaggio“.³⁹⁰

La paga del soldato, William Faulkners Debütroman *Soldier's Pay* von 1926, handelt vom amerikanischen Soldaten Donald, der durch eine Frontverletzung vom Tode gezeichnet ist. Weitgehend stumm und unter Amnesie leidend, zwingt Donald durch seine Rückkehr drei Frauen, Emmy, die Verführte, Cecily, die Verlobte, und Margaret, die Geliebte, ihr einstiges Verhältnis zu ihm neu zu bestimmen. Als Begründung, weshalb ein Regisseur diese Geschichte über einen Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg adaptieren soll, dient ihr existentialistischer, überzeitlicher Sinngehalt: „la vita, la morte, l'amore; un giuoco eterno. E in questo andare al di là di fatti e drammi contingenti consiste la forza principale del romanzo, quella che lo rende ancora oggi attuale“.³⁹¹

Le più belle novelle dell'Ottocento erachtet der Rezensent für einen idealen Filmstoff, denn es setze sich nunmehr die Erkenntnis durch, dass der neorealistische Film zu seinem eigenen Schaden literarische Vorlagen des 19. Jahrhunderts ignoriert habe. Zur Adaption empfohlene Erzählungen von E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Camillo Boito und O. Henry dienen dazu, den neorealistischen Film künftig von poesielosen Dialekten und umgangssprachlichen Redewendungen reinzuhalten.³⁹²

Elio Vittorini betreut die Reihe *I gettoni* bei Einaudi, wo 1953 von Mario Rigoni Stern *Il sergente delle nevi* über autobiografische Kriegserlebnisse in der Sowjetunion erscheint. Obwohl dem Autor schriftstellerisches Talent abgesprochen wird, gilt diese „testimonianza commossa“ oder dieses „documento umano“ als ideale Vorlage für ein Sujet und ein Drehbuch.³⁹³ Dass ein derart begründeter Vorschlag mit den vom selben Rezensenten für Schön und Wunderbar gepriesenen Erzählungen eines E.T.A. Hoffmann schwerlich zusammenpasst, zeigt, wie beliebig und konfus die Literatur nach verfilmbaren Stoffen durchkämmt wird, um den teils realistisch, teils neorealistisch genannten Film am Leben zu erhalten.

³⁹⁰ Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 280.

³⁹¹ Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 21, 15. Oktober 1953, 244.

³⁹² Vgl. Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 28, 1. Februar 1954, 59.

³⁹³ Vgl. Leo Penna, *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 350.

3.6.2 Leservorschläge für Sujets

Ab März 1953 erscheinen jeweils auf einer Seite in loser Folge die *Contributi al neorealismo*. Die Idee hierzu stammt von Cesare Zavattini. 1947 beabsichtigt er in einer Wochenzeitschrift des Verlegers Bompiani, eine Kolumne mit dem Titel *Cose viste* einzurichten. Dieses Vorhaben verwirklicht sechs Jahre später Aristarco, um Sujetautoren, Regisseure und Produzenten Ideen für neorealistische Filme zu liefern. Jene Rubrik geht im Januar 1955 in der Extrabeilage *Bollettino del neorealismo* auf.

Die Leser sind aufgerufen, alltägliche Erlebnisse wie Gespräche und Verhaltensweisen von Mitmenschen innerhalb der öffentlichen und privaten Sphäre, etwa bei der Arbeit, auf der Straße, im Restaurant, unter Angabe der Zeit und des Ortes zu protokollieren und an die Redaktion zu senden. Der Text mit maximal dreißig Schreibmaschinenzeilen muss entweder den Namen und Vornamen des Verfassers tragen oder, sofern mit einem Pseudonym versehen, auf den Absender zurückführbare Personenangaben wie eine Adresse aufweisen. Zudem sind Fotografien von Lesern erwünscht, die Land und Leute der eigenen vertrauten Umgebung porträtieren. Nicht auf das perfekt gestaltete Bild kommt es dabei an, sondern darauf, ein treffendes Motiv zu finden, das Einblick in die aktuellen Lebensverhältnisse von Italienern gewährt. Eine Jury unter dem Vorsitz Zavattinis wählt unter den eingesendeten Texten und Fotografien diejenigen aus, die mit einem Geldbetrag prämiert und in einer Ausgabe publiziert werden.³⁹⁴

Sujets aus beobachteten Verhaltensweisen oder mitgehörten Gesprächen von Menschen auf der Straße zu entwickeln, deutet auf ein aliterarisches, puristisches Verständnis vom neorealistischen Film hin: „è necessario che esse partano dalla osservazione diretta e dalla diretta conoscenza della realtà e non da posizioni letterarie, da idee preconcrete“.³⁹⁵ Zavattinis Anregung *Contributi al neorealismo* bewahrt eine klare Arbeitsteilung zwischen Künstler und Volk. Dieses darf zwar Ideen liefern, aber es bleibt Produzenten, Regisseuren und Autoren vorbehalten, die von Journalisten und Zavattini selbst ausgewählten fotografischen und schriftlich verfassten Eindrücke zu einer schriftlichen Vorlage, einem Sujet und Drehbuch, auszuarbeiten und zu verfilmen. Ob jemals auch nur ein einziges eingereichtes autobiografisches Erlebnis eines Lesers, das nach den abgedruckten Texten zu urteilen, zwischen Anekdote und einem öffentlich gemachten Tagebucheintrag oszilliert, es zur

³⁹⁴ Zu den Bedingungen, die Einsender schriftlicher oder fotografischer Zeugnisse erfüllen müssen, vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 7, 15. März 1953, 179.

³⁹⁵ *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 274; die Rubrik trägt in dieser Ausgabe ausnahmsweise den Titel: Guardatevi intorno e scoprite la realtà.

Filmreife gebracht hat, verschweigt die Redaktion. Daraus ist zu schließen, dass die hochgesteckten Erwartungen sich nicht erfüllt haben, von Lesern brauchbare *Contributi al neorealismo* zu erhalten.

Ein Beispiel für die eingereichten und zugleich veröffentlichten Notizen aus dem Alltag soll verdeutlichen, was Zavattini und sein Verbündeter Aristarco für Material als ihren Intentionen entsprechend veröffentlichen und damit als filmreif anerkennen: Im Mittelpunkt eines Augenzeugenberichtes steht der unerschütterliche Aberglaube einer mittellosen Mutter von drei unterernährten kleinen Kindern. Sie bewohnt ein notdürftig ausgestattetes, unverputztes Haus inmitten einer slumartigen Siedlung von Kriegsflüchtlingen am Rande der Hauptstadt:

„Alla periferia di Roma, il 31 marzo (ore 15). Ci sono un’infinità di casupole abitate dai profughi. Si tengono su per miracolo con mattoni senza calce e pezzi di lamiera. Davanti a una di esse, tre bambini sporchi e magrolini giocano dentro una grossa cesta, e la madre lava i piatti lì, all’aperto. Sul tetto della casa c’è un grosso corno di bue. Domando alla donna che cosa ci sta a fare: ‘È per allontanare il malocchio’ mi risponde tranquilla“.³⁹⁶

Den Lesern zwischen Sizilien und den Alpen ist eine doppelte Funktion zugeordnet: Sie sollen Sender und Empfänger, Berichterstatter und Rezipient sein. Als ortskundige Autoren und Fotoreporter sollen sie Sitten und Gebräuche von Bewohnern ihres Wohnortes dokumentieren und als Multiplikatoren ihren Landsleuten in entfernten Regionen nahebringen. Als Empfänger der Botschaft erfahren Leser, wie ihre Landsleute in anderen Regionen leben. In der Idee Zavattinis manifestiert sich ein ethnographisches, gemeinschaftsstiftendes, patriotisches Anliegen. Die sich vorrangig mit ihrem lokalen Lebensmittelpunkt und bestenfalls noch mit ihrer Region identifizierenden Bewohner Italiens sollen sich gegenseitig kennenlernen, sich als Angehörige einer Nation wahrnehmen und empfinden. So lautet der Appell an die Amateurfotografen und Chronisten des Alltags, ihre Umwelt aus der Perspektive eines Filmemachers zu betrachten: „Guardatevi intorno, nella vostra città, nel vostro paese, e segnalate tutto quello che, se aveste voi la macchina da presa, captereste per consegnarlo agli altri come un aiuto a comprendere la parte d’Italia in cui vivete“.³⁹⁷

Trotz der vorgegebenen Arbeitsteilung zielt die Aktivierung des Lesers auf ein verändertes Verständnis von Künstler und Volk. Anstelle einer bildungsbürgerlichen, elitären, exklusiven soll eine alle Italiener unabhängig von ihrer sozialen Herkunft vereinende Kultur mit einem humanitären, moralischen Anliegen treten - der Neorealismus. Gehofft wird, dass eine dank des Films erweiterte Aufklärung über die landesweiten Lebensverhältnisse verarmter,

³⁹⁶ *Cinema nuovo*, Nr. 13, 15. Juni 1953, 376. Vgl. auch die *Contributi al neorealismo*, in: Nr. 12, 1. Juni 1953, 338; Nr. 16, 1. August 1953, 82; Nr. 21, 15. Oktober 1953, 255 und von Renato Castellani, in: Nr. 22, 1. November 1953, 287.

³⁹⁷ Vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 274.

marginalisierter Mitmenschen Mitleid erweckt. Christlich motivierte Nächstenliebe soll einer gerechten, solidarischen Gesellschaft zum Durchbruch verhelfen. Als zu viele Ideengeber sich auf das Motiv des sozialen Elends konzentrieren, steuert die Redaktion im Juni 1953 dagegen. Das relevante Themenspektrum sei wesentlich vielfältiger als viele Einsender meinten:

„il neorealismo interessa approfondire la conoscenza di tutti indistintamente i problemi della vita italiana di oggi: dal matrimonio alla educazione dei figli; dalla scuola alla religione; dall'amore alle infinite forme di rapporti tra gli uomini. Proprio solo attraverso una conoscenza quanto più possibile diretta, approfondita e coraggiosa della realtà che ci circonda si può sperare di contribuire al miglioramento della nostra condizione umana“.³⁹⁸

Dass die scheinbar unspektakuläre, gleichförmige, allseits vertraute Lebenswirklichkeit in Italien bislang unentdeckte Stoffe und Motive in Hülle und Fülle bietet, veranlasst 1936 Leo Longanesi (1905-1957), in einem Artikel für *Cinema* zu fordern: *Sorprendere la realtà!* Der Appell richtet sich in diesem Fall an die Regisseure von Dokumentarfilmen. Anstatt wie bisher das Ungewöhnliche oder Wunderbare innerhalb des täglichen Einerleis aufzuspüren, sollen sie sich den scheinbar bedeutungslosen, unauffälligen, unbeachteten Aspekten menschlicher Kommunikation zuwenden. Das von den beobachteten Personen möglichst unbemerkt aufgenommene Bild- und Tonmaterial wird auf seine Verwendungsfähigkeit hin ausgewählt und am Schneidetisch nach dramaturgischen Regeln montiert mit der Absicht, dem Betrachter eine moralische Lehre zu erteilen:

„Intendo dire che il sorprendere non gli aspetti strani ma quelli comuni della vita di ogni giorno è il vero e difficile compito del documentario. E dico sorprendere giacché si tratta proprio di una vera sorpresa che, trasportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società. La fatica non consiste tutta nel passeggiare con 'la macchina da presa' e puntarne l'obbiettivo or qua or là, a seconda del caso, come sono soliti fare gli operatori dei giornali di attualità allorché ritraggono le fasi di un avvenimento; il vero documentario è un film, e, come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale“.³⁹⁹

Der Filmemacher verwandelt sich in einen Chronisten des Alltags namenloser Menschen, sei es in Italien, sei es in anderen Ländern: „se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa e coglierei scene di questo genere, stenografando i dialoghi su un taccuino“.⁴⁰⁰

Longanesis und Zavattinis Filmvision gleichen sich darin, dass die für unansehnlich und unbedeutend gehaltene, allgemein vertraute Lebenswelt ein reich gefülltes Archiv verfilmbarer Geschichten bereithält. Es kommt darauf an, sie zu entdecken. Beide stimmen darin überein, dass es sich um noch keinen ästhetischen Ansprüchen genügendes Rohmaterial

³⁹⁸ *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 338.

³⁹⁹ Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà*, *Cinema*, Nr. 7, 10. Oktober 1936, 257; wiederabdruckt, in: *Cinema*, Nr. 149, 25. August 1955, 800-801.

⁴⁰⁰ Ebd., 258.

handelt. Um öffentlich aufgeführt werden zu können, bedarf es eines kreativen Eingriffs, einer von Künstlern, Technikern, Produzenten zu leistenden Transformation, kurz einer arbeitsteilig organisierten Industrie und keiner Amateure. Sowohl Longanesi als Journalist, Schriftsteller, Szenarist, Regisseur und Verleger als auch Zavattini als Journalist, Dichter, Maler, Szenarist und Regisseur interessieren sich unter kultursoziologischem, ethnographischem Gesichtspunkt für die Alltagswelt. Unverkennbar sind zudem didaktisch-moralische Ambitionen und der bevorzugte landesweite natürliche Schauplatz.

Aber es bestehen auch klare Unterschiede: Zavattini bezieht den potentiellen Zuschauer als Ideengeber in die Produktion eines neorealistischen *Spielfilms* ein. Künstler, Techniker, Investoren verwandeln sich in Vermittler oder Transmissionsriemen zwischen kollektivem 'Autor' und Rezipienten. Der neorealistische Film wirkt nach dieser Vorstellung gemeinschaftsstiftend sowohl innerhalb des Volkes, als auch zwischen Volk und Künstlern. Er enthüllt einem Massenpublikum die kulturelle Vielfalt des Landes, bringt ihnen Schattenseiten der bestehenden bürgerlichen Gesellschaft zu Bewusstsein und rüttelt sie auf, sich um das Wohl ihrer Mitmenschen zu kümmern und in diesem Sinne Nationalbewusstsein 'zu leben'.

Longanesi weist demgegenüber dem *Dokumentarfilm* nicht die Aufgabe zu, im Inland eine regionale Vielfalt zu erkunden, sondern die magische, mythologische Seite des Alltags aufzudecken. Es gilt, in den scheinbar nicht beachtenswerten, gewöhnlichen menschlichen Verhaltensweisen das Ungewöhnliche und Wunderbare aufzudecken, „gli infiniti segreti della nostra società“ sichtbar zu machen. Schon die Denkfigur, Wirklichkeit überraschen zu können, erkennt dieser ein gleichsam öffentlichkeitsscheues, diskretes, geheimnisvolles Eigenleben zu.

3.6.3 Bulletin zum Neorealismus

Obwohl im Februar 1955 ein Editorial zu *Senso* den Übergang vom Neorealismus zum *Realismus* verkündet, erscheint zweimal, im Januar und im April desselben Jahres, ein *Bollettino del Neorealismo* als vierseitige Beilage. Angekündigt im Juni 1954 für die folgenden Ausgaben⁴⁰¹, versinnbildlicht dieses Bulletin, verglichen zu konkurrierenden Filmzeitschriften, die einzigartigen Bemühungen der Redaktion, nach der Konferenz von Parma im Dezember 1953 den existenzbedrohten neorealistischen Film publizistisch zu unterstützen. Die nur zweimalige Veröffentlichung dieser Sonderbeilage, dazu in erheblichem

⁴⁰¹ Vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 37, 15. Juni 1954, 323.

zeitlichen Abstand, steht im Widerspruch zu der formulierten Absicht, die Extraseiten würden fortan dauerhaft erscheinen. In dem kommentarlosen Abbruch des Experiments manifestiert sich somit das Scheitern der Anstrengungen, die geförderte Filmtendenz vor dem Untergang zu bewahren. Möglicherweise liegt die kurze Lebensdauer des *Bollettino del Neorealismo* an einer zu hochgesteckten Zielsetzung. In der ersten Nummer teilt die Redaktion hierzu unter der Schlagzeile *Il cinema di domani* mit:

„Questo bollettino pubblicherà discussioni, notizie, documenti, proposte sulla vita del neorealismo in Italia e nel mondo. Esso è aperto a chiunque voglia contribuire a una sempre più approfondita conoscenza e a un ulteriore sviluppo di questo movimento nei suoi modi e temi. Il bollettino nasce dalla fiducia che il neorealismo non sia soltanto il cinema di oggi, in quello che ha di più vivo e consapevole, ma anche e soprattutto il cinema di domani“.⁴⁰²

In der ersten Ausgabe finden sich ohne thematischen Schwerpunkt etwa Überlegungen von Vittorio De Sica zu dem Einsatz von Laien und professionellen Darstellern in *Il tetto*, Erläuterungen von Jean-Paul Sartre zur Einheit von Fiktivem und Dokumentarischem im kritischen Realismus der neuen italienischen Schule und Maria Michis Plädoyer für einen neorealistischen Film über die Frau. Die zweite Ausgabe widmet sich dann unter der Überschrift *25. Aprile* dem Themenschwerpunkt *Resistenza*.

Neorealismus wird hier, wie in den *Contributi al neorealismo*, als Dialog zwischen Künstler und Volk verstanden. Das Bulletin dient als eine *agora* in publizistischer Form. Zehn Jahre nach dem Ende des Kriegs wird versucht, um den filmischen Neorealismus in- und ausländische Künstler sowie Wissenschaftler zu sammeln, eine partei- und konfessionsübergreifende Solidaritätsbewegung ins Leben zu rufen. Der Philosophieprofessor Galvano Della Volpe, der Maler Renato Guttuso, der Bildhauer Marino Mazzacurati, Vittorio De Sica, Marlon Brando, ein Jesuit, Jean-Paul Sartre, Carlo Bernari melden sich zu Wort. Die von Korrespondenten aus dem Ausland übermittelten Reaktionen auf italienische neorealistische Filme unterstreichen seine internationale Wertschätzung.

Jean-Paul Sartre⁴⁰³ würdigt die nach dem 2. Weltkrieg in Italien entstandene italienische Schule („scuola italiana“). Ihr eigentümlich sei der kritische Realismus, denn die exemplarischen Filme unterrichteten ungeschönt über die Lebensbedingungen des italienischen Volkes. Vittorio De Sica⁴⁰⁴ macht auf sein Vorhaben aufmerksam, im Mai 1955 mit den Dreharbeiten für *Il tetto* zu beginnen, dessen Sujet Cesare Zavattini zwar bereits

⁴⁰² *Cinema nuovo*, Nr. 51, 25. Januar 1955, I. Auf die Frage eines Lesers, wie die Idee zu dieser Extrabeilage entstanden sei, antwortet Guido Aristarco, Cesare Zavattini habe sie ihm nach seiner Rückkehr aus Mexiko vorgeschlagen, da im Ausland ein reges Interesse am italienischen Neorealismus bestehe. Vgl. ebd. IV.

⁴⁰³ Ebd., I.

⁴⁰⁴ Ebd.

verfasst, aber noch nicht zu einem Drehbuch ausgearbeitet habe. De Sica unterstreicht seine Absicht, die beiden Hauptrollen, einen Maurer und seine junge Frau, von Laien spielen zu lassen, um der erzählten Geschichte ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit zu verleihen. Er erwägt, wie in vorausgehenden Filmen, die übrigen Rollen sowohl mit professionellen als auch mit unprofessionellen Darstellern zu besetzen.

Maria Michi, die in *Roma città aperta* als Marina Mari eine femme fatale, eine kokainsüchtige Denunziantin von Widerstandskämpfern verkörpert, stellt die Frage, weshalb im italienischen, vor allem im neorealistischen Nachkriegsfilm immer artifiziell wirkende weibliche Figuren zu sehen sind: „La donna è la creatura più ignorata dal cinema anche neorealistico: la donna è sempre di maniera“.⁴⁰⁵ Um diesen Mangel zu beheben, fordert sie von den männlichen Regisseuren und Drehbuchautoren, den Lebensbedingungen der italienischen Frau, ihren Leiden und ihren Hoffnungen Beachtung zu schenken. Michi belässt es nicht bei einem abstrakten Appell, sondern schlägt zwei Literaturverfilmungen vor: zum einen den 1901 (in *La Tribuna* im Juni und August) veröffentlichten Roman Luigi Pirandellos (1867-1936) *L'esclusa*, weil hier eine typische Frau der Gegenwart im Mittelpunkt stehe; zum anderen Francesco Jovines *Le terre del Sacramento* (1950), da dieser Roman über die Bauernaufstände in den Abruzzen 1921/22 die nach wie vor ungelöste Landfrage behandle und eine Vielzahl faszinierender, ambivalenter Figuren aufweise. In der Hinwendung zur Frau und damit ihrer Ansicht nach zugleich zur Familie sieht Michi das noch unausgeschöpfte Themenspektrum des neorealistischen Films.

In der zweiten und letzten Ausgabe 1955, veröffentlicht am 25. April, dem nationalen Gedenktag des antifaschistischen Widerstands, beantworten neben dem Szenaristen Sergio Amidei vorrangig Regisseure, darunter Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Mario Soldati, Alessandro Blasetti, eine Leserfrage, ob sie einen Film über die *Resistenza* für notwendig halten und gegebenenfalls welches konkrete Projekt sie entwickeln.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Ebd., I - II.

⁴⁰⁶ *Cinema nuovo*, Nr. 57, 25. April 1955, IV.

3.7 *Filmgeschichtsschreibung*

3.7.1 Die antifaschistische Realismustradition von *Rotaie* bis *Ossessione* als Ursprung des Neorealismus seit 1945

Libero Solaroli veröffentlicht 1953 einen siebenteiligen Aufsatz mit dem Obertitel *Da Rotaie*⁴⁰⁷ *a Ossessione*,⁴⁰⁸ der im Beobachtungszeitraum einzigen umfassenderen Darstellung nationaler Filmgeschichte von dem 1929 gedrehten *Rotaie* unter der Regie von Mario Camerini bis zu dem Regiedebüt von Luchino Visconti 1942 *Ossessione*. Seine doppelt provokante These lautet erstens, die Filmbranche habe sich vom faschistischen Staat nicht vereinnahmen lassen; zweitens markierten *Rotaie* und *Ossessione* Anfangs- und Endpunkt einer realistischen antifaschistischen Traditionslinie, die nach Kriegsende in den neorealistischen Film mündet. Dessen Initialwerk ist *Roma città aperta*. Weshalb der Autor erstens einen semantischen Wechsel vom realistischen zum neorealistischen Film vollzieht und dieser zweitens mit dem Kriegsende zusammenfällt, wird von ihm nicht begründet. Offensichtlich zeitigt der als historischer Einschnitt wahrgenommene militärische Sieg über den Faschismus und Nationalsozialismus filmische Konsequenzen, führt zu einem Bruch, was das Präfix *neo* anzeigen soll, und wahrt doch hinsichtlich einer für subversiv geltenden realistischen Tendenz eine gewisse Kontinuität.

⁴⁰⁷ Zum Plot des 1931 nachvertonten *Rotaie* vgl. Toeplitz 1987, 479. Der Regisseur Mario Camerini benennt die Drehorte und betont, entgegen den Konventionen im italienischen Stummfilm fast völlig auf Zwischentitel verzichtet zu haben, vgl. Gili 1990, 65-66. Solaroli (La legione straniera degli intellettuali italiani, *Cinema nuovo*, Nr. 2, 1. Januar 1953, 14) verreit *Rotaie* „il soggetto rivelava una pericolosa predilezione per una superficiale interpretazione di alcuni motivi moderni e cosmopolitici: il mito dell'evasione, il banale contrasto tra concezione conformista e avventurosa della vita. In fondo, nel film non c'è nulla d'autentico qualcosa tuttavia nel film c'è: l'espressione cinematografica, potenziata dalla bellissima fotografia di Ubaldo Arata [dem Kameramann von *Roma città aperta*], l'agilità del racconto“. Weshalb Solaroli einen nicht für authentisch und damit nach seinem Verständnis nicht für realistisch gehaltenen Spielfilm zum Initialwerk desselben erklärt, ist nicht nachvollziehbar. Die pejorativen Begriffe „kosmopolitisch“ und „modern“ entnimmt Solaroli der sich zu eigen gemachten parteikommunistischen Kulturdoctrin des sozialistischen Realismus. Derselbe Autor spricht dagegen affirmativ von einem „cinema moderno neorealista“, Libero Solaroli, Sulle balere di Genova la *Sissignora* di Poggioli, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 279.

⁴⁰⁸ Solarolis Aufsatz endet mit dem Beitrag zu *Ossessione* unter dem Titel Lo sciòpero di Visconti (*Cinema nuovo*, Nr. 14, 1. Juli 1953, 24-25). Solaroli widerspricht sich, wenn er behauptet, *Ossessione* beschließe den mit *Rotaie* begründeten filmischen Realismus. „*Ossessione* non è un film realistico e nemmeno pre-realistico“ (ebd., 24). Im selben Kontext heißt es jedoch: „Il film di Visconti [*Ossessione*], anche se non preannunzia il neorealismo, lo prepara: il film è suo malgrado, realistico“. Seine konfusen Klassifizierungen rühren daher, und dies steigert noch das babylonische Sprachengewirr, dass er *Ossessione* faktisch als naturalistisch oder, was für ihn gleichbedeutend ist, für veristisch ansieht: „In sostanza, più che di realismo, in *Ossessione* si potrebbe parlare di naturalismo, considerando, con Barbaro, naturalista quell'opera che s'ispira non alla realtà della vita, ma all'arte, alla letteratura, alla pittura (e al cinema) verista. [...] Forzando un po' i termini e le riserve, si può dire che l' 'ottocento' comincia nel 1783 con la nascita di Stendhal e finisce nel 1942 con la realizzazione di *Ossessione*: cioè che questo film rientra ancora nel secolo dell'estetismo“, (ebd.). Hieran wird beispielhaft deutlich, nach welchem haltlosen, willkürlichen Kriterien Solaroli Anfang und Ende einer Periode definiert: Der französische Dichter Marie Henry Beyle, genaugenommen sein Geburtsjahr, und ein hundertsechzig Jahre später gedrehter italienischer Spielfilm werden mit ein und demselben Begriff, in diesem Fall „estetismo“, belegt, um einen bedeutsamen Zusammenhang zu unterstellen.

Welcher von den insgesamt 720 Spielfilmen, die zwischen 1930 und 1943 produziert werden, zur realistischen Tendenz zählt, bestimmt sich nach Anforderungen, die Gramsci vorrangig an den italienischen Roman stellt: „si può affermare che il cinema moderno neorealista italiano proviene dall’ininterrotto contatto della parte migliore del nostro cinema con la realtà nazionale-popolare. Questo contatto si mantenne malgrado l’intervento statale fascista nel cinema e ha tenuto in vita la linea tradizionale del film italiano“.⁴⁰⁹ Als national-volkstümlich gilt der bevorzugte Einsatz von Laiendarstellern, Dialekt sprechenden, unheroischen Figuren und das vorrangige Drehen an natürlichen inländischen Schauplätzen.⁴¹⁰

Solaroli argumentiert aus der Perspektive eines erfahrenen, seit der Stummfilmzeit aktiven Produktionsleiters. In dieser Funktion arbeitet er 1942 mit Giuseppe De Santis bei *Ossessione* zusammen. De Santis wirkt am Drehbuch mit und ist Viscontis Regieassistent. Von ihm stammt der Hinweis auf Solarolis akademische Ausbildung: Er studiert Literatur und Philosophie an der Universität von Rom, besucht Lehrveranstaltungen zur französischen Poesie und Prosa bei Pietro Paolo Trompeo, einem Schullehrer Roberto Rossellinis und Direktor von *Fiera letteraria*. Solaroli schließt sein Studium mit einer Arbeit über Choderlos de Laclos’ *Les liaisons dangereuses* ab. Zwischen 1939 und 1941 gibt er dem Regiestudenten De Santis am Centro sperimentale di cinematografia Unterricht in Filmtechnik.⁴¹¹

Solaroli kennt als Produktionsleiter etwa von *Gli uomini che mascalzoni!* (Mario Camerini 1932) und *Ossessione* die filmpolitischen Akteure, zahlreiche Angehörige des technischen und künstlerischen Personals, verschiedene Produktionsfirmen und ihre Chefs. Er weiß um die ab Anfang der dreißiger Jahre bestehende Regulierung des Verhältnisses zwischen nationalen Produzenten und Verleihfirmen sowie der Subventionierung hergestellter Spielfilme⁴¹², flankiert von einer zügig ausgebauten, weltweit einzigartigen Infrastruktur zum Nutzen privater Produktionsgesellschaften, darunter dem 1938 nationalisierten Studio Cinecittà⁴¹³ sowie einer technisch und personell optimal ausgestatteten Ausbildungsstätte für den Filmnachwuchs - dem 1935 eröffneten Centro sperimentale di cinematografia. Doch

⁴⁰⁹ Libero Solaroli, Sulle balere di Genova la *Sissignora* di Poggioli, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 279.

⁴¹⁰ Ebd., 278-279. Zum Dialekt heißt es im Fall von *1860*: „Gli interpreti principali del film, Aida Bellia e Giuseppe Gulino, due siciliani autentici nuovi al cinema, e, in genere, la caratterizzazione dialettale dei personaggi, conferirono al film quel carattere popolare-nazionale“, Libero Solaroli, I Mille di Garibaldi protagonisti del primo film storico italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 4, 1. Februar 1953, 83.

⁴¹¹ Vgl. Giuseppe De Santis, E con *Ossessione* osai il primo giro di manovella, *Cinema nuovo*, Nr. 3, Juni 1984, 18.

⁴¹² Vgl. Brunetta 1993, 5-6, 19-22.

⁴¹³ Ebd. 16-18.

gerade seine langjährige Arbeit in einer Funktion, die auf engen Kontakten zu Amtsträgern des Regimes basiert, macht sein Bestreben verdächtig, die Filmindustrie, deren Beschäftigte und damit sich selbst a posteriori mit der Aura der *Resistenza* zu umgeben. So kümmert er sich als Produktionsleiter nicht nur um die Drehgenehmigungen und Anträge auf finanzielle Förderung, sondern ist auch zuständig dafür, dass ein Film die formal zweistufige Zensur reibungslos durchläuft: präventiv auf Ebene von Sujet und Drehbuch. nach Fertigstellung für den *nulla osta*.⁴¹⁴ Unabhängig von der regulären Zensur behält sich nachweisbar ab 1933 der Duce das letzte Wort vor, ob nach einer Sichtung in seiner römischen Residenz, der Villa Torlonia, ein Film für das öffentliche Abspiel freigegeben wird.⁴¹⁵

Der Titel der ersten Folge lautet: *La legione straniera degli intellettuali italiani*. Damit paraphrasiert Solaroli eine Emilio Cecchi zugeschriebene Aussage: „Cinema, legione straniera degli intellettuali“.⁴¹⁶ Cecchi ist von 1932 bis 1933 künstlerischer Leiter der römischen Produktionsfirma Cines. Ihm gelingt es, Schriftsteller wie Mario Soldati als Drehbuchautoren zu verpflichten:

„Prima della direzione Cecchi non esiste un vero programma, né alcun piano produttivo, mentre grazie al lui, dal 1932 si cercherà di stabilire un rapporto più stretto tra letterati e cinema e di modificare - attraverso film e documentari - gli stereotipi rappresentativi dell'Italia e degli italiani. Grazie alla collaborazione di personalità come Pirandello, Alvaro, Giacomo Debenedetti, Barbaro, la Cines raddoppia in un anno la produzione (passando a quindici titoli)“.⁴¹⁷

Cecchis Diktum, der Film sei eine Fremdenlegion der Intellektuellen gewesen, soll die Hypothese untermauern, die Branche habe regimekritischen Schriftstellern und Publizisten als Refugium gedient. Solaroli versteigt sich zu der Behauptung: „Il cinema d'invece d'una 'legione straniera' era, semmai, il primo nucleo [...] della 'resistenza' l'intervento diretto dello stato fascista nella cinematografia è solo del 1935“.⁴¹⁸ Tatsächlich interveniert der Staat auf Druck der privaten Filmindustrie ab 1930, als der Tonfilm den Stummfilm abzulösen beginnt.⁴¹⁹ Zwei 1935 gegründete staatliche Institutionen zur Filmförderung markierten die Abkehr von einer liberalen, faktisch nicht vorhandenen Filmpolitik: Während eine neue

⁴¹⁴ Vgl. Gili 1985, 73.

⁴¹⁵ „En fait, il s'agit d'une véritable censure supérieure qui ne tient pas forcément compte du travail effectué par les organisme officiels de contrôle. Un film qui a déjà obtenu son visa de censure et dont l'exploitation publique est déjà préparée, peut très bien se voir interdit à la dernière minute par la volonté de Mussolini ou de son entourage immédiat“, ebd. 83.

⁴¹⁶ Libero Solaroli, *La legione straniera degli intellettuali italiani*, *Cinema nuovo*, Nr. 2, 1. Januar 1953, 14. Das Cecchi zugeschriebene Zitat wird nicht belegt.

⁴¹⁷ Brunetta 1993, 6.

⁴¹⁸ Vgl. Libero Solaroli, *La legione straniera degli intellettuali italiani*, *Cinema nuovo*, Nr. 2, 1. Januar 1953, 14.

⁴¹⁹ Vgl. Corsi 2001, 23-31.

Abteilung der öffentlichen Banca Nazionale di Lavoro fortan die Filmfinanzierung regelt, kontrolliert die ENIC (Ente nazionale industrie cinematografiche) eine stetig erweiterte Anzahl inländischer Kinos und engagiert sich im Verleih.⁴²⁰ 1938 konzentriert die Legge Alfieri den Filmimport in einer Monopolgesellschaft, der Ente nazionale importazione pellicole estere, mit einem die einheimischen Unternehmen begünstigenden, protektionistischen Effekt, denn die amerikanischen Filmproduzenten verlieren bis 1940 ihre marktbeherrschende Stellung.⁴²¹ Diese ist 1938 an der Verteilung der Publikumsausgaben für den Kinobesuch inländischer und amerikanischer Programmangebote ablesbar. Die Einspielerlöse betragen insgesamt 325 Millionen Lire. Während italienische Filme hiervon 83 Millionen Lire realisieren, konzentriert sich der Großteil, 236 Millionen Lire, auf amerikanische Produktionen. 1939 wird zudem die römische Produktionsgesellschaft Cines verstaatlicht. Luigi Freddi leitet die Firma bis 1943.⁴²²

Um die Intervention von Zensurinstanzen in Produktionen zu vermeiden, drehen Solaroli zufolge Regisseure vorzugsweise historische Filme und Komödien. Diese Genres erscheinen ihm als Inbegriff einer unpolitischen, evasiven Traumfabrik. Sie sind für ihn gerade in ihrer Wirklichkeitsferne faschismuskonform, die eigentlichen Stützen des Regimes:

„In linea generale il cinema reagí all'intervento statale con l'evasione nel tempo e nello spazio: per l'impossibilità di affrontare apertamente i problemi della vita reale si ebbero i grandi film storici e le commedie ambientate in Ungheria o in paesi fantastici. Questo cinema d'evasione (che appunto per evadere dai problemi della realtà finiva col servire il regime) è troppo nel ricordo di tutti per farci sopra della facile ironia“.⁴²³

Dennoch besteht „un filone di resistenza al fascismo“⁴²⁴ fort. Hierzu zählen unter der Führung Luchino Viscontis Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Sergio Grieco und Antonio Pietrangeli als Stabmitglieder von *Ossessione*. Nach 1945 werden sie bis auf Grieco zur Regie wechseln. Neben Umberto Barbaro als Dozent am Centro sperimentale di cinematografia gelten ebenfalls die Regisseure Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Ferdinando Maria Poggioli, Renato Castellani als regimekritisch.⁴²⁵

Zu den realistischen Filmen zwischen *Rotaie* und *Ossessione* gehören beispielsweise *La tavola dei poveri* (1932) mit dem neapolitanischen Dramatiker und Theaterschauspieler

⁴²⁰ Vgl. Brunetta 1993, 10-11, 16, 24.

⁴²¹ Vgl. Libero Solaroli, La terza Cines indossa la camicia nera, *Cinema nuovo*, Nr. 8, 1. April 1953, 213-214; Brunetta 1993, 22.

⁴²² Ebd., 24-25.

⁴²³ Libero Solaroli, La terza Cines indossa la camicia nera, *Cinema nuovo*, Nr. 8, 1. April 1953, 213-214.

⁴²⁴ Libero Solaroli, Sulle balere di Genova la *Sissignora* di Poggioli, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 278.

⁴²⁵ Ebd., 278-279.

Raffaele Viviani in der Hauptrolle, *1860, Fari nella nebbia* und eine veristisch genannte Reihe von Regiearbeiten Ferdinando Maria Poggiolis: 1940 *Addio giovinezza!*, basierend auf dem gleichnamigen Drama von Sandro Camasio und Nino Oxilia, eine in Turin im Jahre 1910 angesiedelte, unglückliche Liebesgeschichte zwischen einem Medizinstudenten und einer Arbeiterin, 1941 *Sissignora* nach dem gleichnamigen Roman von Flavia Steno, eine in Genua spielende Liebesromanze zwischen einem Matrosen und einem Dienstmädchen, 1942 *Gelosia* nach Luigi Capuanas Roman *Il marchese di Roccaverdina* (1900) und 1943 *Il cappello da prete* nach dem Roman *Il cappello del prete* (1888) von Emilio De Marchi um einen Baron, der einen Priester ermordet, bestiehlt und an seinem schlechten Gewissen irre wird.⁴²⁶

Kriegspropagandaspiefilme wie *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina 1940), *Bengasi* (Augusto Genina 1942), *Giarabub* (Goffredo Alessandrini 1942) exkommuniziert Solaroli hingegen aus der nationalen Kinematografie: „si son messi da sé fuori della storia dell'arte cinematografica italiana“.⁴²⁷ Während Roberto Rossellinis Regiearbeiten vor *Roma città aperta* ungenannt bleiben, fällt *Uomini sul fondo*, inszeniert von Francesco De Robertis 1939 bis 1941, unter die Kategorie „film ministeriali“. Damit wird verkürzt auf das Marineministerium als Koproduzent neben dem privaten Unternehmen Scalera hingewiesen. Der Kameramann von *Uomini sul fondo*, Giuseppe Caracciolo, verbürgt eine Nähe zu der realistischen Strömung, weil er schon *Sole* (Alessandro Blasetti 1929) fotografiert hat. Unter Berufung auf eine anonyme Meinung, womit vermieden wird, selbst Stellung zu beziehen, heißt es: „Sul finire di questo periodo ebbero una certa eco i film ministeriali del comandante Francesco De Robertis; è da sottolineare che il più noto di essi, *Uomini sul fondo*, era avvantaggiato dalla saporosa fotografia di Francesco [sic] Caracciolo, che era stato l'operatore di *Sole*“.⁴²⁸

Obwohl *Uomini sul fondo* ausschließlich mit Laiendarstellern besetzt ist und Außenaufnahmen an natürlichen Schauplätzen, auf See sowie an Land, stattfinden, erkennt Solaroli entgegen seiner eigenen Definition diesen ersten langen Film von De Robertis nicht als national-volkstümlich an. Die vermutlich von der Redaktion stammende Bildunterschrift „Alcuni vogliono far risalire a questo film le origini del neorealismo“⁴²⁹ zu einem Szenenfoto aus *Uomini sul fondo* widerspricht jedoch der Filmgeschichtsschreibung Solarolis: „I futuri storici della cinematografia italiana non potranno dimenticare date e fatti: il cinema del

⁴²⁶ Vgl. Libero Solaroli, L'assistente militare raccontava soggetti, *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 344.

⁴²⁷ Libero Solaroli, La terza Cines indossa la camicia nera, *Cinema nuovo*, Nr. 8, 1. April 1953, 214.

⁴²⁸ Libero Solaroli, L'assistente militare raccontava soggetti, *Cinema nuovo*, Nr. 12, 1. Juni 1953, 344.

⁴²⁹ Ebd.

periodo che va da *Rotaie* a *Ossessione*, pur senza essere un gran cinema, fu sempre, nella sua sostanza, un cinema di resistenza al fascismo e alla guerra“.⁴³⁰

Was hier in knappen Worten und unkommentiert als die Wiege von *Roma città aperta* gilt, nennt Solaroli eine Auftragsarbeit des Marineministeriums. Filmhistoriker sprechen deutlicher von einem faschistischen Propagandafilm.⁴³¹ Damit ist die beschworene ruhmreiche Traditionslinie von einem realistischen, antifaschistischen Film ab 1929 zum neorealistischen Film seit 1945 ad absurdum geführt. Solarolis These, der Film als Industrie und als Kunst habe Intellektuellen während des Faschismus als ein Trojanisches Pferd gedient, beruht auf unzutreffenden Annahmen, Auslassungen und Beschönigungen. Wenn Solaroli behauptet, die faschistischen Machthaber hätten von Ende der zwanziger Jahre bis einschließlich 1934 in die private Filmbranche nicht interveniert, so verschweigt er, dass seit Anfang der zwanziger Jahre immer weniger Firmen immer weniger Filme produzieren. Von 1923 bis 1924 halbiert sich die Zahl der hergestellten italienischen Stummfilme von 124 auf 61. 1930, im Jahr des ersten italienischen Tonfilms *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli) nach Luigi Pirandellos Erzählung *In silenzio* (1923), entstehen zwölf Filme, davon stammen allein zehn von der Cines. 1932 steigt die Ziffer auf 26, der Anteil der Cines beträgt 13. 1934 wird der immer noch im historischen Vergleich sehr niedrige Stand von 30 Filmen erreicht. Hierzu steuert die Cines nur noch drei Produktionen bei. 1931 verstirbt der Firmenchef Stefano Pittaluga. 1933 geht die Cines in Konkurs. 1941 nimmt sie unter der Leitung von Luigi Freddi ihren Betrieb wieder auf.⁴³² Zudem kontrolliert der faschistische Staat die nicht- fiktiven Filme, produziert und verliehen vom 1925 nationalisierten Istituto Luce. Dieses Institut ist zuständig sowohl für die Wochenschauen als auch bis Ende der zwanziger Jahre für die Dokumentarfilme. Ab 1927 sind die Kinobetreiber auf der gesamten Halbinsel gesetzlich verpflichtet, im Beiprogramm Wochenschauen des Istituto Luce vorzuführen.⁴³³

Über eine weitere, für die Betroffenen existentielle staatliche Intervention in das Berufs- und Privatleben verliert Solaroli kein Wort: die im September 1938 in Kraft tretende Rassengesetzgebung. Sie führt zu einem Exodus von Juden aus Italien, darunter denen, die dorthin aus Deutschland, Österreich und von den Nationalsozialisten besetzten Ländern geflohen sind und bislang einer geregelten Arbeit nachgehen konnten wie Rudolf Arnheim. Dass die italienischen Rassengesetze weder auf den Druck der Nationalsozialisten,

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Vgl. Gili 1985, 123-124; Toeplitz 1987, 1579-1581.

⁴³² Vgl. Corsi 2001, 180.

⁴³³ Ebd., 47-50.

vorausseilendes Gehorsam oder Opportunismus gegenüber dem deutschen Alliierten zurückgeführt, noch verharmlost werden können, ist aktueller Forschungsstand.⁴³⁴ Der Einweisung ins Konzentrationslager geht mitunter das Berufsverbot voraus, welches nur im Einzelfall mit Hilfe von Schmiergeldern und dem informellen Schutz einflussreicher Personen umgangen werden kann. Die antisemitische Verfolgung erfasst den gesamten Verwaltungsapparat und die private Wirtschaft, in der Filmbranche ebenso Angehörige freier Berufe wie Festangestellte. Der Schriftsteller, Essayist und Filmkritiker Giacomo Debenedetti (1901-1967), den Solaroli als einen zwischen 1937 und 1941 sehr produktiven, regimekritischen Drehbuchautor bezeichnet⁴³⁵, arbeitet informell mit Sergio Amidei zusammen. Doch Debenedettis Namen als Koszenarist taucht nicht mehr im Vorspann oder Abspann auf.

3.7.2 Faschistischer Neorealismus: *Vecchia guardia*

Im Frühjahr 1953 wird im Circolo romano di Cinema im Beisein des Regisseurs Alessandro Blasetti, Luchino Viscontis und Callisto Cosulichs *Vecchia guardia* aus dem Jahre 1934 wiederaufgeführt. Das Sujet stammt von Giuseppe Zucca und L. Apolloni.⁴³⁶ Das Drehbuch verfassen Blasetti, Zucca, Leo Bomba und Guido Albertini. Der Kameramann, Otello Martelli, fotografiert ebenfalls 1946 unter der Regie Roberto Rossellinis *Paisà* und 1950 *Francesco giullare di Dio*, für Giuseppe De Santis 1946 *Caccia tragica* und 1949 *Riso amaro*. *Vecchia guardia* handelt vom schonungslosen Kampf zwischen kleinstädtischen Faschisten und ihren linken Feinden unmittelbar vor dem Marsch auf Rom. Kommunisten organisieren einen Streik von Mitarbeitern einer Irrenanstalt. Eine schwarze Schwadron versucht, angeführt vom ältesten Sohn des Anstaltsdirektors, Ruhe und Ordnung wiederherzustellen. Der Konflikt eskaliert zum Generalstreik. Als Aufständische die Faschisten überfallen, wird einer ihrer kindlichen Anhänger erschossen - Mario, der jüngste Sohn des Anstaltsdirektors.

⁴³⁴ Vgl. Collotti 1998. Der Autor schätzt die Anzahl von Konzentrationslagern für ausländische und inländische Juden auf italienischem Territorium auf über 50. Genaue Zahlen liegen im Erscheinungsjahr seines Aufsatzes nicht vor. Seit Juli 1940 werden ausländische Juden in dem kalabresischen Lager Ferramonti di Tarsia inhaftiert. Britische Einheiten befreien am 14. September 1943 die Insassen, bevor sie Wehrmacht und SS auf ihrem Rückzug deportieren und umbringen können.

⁴³⁵ Vgl. Libero Solaroli, *Sulle balere di Genova la Sissignora* di Poggioli, *Cinema nuovo*, Nr. 10, 1. Mai 1953, 278.

⁴³⁶ Zu den Stab- und Darstellerangaben vgl. Savio 1975, 386. Blasetti zufolge ist Apolloni ein Schriftsteller und Zeichner, Zucca ein Lyriker, Prosaautor und Verleger. Vgl. Gili 1990, 40.

Blasetti erklärt in einem Interview 1934, *Vecchia guardia*, ein „film fascista“, sei den lebenden Helden und den Opfern in den Reihen der einstigen *squadri* gewidmet. Der zwölfjährige Mario, aus einer bürgerlichen Familie stammend, repräsentiere die erste, nunmehr Mitte zwanzig Jahre alte, fast gänzlich unter revolutionären Bedingungen sozialisierte Generation: den neuen faschistischen Menschen. Im Bestreben, ein regimekonformes „cinema popolare“ zu entwickeln, habe er sich für eine sprachliche Authentizität entschieden. Die Darsteller verwenden zwar keinen Dialekt, aber Umgangssprache. Sie reden, wie die von ihnen interpretierten Figuren, darunter Bauern, Seeleute, Soldaten, Arbeiter.⁴³⁷

Cosulich wirft die Frage auf, ob *Vecchia guardia* zu einem Vorläufer des Neorealismus gehört. Seine Antwort lautet, dass dieser Film eine Etappe auf dem Weg zu *Roma città aperta* bildet. Parallel, das heißt dem zuerkannten Status eines präneorealistischen Films nicht widersprechend, kommt er zu der Einschätzung: „Ben presto ci accorgemmo che *Vecchia guardia* era l'unico film sinceramente fascista che fosse stata realizzato durante il 'ventennio'“.⁴³⁸

Die Rehabilitation von *Vecchia guardia* erfolgt erstens über den Kamerastil Martellis, der in neorealistischen, ebenfalls von ihm fotografierten Filmen wie *Paisà* und *Caccia tragica* wiederzuerkennen sei, zweitens durch die Klassifizierung als historisches Dokument: „Blasetti descriveva con disarmante convinzione le gesta dei suoi eroi neri, ne prendeva le parti, li accettava per quel che erano, senza abbellirli, o deformarne lo spirito che li guidava“⁴³⁹; drittens anhand der offiziell negativen Reaktion auf die Uraufführung Anfang 1935, da hohe Vertreter des Regimes, die sich mit Monarchie und Vatikan versöhnt haben, unangenehm an ihre militante Bewegungsphase erinnert worden seien. Mit dem faschistischen Film identifiziert Cosulich vor allem die *telefoni bianchi*, sentimentale Komödien, häufig angesiedelt in einem vom Szenenbild suggerierten Budapest.⁴⁴⁰

3.7.3 *Ossessione*

Um das Spielfilmdebüt Luchino Viscontis, *Ossessione*, zelebriert die Zeitschrift einen regelrechten Kult. Guido Aristarco gibt Ende 1953 anlässlich eines *Senso* gewidmeten

⁴³⁷ Vgl. Blasetti 1982, 280-281. Interview mit Domenico Mèccoli, Quattro chiacchiere con Blasetti, erstveröffentlicht, in: *Il lavoro fascista*, 9. Dezember 1934.

⁴³⁸ Callisto Cosulich, Fra bene a ricordarci, *Cinema nuovo*, Nr. 36, 1. Juni 1954, 309.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., 310. Cosulich dient 1943 in der Marine im Rang eines Offiziers. Vgl. Argentieri 1998, 14.

Themenschwerpunkts die Lesart der Redaktion von *Ossessione* vor. Seine Argumentation dient dem doppelten Zweck, erstens eine sich Anfang der vierziger Jahre formierende kulturelle *Resistenza* zu unterstellen, deren ästhetisches Ideal der filmische Realismus gewesen sei und der in *Ossessione* zukunftsweisende Gestalt angenommen habe; zweitens Luchino Visconti einen Sonderstatus unter den italienischen Regisseuren einzuräumen, insofern er in seiner Inszenierungsweise kongenial den literarischen Realismus transponiere, wie ihn Georg Lukács definiere. Nicht die Drehzeit von Mai bis November 1942, sondern die Premiere im Mai 1943 wählt Aristarco als relevantes Datum, um durch die zeitliche Nähe eine Konvergenz zwischen politischer und filmischer Entwicklung zu suggerieren. Wie die Absetzung und Inhaftierung des Duce auf mehrheitlichen Beschluss des Faschistischen Großrats am 25. Juli 1943 das Anfang vom Ende der Diktatur besiegelt, markiert *Ossessione* einen Wendepunkt im italienischen Film: „*Ossessione* è del 1943. La sua uscita, e quella di *I bambini ci guardano* di De Sica e Zavattini, cade in un momento di grave crisi della vita nazionale, che culmina con la caduta del fascismo“.⁴⁴¹ In *Ossessione* kulminieren die publizistisch erhobenen Forderungen nach einem neuen realistischen Film, wie sie Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Gianni Puccini, Carlo Lizzani, Francesco Pasinetti, Michelangelo Antonioni und Luchino Visconti seit Anfang der vierziger Jahre als Mitarbeiter von *Cinema* erheben. Anknüpfend an eine Aussage im ersten Editorial der Zeitschrift, *Continuare il discorso*, ist erneut von einer im Untergrund aktiven kulturellen Bewegung die Rede, zu der jene Personen gehören würden.⁴⁴²

Zwar weist einer der Szenaristen von *Ossessione*, Gianni Puccini,⁴⁴³ darauf hin, dass der damalige Leiter der Direzione generale per la cinematografia und damit für die Zensur und die finanzielle Förderung Hauptverantwortliche, Eitel Monaco, sich tatkräftig für die Fertigstellung des Projekts und die Freigabe zum öffentlichen Abspiel eingesetzt habe, aber unbeschadet dessen bauscht Puccini das Regiedebüt Viscontis zum - so die Überschrift seines Beitrages - 25. Juli des italienischen Films auf.

Ossessione basiert auf *The Postman Always Rings Twice*. Nimmt man die Gedankenfigur von Aristarco und Puccini ernst, würde ein amerikanischer und kein nationaler Stoff dem neuen italienischen realistischen Film zugrundeliegen. Folglich ist Aristarco bestrebt, die Vorlage geringzuschätzen, hingegen der filmischen Adaption einen nationalen Charakter zu bescheinigen. Es sind insbesondere die Schauplätze, Ancona, Ferrara, das Podelta, die

⁴⁴¹ Guido Aristarco, Il postino di Cain diventò italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 343.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Vgl. Gianni Puccini, Il venticinque luglio del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 342.

Ossessione aus seiner Sicht ein typisch italienisches Gepräge verleihen. Selbst äußerliche Affinitäten zum französischen Naturalismus erscheinen belanglos: „Il film ha vaghe aspirazione al realismo francese; e se esso ricorda alcuni temi e motivi del Renoir di *La Bête humaine* [1938] (i due film si aprono con due lunghe carrellate) pure l’ambientazione che ne risulta è italiana, italiano il paesaggio che esplode“.⁴⁴⁴

Sowohl Puccinis als auch Aristarcos Interpretation dienen einem gemeinsamem Zweck: Der Auftakt zu einem *nuovo cinema italiano* beginnt nicht erst mit *Roma città aperta*, sondern mit *Ossessione*. *Ossessione* erscheint als heroische Tat einer verschworenen Gemeinschaft junger Kritiker, die erste filmpraktische Erfahrungen zumeist als Szenaristen besitzen. Alle diejenigen, die an dem Regiedebüt von Visconti 1942 kreativ mitwirken wie De Santis und Puccini oder 1943 publizistische Schützenhilfe leisten wie Aristarco, verwandeln sich in Regimegegner. Die Mitarbeit an diesem Film gilt als dem militanten proletarischen antifaschistischen Widerstandskampf gleichwertig: „*Ossessione* prelude [...] alla cinematografia della Liberazione come gli scioperi di Torino e di Milano [im März 1943]“.⁴⁴⁵ Stellvertretend für eine Reihe von Intellektuellen ihrer Generation, haben sich Visconti, Puccini, Massimo Mida, De Santis, Aristarco vom Faschismus kultur- und sozialrevolutionäre Veränderungen erhofft. Als sich nach der Landung britischer und amerikanischer Truppen auf Sizilien in der Nacht vom 9. zum 10. Juli 1943 das Ende der Diktatur abzeichnet, werden diese fortbestehenden Hoffnungen auf die von den Kommunisten getragene *Resistenza* übertragen. Das Bekenntnis zum Realismus, zu *Ossessione*, von interessierter Seite zur Ikone des filmischen Antifaschismus hochgeschrieben, geschieht in kaum zu unterschätzendem Maße aus autobiografischen Gründen: Aristarco, Gianni Puccini, sein Bruder Massimo Mida, Giuseppe De Santis verschweigen ihre Zugehörigkeit zur faschistischen Elite - den GUF - und entwerfen eine Legende von ihrem scheinbar durchgängig klandestinen antifaschistischen Widerstand, ohne den individuell zu verschiedenen Zeitpunkten vollzogenen Wechsel des politischen Lagers deutlich zu machen.

Aristarco vollzieht zwischen 1953 und 1957 eine Revision der Revision. Was *Senso* für den italienischen Lukács Schüler 1954 bis 1955 bewiesen hat und in langen Traktaten von ihm und seinen Mitarbeitern als unumstößliche Lehre kanonisiert worden ist, der Übergang vom Neorealismus zum Realismus, erweist sich im Nachhinein als halt- und bedeutungslos: 1953 gilt *Ossessione* als „film realistico“⁴⁴⁶ und bildet den Auftakt zu einer erst kurz nach der

⁴⁴⁴ Guido Aristarco, Il postino di Cain diventò italiano, *Cinema*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 346.

⁴⁴⁵ Ebd., 348.

⁴⁴⁶ Ebd., 347.

Befreiung entstehenden „nuova ‘scuola’ del nostro cinema“⁴⁴⁷. 1957 ist hingegen in einer Rezension dieses Films die Rede vom „l’iniziatore del neorealismo“⁴⁴⁸.

Als die militärische Niederlage des Faschismus absehbar ist, konvertiert Gianni Puccini vom glühenden Anhänger zum konspirativen Gegner.⁴⁴⁹ Geboren 1914 als Sohn des Schriftstellers Mario Puccini, studiert er am Centro sperimentale di cinematografia und ist mit Rudolf Arnheim an der unvollendeten *Enciclopedia del Cinema* beteiligt. Er gehört der Redaktion von *Cinema* an, deren Direktion er in der Schlussphase Juli bis September 1943 übernimmt. Zudem verfasst er Beiträge vor und nach 1945 für *Bianco e Nero*. 1941 gehört er als Vertreter von *Cinema* einer Delegation von italienischen Filmjournalisten an, welche in Berlin und Wien Ateliers besucht und mit Schauspielern sowie Regisseuren zusammentrifft.⁴⁵⁰ Anfang 1942 meldet die Redaktion von *Cinema*, einige Kollegen, darunter Gianni Puccini, adaptierten den Roman *I Malavoglia*. In Zusammenarbeit mit dem Regisseur Luchino Visconti schrieben sie zurzeit das Szenarium. Der Drehbeginn stehe kurz bevor. Aus dieser Notiz in der Rubrik *Cinema gira* geht ebenfalls hervor, dass Puccini zu jener Zeit einen hohen Posten als Leiter des Pressebüros in der von Eitel Monaco geleiteten Direzione generale per la cinematografia besetzt: „Si da come per certo l’imminente inizio del film *I Malavoglia* di Giovanni Verga. Trasportato sullo schermo per opera del nostro amico e collega Luchino Visconti, che ne sta curando il trattamento insieme all’amico Mario Alicata, il nostro Giuseppe De Santis e Gianni Puccini, attualmente capo dell’ufficio stampa della Direzione generale per la cinematografia“⁴⁵¹.

Der Produzent und Regisseur Alfredo Guarini berichtet rückblickend, Puccini habe zu einem der ersten Mitglieder eines antifaschistischen Gewerkschaftskomitees gehört. Unter Guarinis Leitung offenbar in der ersten Jahreshälfte 1943 gegründet, finden die heimlichen Treffen in seinem römischen Büro in der Via del Traforo statt, welche in der Nähe der Via Rasella liegt:

„Comme j’étais très ami d’Aldo Vergano, les trois premières personnes qui se réunirent pour constituer le Syndicat du cinéma, ce comité anti-fasciste destiné à préparer les lendemains de guerre, furent Gianni Puccini, Aldo Vergano e moi. Rossellini n’est venu qu’après. [...] De

⁴⁴⁷ Ebd., 343.

⁴⁴⁸ Guido Aristarco, *Cinema nuovo*, Nr. 120-121, 15. Dezember 1957, 344. Aristarco vergibt vier von maximal fünf *stелette*, was dem Prädikat hervorragend entspricht.

⁴⁴⁹ Zu biografischen Angaben vgl. den Eintrag zu Gianni Puccini von Giulio Cesare Castello, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, 1961, Bd. 8, 575-576. Vgl. auch die Anmerkungen von Arnheim (1937) zu Puccinis Studienabschlussarbeit *La poetica delle mescolanze in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*.

⁴⁵⁰ -tz [Hans-Walther Betz], Der Berliner Besuch, *Der Film*, Nr. 3, 18. Januar 1941; -en, Von der Arbeit und den Ateliers stark beeindruckt, ebd.

⁴⁵¹ *Cinema*, Nr. 134, 25. Januar 1942, 29. Vgl. auch Luchino Viscontis Artikel von 1941 *Condizione ed invenzione* zu seinem Plan, *I Malavoglia* zu verfilmen; erstveröffentlicht, in: *Stile italiano nel cinema*, Mailand: Guarnati, wiederabgedruckt, in: Brunetta 1993, 485 ff. (Illustrazioni).

Santis a suivi presque tout de suite Puccini, ils travaillaient ensemble dans la revue *Cinema*. De même Massimo Mida, qui était le frère de Puccini, est venu presque tout de suite. Visconti, tout en adhérant très vite, maintenant un peu sa position d'aristocrate“.⁴⁵²

Das Drehbuch mit dem Arbeitstitel *Palude* hat laut Gianni Puccini bis auf beanstandete und umgeschriebene Dialoge des Priesters die präventive Zensur reibungslos durchlaufen. Eitel Monaco sowie dessen enger Mitarbeiter Attilio Riccio⁴⁵³ hätten Viscontis Projekt unterstützt. Auch die Freigabe zur öffentlichen Aufführung sei erteilt worden.⁴⁵⁴ Eitel Monaco merkt an, dass dieser Genehmigung eine Vorführung im Beisein des Duce vorausging, der keine Einwände gegen einen Kinostart erhoben habe.⁴⁵⁵ Monaco weist zudem darauf hin, die bestandene präventive Zensur sei unverzichtbar gewesen, um einen Kredit bei der staatlichen Banca Nazionale di Lavoro zu erhalten. Er versichert, sich als Mitglied der zuständigen Kommission jener Bank persönlich dafür eingesetzt zu haben, dass *Ossessione* finanziert wird:

„Pour *Ossessione*, ce n'est pas au stade de la censure que nous avons livré la bataille. Nous l'avons livrée bien avant. Moi, Directeur général pour la cinématographie, j'ai pris la responsabilité de faire accorder au film l'argent de la Banque Nationale du Travail. Visconti fut financé par la banque de l'État pour tourner *Ossessione*, non parce que c'était un film anti-fasciste mais parce que c'était un film novateur. Lorsqu'il sortit, deux tiers de la presse manifesta son opposition et il y eut même des préfets qui le séquestrèrent“.⁴⁵⁶

Einer derjenigen, der *Ossessione* im *Corriere Padano* 1943 verteidigt, ist Guido Aristarco.⁴⁵⁷

Auch die Presse der GUF ergreift für den Film Partei gegen weltliche und religiöse

⁴⁵² Gili 1990, 154. Zu einer von Aristarco und Walter Ronchi herausgegebenen Ausgabe im Januar-Februar 1943 zum Thema Film von *Pattuglia*, der GUF-Zeitschrift aus Forlì, steuert Gianni Puccini einen Beitrag mit dem Titel *Il tappeto magico* bei. Zum Quellennachweis vgl. Brunetta 1976, 297-298.

⁴⁵³ Laut Eitel Monaco ist Riccio gemeinsam mit weiteren Mitarbeitern für die präventive Zensur zuständig: „je pris comme collaborateur direct Attilio Riccio, un homme non inscrit au parti fasciste qui devint producteur après la guerre et qui avait de bonnes relations avec les scénaristes et les metteurs en scène. Il a également été critique au *Mondo* de Mario Pannunzio“, Gili 1990, 192. Überdies schreibt Riccio 1946 für den Filmteil von *Fiera letteraria*.

⁴⁵⁴ Vgl. Gianni Puccini, Il venticinque luglio del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 342. Die präventive Zensur verlangt, Dialoge des Priesters im Drehbuch zu überarbeiten: „i mutamenti non ci dispiacquero perché, con involontario realismo, accentuarano il tono ambiguo e untuoso che v'è, in certi casi, nel linguaggio d'un prete“, ebd. Puccini erhellt sowohl die Genese des zunächst den Arbeitstitel *Palude* tragenden Vorhabens als auch den willkürlichen Umgang von Kinobesitzern sowie faschistischen Funktionären innerhalb und außerhalb der Sozialen Republik von Salò mit zirkulierenden Kopien. Zudem berichtet er, Visconti habe zuerst Anna Magnani für die Giovanna ausersehen. Infolge ihrer Schwangerschaft im fünften Monat sei jedoch Clara Calamai zum Zuge gekommen. Aristarcos Behauptung (Il postino di Cain divento italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 348), *Ossessione* „segna la comparsa di nuovi attori: una Calamai e un Girotti inediti“, trifft nicht zu. Girotti spielt zuvor Hauptrollen: den Arminio in *La corona di ferro* (vgl. Landy 2000, 74-76) und Leutnant Rosati in *Un pilota ritorna*. Girotti und Calamai interpretieren zudem 1941 unter der Regie von Enrico Guazzoni Hauptrollen in *I pirati della Malesia* nach dem gleichnamigen Roman von Emilio Salgari.

⁴⁵⁵ Vgl. Gili 1990, 176-177.

⁴⁵⁶ Ebd., 176.

⁴⁵⁷ „Sulle pagine del *Padano* la difesa del film da parte di Aristarco raggiungerà toni veementi e appassionati, contro gli attacchi che, nella stessa regione, si andavano compiendo sul *Resto di Carlino*, più che mai conformista e portavoce delle preoccupazioni moralistiche della borghesia, e sull'*Avvenire*, condotto con mano

Sittenwächter.⁴⁵⁸ *Ossessione* schockiert seit der Premiere im Frühjahr 1943 wegen eines ungeschönten Italienbildes. Eine Dreiecksgeschichte um Sex and Crime, subproletarische Figuren, den kriminellen Landstreicher Gino, einen ambulanten Händler, die ehemalige Prostituierte Giovanna, welche infolge der Heirat mit einem wesentlich älteren Tavernenbesitzer ins Kleinbürgertum aufsteigt, schäbige Interieurs, eine trost- und grenzenlose Sumpflandschaft erregen bei katholischen ebenso wie bei einigen faschistischen Würdenträgern unter moralischem Gesichtspunkt Anstoß. In dem Maße, wie der Zentralstaat nach der Landung der Alliierten auf Sizilien und dem Sturz des Duce zerfällt, erweitert sich die Macht von Faschisten, die in Großstädten und in den Provinzen herrschen. Diese lokalen Parteifunktionäre verfahren willkürlich mit *Ossessione*. Nach einer Voraufführung im Frühjahr 1943 in Rom, organisiert von der Redaktion *Cinema*, die teilweise zugleich Stabmitglieder sind, startet *Ossessione* in Städten Norditaliens. Es hängt von den Entscheidungen der Präfekte und Polizeipräsidenten vor Ort ab, ob Kopien unversehrt oder eigenmächtig geschnitten zur öffentlichen Aufführung gelangen. In Mailand finden Vorstellungen im Mai 1944 statt, während die Stadt von der Wehrmacht besetzt ist.⁴⁵⁹ Puccini zufolge wird hingegen in Bologna der Kinostart verboten.⁴⁶⁰

Da die Rechte für die Verfilmung von Cains Roman, die damals bei MGM liegen, weder vom Produzenten Industrie Cinematografiche Italiane noch von Visconti vor Drehbeginn erworben worden sind, gelangt *Ossessione* nur sporadisch und illegal kurz nach Kriegsende in die Kinos, in Rom im April 1945. Für die ausländische Wahrnehmung des Neorealismus, namentlich in Frankreich, den USA und Großbritannien ist wichtig, dass nicht *Ossessione*, sondern mit erheblichem zeitlichen Vorsprung *Roma città aperta* in untertitelten oder synchronisierten Versionen in den Kinos startet.⁴⁶¹

sicura sulla via del consenso al regime dal cardinale di Bologna, Nasalli Rocca“, Bragaglia 1976, 91. Die Autorin nennt in den Anmerkungen (ebd., 98) zwei Artikel Aristarcos im *Corriere Padano: Ossessione* vom 8. Juni 1943, 3 und *Equivoci su Ossessione* vom 27. Juni 1943, 3.

⁴⁵⁸ Vgl. Brunetta 1976, 286-287.

⁴⁵⁹ Zu Aufführungsorten und -zeiten vgl. Savio 1975, 248.

⁴⁶⁰ Vgl. Gianni Puccini, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 342.

⁴⁶¹ Zu bibliofilmografischen Angaben über *Ossessione* vgl. Savio 1975, 247-249; Chiti/Lancia 1993, 240-241. Vgl. auch Vernon Jarratt, *Luchino Visconti's Ossessione, Sight and Sound*, Nr. 65, Frühjahr 1948, 25-26; Allison Graham, *The Phantom Self: James M. Cain's Haunted American in the Early Neorealism of Visconti and Antonioni*, *Film Criticism*, Nr. 1, Frühjahr 1984, 47-62; Giuseppe De Santis, *Viscontis Interpretation of Cain's Setting in Ossessione*, *Film Criticism*, Nr. 3, Frühjahr 1985, 23-32.

3.8 *Finale des neorealistischen Films*

1950 bis 1951 befragt Carlo Bo vorrangig Schriftsteller, was sie unter dem literarischen Neorealismus verstehen und wie dieser die nationale Kultur geprägt hat. In der *Fiera letteraria* kommt der Rezensent von Bos *Inchiesta sul neorealismo* 1951 zum Ergebnis, es handele sich um eine Nachlese oder Schlussbilanz. *Cinema nuovo* versteht sich seit der ersten Ausgabe im Dezember 1952 als Anwalt und Förderer des titelgebenden neo-realistischen Films. Dessen drohender Niedergang, bedingt durch mangelhaften Publikumszuspruch, eine diskriminierende, weil vorrangig am kommerziellen Erfolg ausgerichtete Filmförderung und eine drakonische staatliche Zensur, mobilisiert ein überparteiliches und überkonfessionelles Bündnis von Kulturschaffenden. Auf dem Kongress in Parma Ende 1953 diskutieren Regisseure, Journalisten, Szenaristen, Produzenten über Ursachen und Auswege aus der Krise. Eine einstimmig angenommene Resolution hält fest, dass das hohe internationale Ansehen des italienischen Films dem Neorealismus zu verdanken sei und staatlicherseits eine Zensur unterbleiben müsse.

In *Cinema nuovo* divergieren die Einschätzungen erheblich, wann der filmische Neorealismus endet. Während Carlo Asti *Umberto D.* (Vittorio De Sica), uraufgeführt 1952, als Abschluss des neorealistischen Films ansieht⁴⁶², klingt dieser aus Sicht Cecilia Manginis 1958 aus. Hierfür ist eine zentrale Ursache der bereits ab 1947 rückläufige Publikumszuspruch.

Wenngleich die hohe Zuschauerresonanz von *Senso* angemerkt wird, spielt vordergründig kein kommerzielles Motiv für den Anfang 1955 in einem Editorial propagierten Übergang vom Neorealismus zum Realismus eine Rolle. Auf das hintergründige, tatsächliche Motiv verweisen mehrere Indizien. Beiläufig findet in einer Redaktionsnotiz vom Mai 1956, welche die neue Rubrik *Riesame dei film neorealisti* einleitet, eine folgenreiche sprachliche Revision statt. Diese gelten auf einmal rückblickend als *avantgardistisch*: „L'esigenza di studiare più a fondo il fenomeno neorealisticò, i suoi grandissimi pregi e i suoi limiti (in particolar modo l'impopolarità di questo cinema senza dubbio d'avanguardia), è diventata più viva di fronte agli incassi dei 'bestsellers' 1955“.⁴⁶³ Indirekt wird somit eingestanden, dass Kampagnen wie die Rubrik *Contributi al neorealismo* nutzlos gewesen sind, weil die große Masse der

⁴⁶² Vgl. Carlo Asti, Popolarità e impopolarità del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 93, 1. November 1956, 246.

⁴⁶³ Vittorio Spinazzola, *Ladri di biciclette*, *Cinema nuovo*, Nr. 82, 10. Mai 1956, 275. Unter der Rubrik *Riesame dei film neorealisti* wird (ebd.) angekündigt: „Iniziamo con questo saggio di Vittorio Spinazzola una serie di scritti dedicati al riesame dei maggiori film italiani realizzati nel dopoguerra: da *Roma città aperta* di Roberto Rossellini a *Due soldi di speranza* di Renato Castellani“. Tatsächlich folgen jedoch nur noch von demselben Autor Beiträge zu Regiearbeiten Vittorio De Sicas. Vgl. *Umberto D.*, *Cinema nuovo*, Nr. 86, 10. Juli 1956, 21-22; *Il miracolo a Milano*, *Cinema nuovo*, Nr. 113, 1. September 1957, 116-118.

Kinogänger weiterhin amerikanische und italienische Musikfilme, Komödien und Melodramen bevorzugt. Sobald das Ziel, ein großes Publikum dauerhaft an den als national-volkstümlich deklarierten neorealistischen Film zu binden, seit Mitte der fünfziger Jahre inoffiziell als verfehlt gilt, wird von einigen Autoren zum Begriff „movimento di avanguardia“⁴⁶⁴ Zuflucht genommen, um das komplette Scheitern der eigenen Hoffnungen und publizistischen Initiativen zu verbrämen. Die verspätet erkannte Not verwandelt sich in eine Tugend. Die Resemantisierung als Avantgarde erweckt den Eindruck, als ob der zunehmend exklusive Zuschauerkreis unverzichtbar zum ästhetischen Programm gehört, insofern gegen herkömmliche narrative Schemata und Sehgewohnheiten verstoßen wird.

Der Begriff der Krise des neorealistischen Films durchzieht seit dem Editorial *Continuare il discorso* der ersten Ausgabe im Dezember 1952 Kommentare und Analysen. Seit 1954 zeichnet sich zudem eine Rezession der nationalen Filmindustrie ab. Beide Entwicklungen werden erstaunlich lange als zwei voneinander getrennte Phänomene behandelt. Im November 1957 zieht Paolo Gobetti aus den in jenem Jahr stattgefundenen Premieren von *Il grido* (Michelangelo Antonioni 1957), *I sogni nel cassetto* (Renato Castellani 1956), *Le notti bianche* (Luchino Visconti 1957)⁴⁶⁵ und *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini 1957) den Schluss: „ci pare abbiano confermato quella crisi del neorealismo di cui ormai da anni si parla - che è stata anche la causa prima della crisi industriale“⁴⁶⁶.

Gobetti geht somit davon aus, dass die Einspielerlöse und Renditen neorealistischer Film über Wohl und Wehe der gesamten Branche entscheiden. Doch Carlo Asti vertritt die entgegengesetzte Position: Danach handelt es sich nie um einen großen Publikumsfilm, wie Gobetti voraussetzt, sondern um ein Programmangebot für eine Minorität cinephiler Intellektueller.

Erst seit 1954 führt die Rezession der Branche dazu, zum einen statistische Daten über bislang völlig vernachlässigte Zuschauerpräferenzen zu erheben, was den nationalen Spielfilm betrifft, zum anderen dem sich verschlechternden Geschäftsverlauf Beachtung zu schenken. Im Mai 1954 schlägt die Redaktion Alarm. Die nationale Filmproduktion stehe vor dem Bankrott („la completa paralisi“). Um Ursachen zu benennen und damit Lösungen für die akuten Probleme vorzuschlagen, befragt die Redaktion Mario Soldati, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, den Produzenten Attilio Riccio und den Szenaristen Ennio Flaiano. Soldati benennt ein Krisensymptom und eine Krisenursache. Einerseits steige in den letzten Jahren

⁴⁶⁴ Carlo Asti, Popolarità e impopolarità del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 93, 1. November 1956, 246.

⁴⁶⁵ Basierend auf Fjodor Michailowitsch Dostojewskis Roman *Belye Noci* (1848 *Helle Nächte*).

⁴⁶⁶ Paolo Gobetti, Un periodo è chiuso e nascono gli storici, *Cinema nuovo*, Nr. 118, 15. November 1957, 260.

die Anzahl verlustbringender italienischer Filme; andererseits hielten sich Investoren zurück, neue Projekte zu finanzieren, bis ein in seinen Grundzügen zwar bekanntes, aber wegen noch offener, eventuell entscheidender Details unabwägbares neues Filmgesetz in Kraft trete.⁴⁶⁷ Doch erst am 31. Juli 1956 wird das Filmgesetz Nr. 897 rechtsgültig und löst die mehrfach verlängerte, weil befristet geltende *legge Andreotti* ab. Außerdem holt die Zeitschrift den Rat eines politischen Gegners ein. Der christdemokratische Abgeordnete Mario Melloni nennt in einem Interview wie Soldati als entscheidenden Grund der aktuellen wirtschaftlichen Schwierigkeiten die von einer ungewissen Rechtslage verunsicherten Produzenten.⁴⁶⁸

Eitel Monaco, Präsident des italienischen Verbandes der Produzenten und Verleiher ANICA, zieht in seinem Vortrag *La produzione cinematografica italiana* im Mai 1955, gehalten an der Katholischen Universität von Mailand, eine Erfolgsbilanz. Nach einem Bericht über sein Referat ist die Anzahl der produzierten italienischen Filme zwischen 1946 und 1954 von 50 auf ca. 160 pro Jahr gestiegen. Hinsichtlich des mittlerweile erreichten Anteils von Farbfilmen an der jährlichen Produktion belegt Italien hinter den USA den zweiten Rang. Dieser Anteil steigt in jenen neun Jahren von 10 auf 50 Prozent. Die Zahl der exportierten Filme hat sich zwischen 1950 und 1954 von 700 auf 2500 Filme erweitert „dopo l'esclusivo sfruttamento dei famosi, ma pochi film neorealisti del primo dopoguerra“.⁴⁶⁹ Da die Devise gelte „la merce segue il film“, gehen von dieser erheblichen Ausfuhrsteigerung kurz- oder mittelfristig makroökonomische Effekte aus. Aber der Film dient ebenso als Vermittler italienischer Kultur im Ausland: „in effetti non c'è fattore che, come il film, adempia involontariamente, ma efficacemente ad una funzione reclamistica utilissima per l'introduzione di una nostra civiltà, un nostro costume e quindi una nostra produzione (di ogni tipo), in paesi di ambiente diverso e ancora vergine per noi“.⁴⁷⁰ Der italienische Film als Botschafter seines Landes - diese Funktion übernimmt *Roma città aperta* 1946 beim Kinostart in den USA und in Frankreich. Die aktuelle Lage schätzt Monaco angesichts der Rechtsunsicherheit in Produzentenkreisen als prekär ein. Gegenüber 40 produzierten Filmen zwischen Januar und März 1954 seien im selben Quartal im laufenden Jahr, 1955, nur 12 Filme hergestellt worden. Dennoch hält er einen Aufschwung für absehbar, getragen von

⁴⁶⁷ Vgl. Le ore drammatiche del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 35, 15. Mai 1954, 264-268.

⁴⁶⁸ Vgl. Editorial, Opinioni sulla crisi, *Cinema nuovo*, Nr. 34, 1. Mai 1954, 231. Das Editorial ist in zweifacher Hinsicht ungewöhnlich: Erstens handelt es sich um eines der wenigen Interviews von *Cinema nuovo*, dazu noch an herausgehobener Stelle. Zweitens stimmt die Redaktion offenbar mit den Äußerungen des christdemokratischen Politikers weitgehend überein, denn Kommentare oder Fußnoten, in denen Einwände erhoben werden, fehlen.

⁴⁶⁹ Piero Faggioni, Auspica l'UEO [Unione dell'Europa occidentale], *Cinema nuovo*, Nr. 59, 25. Mai 1955, 375.

⁴⁷⁰ Ebd.

italienisch-französischen Koproduktionen und befördert von jüngst abgeschlossenen Vereinbarungen hinsichtlich Koproduktionen zwischen jeweils drei Ländern: einerseits zwischen Firmen aus Spanien, Frankreich und Italien, andererseits zwischen Unternehmen aus Italien, Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland. Somit nütze die Zusammenarbeit innerhalb der europäischen Union kommerziell betrachtet allen Geschäftspartnern. Nur dieser gemeinsame Markt biete die Gewähr, den Wettbewerb mit den dominierenden amerikanischen Filmgesellschaften erfolgreich zu bestehen.⁴⁷¹

Diesen rosigen Aussichten stehen jedoch von der Società italiana degli autori ed editori (SIAE) erhobene statistische Daten entgegen. Danach sind 1953 von den insgesamt 572 neu auf dem inländischen Markt zirkulierenden Filmen 72 Prozent ausländischer Herkunft, wobei der Rest neben rein italienischen auch französisch-italienische Koproduktionen umfasst. Die Einnahmen an den italienischen Kinokassen verteilen sich im selben Jahr zu 62 Prozent auf die Importe, zu 38 Prozent auf nationale Produktionen. Ein erhoffter, erweiterter Protektionismus, um den italienischen Produzenten einen größeren Anteil an den gesamten jährlichen Einspielerlösen zu garantieren, klingt in der rhetorischen Frage an: „Ma quale sarebbe stato il rendimento del film nazionale se non fosse stato soffocato da quella preponderante massa di film stranieri nuovi, vecchi e vecchissimi?“⁴⁷²

Libero Solaroli und Libero Bizzarri wollen in ihrer Darstellung der Produktions- und Verleihbedingungen sowie den wechselseitigen Einflüssen von Angebot und Nachfrage belegen, dass ohne Protektionismus die amerikanische Konkurrenz ein Wiedererstarken der nationalen Filmindustrie dauerhaft verhindert. Diese Hypothese suggeriert, neorealistic als Teil der italienischen Nachkriegsfilme seien an der marktbeherrschenden Stellung Hollywoods gescheitert. Beide Autoren vertreten somit den Standpunkt, es handele sich um eine strukturelle, keine konjunkturelle Krise, verursacht von einer liberalen christdemokratischen Wirtschaftspolitik. Danach ähnelt die Situation derjenigen vor der Einführung des Monopolgesetzes 1938, als amerikanische Produktionen die landesweiten Spielpläne beherrschten. Angesichts dessen sehnen sich beide Autoren nach dem faschistischen Protektionismus zwischen 1939 und 1944 zurück, denn um ihr Argument zu bekräftigen, das Angebot bestimme die Zuschauernachfrage und nicht umgekehrt, verweisen sie auf die seit Januar 1939 in Italien geltende staatliche Einfuhrkontrolle ausländischer Filme. Anstatt auf Kinovorstellungen ganz zu verzichten oder die Anzahl der Besuche

⁴⁷¹ Vgl. Enrico Rossetti, *Il Mercato comune*, *Cinema nuovo*, Nr. 108, 1. Juni 1957, 326.

⁴⁷² *I piatti della bilancia*, Nr. 59, 25. Mai 1955, 373. Zu einer retrospektiven Krisendiagnose vgl. Ezio Stringa, *Le cifre del 'miracolo'*, *Cinema nuovo*, Nr. 156, März-April 1962, 111-112.

einzuschränken, hätte das Publikum vermehrt italienische Filme angeschaut. Im Unterschied zu drastischen Einfuhrbeschränkungen lösen daher für Solaroli und Bizzari⁴⁷³ indirekte Subventionen in Form steuerlicher Erleichterungen oder erhöhte öffentliche Darlehen nicht die grundlegenden Probleme der Branche:

„Il pubblico crede, in buona fede, di preferire, il film americano ma probabilmente se domani il 54 per cento dei film in circolazione [1953] invece di essere americani fossero di altra nazionalità crederebbe di preferire essi. Si vide, all'epoca del film autarchico-mitteleuropeo, che i cinema subirono senza grave danno la limitazione all'importazione, tanto poco sono influenzati dalla domanda del pubblico“.⁴⁷⁴

Eine entscheidende Schnittstelle zwischen Produzenten und Publikum bildet der Verleih. Von den 1953 insgesamt 13 landesweit geschäftstätigen Verleihfirmen sind über die Hälfte im Besitz der Major Companies. Eine vertikale Verflechtung existiert insoweit, als die überwiegende Mehrzahl der nationalen und regionalen Verleihgesellschaften zugleich als Produzent engagiert ist.⁴⁷⁵

Die amerikanische Besatzungsmacht setzt kurz nach der Befreiung Roms im dort konstituierten Filmboard durch, dass in den bereits kontrollierten Gebieten aus Hollywood importierte Kopien in den Kinos laufen. Mit dem vom Statthalter Kronprinz Umberto Di Savoia und seinen Ministern erlassenen *Decreto luogotenenziale* Nr. 678 vom 5. Oktober 1945 werden alle zugunsten der italienischen Filmindustrie erlassenen faschistischen protektionistischen Gesetze aufgehoben.⁴⁷⁶ Ab 1945 wickeln dann die amerikanischen Verleihfirmen mit ihren wiedereröffneten italienischen Filialen ihre Geschäfte selbst ab. 1946 werden 850 Filme importiert, darunter 600 amerikanischer Provenienz: Demgegenüber stellen italienische Produzenten im selben Jahr 60 Filme her. 1948 beläuft sich die Zahl eingeführter Filme auf 874, davon 668 aus den USA, verglichen mit 49 inländischen Produktionen.⁴⁷⁷

Diese amerikanische Übermacht mag von Jahr zu Jahr variieren, sie bildet jedoch seit 1945 einen konstanten Faktor, so dass bis Mitte der fünfziger Jahre in Bezug auf den

⁴⁷³ Vgl. Libero Bizzarri/Libero Solaroli, Quanto costa un film, *Cinema nuovo*, Nr. 64, 10. August 1955, 110.

⁴⁷⁴ Libero Bizzarri/Libero Solaroli, Spesa media 2000 Lire l'anno, *Cinema nuovo*, Nr. 61, 25. Juni 1955, 454. Beide Autoren berufen sich auf statistische Daten aus dem Jahrbuch der Società italiana autori ed editori von 1953, wonach „oltre la metà dei film prodotti sui nostri schermi sono americani“. Es handelt sich offensichtlich um 1953 neu angelaufene amerikanische Filme.

⁴⁷⁵ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, Gli ottantasei dittatori del nostro noleggio, *Cinema nuovo*, Nr. 62, 10. Juli 1955, 16. Unterhalb der nationalen Ebene existieren zwei Typen auf regionaler Ebene, 17 Verleihfirmen, die jeweils über Vertretungen in Rom verfügen sowie 56 unabhängige Unternehmen, also einschließlich der 13 landesweit mit Agenturen präsenten Gesellschaften insgesamt 86 Verleiher. Sie werden von beiden Autoren als kunstfeindliche, nur am Umsatz interessierte Händler abqualifiziert. Nach ihren Angaben werden in Italien Mitte der fünfziger Jahre etwa 36 Kopien von einem Film verliehen, drei für jede der insgesamt 12 Regionen.

⁴⁷⁶ Vgl. Quaglietti 1974, 9.

⁴⁷⁷ Vgl. Libero Bizzarri, [Eintrag Italia VII. Cinematografia. II. L'industria cinematografica], in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 6, 1959, 698.

neorealistischen Film kein signifikant verschärfter Verdrängungswettbewerb zu verzeichnen ist. Trotz dieser Hegemonie avancieren *Roma città aperta*, *Paisà* und *Ladri di biciclette* zu Kassenschlagern. Was Bizzari und Solaroli angebotsseitig nachweisen, ist ein faktisch amerikanisiertes Kinoprogramm in Italien, in dem der nationale Film ein Randsegment bildet. Aber damit ist nicht erklärt, weshalb neorealistische Filme relativ zu sonstigen konkurrierenden nationalen Spielfilmen seit 1947 einen drastischen Publikumsrückgang verzeichnen.

Cosulich präsentiert in zwei Artikeln anhand von Tabellen zunächst für den Zeitraum 1945-46 bis 1954-55, dann aktualisiert 1955 bis 1956, die jeweils in einer von September bis August reichenden Spielzeit erzielten - nicht inflationsbereinigten - Bruttoeinnahmen ausgewählter nationaler Filme. Angegeben wird außerdem der durchschnittliche Kartenpreis und die Gesamtzahl neu zirkulierender italienischer Spielfilme je Saison. Unberücksichtigt hingegen sind bei dieser Betrachtung die ausländischen, darunter die amerikanischen Produktionen, da die italienischen Filialen von MGM, Warner Brothers, Universal, Twentieth Century Fox, Columbia usw. nicht die erforderlichen Daten zur Verfügung stellen.⁴⁷⁸ Einige Indikatoren signalisieren gleichwohl, dass der italienische Film auch zehn Jahre nach Kriegsende nur eine Randstellung auf dem inländischen Markt einnimmt: 1955 fallen von den Publikumsausgaben für den Kinobesuch 35 Prozent (29) auf italienische, 58 Prozent (63) auf amerikanische, 2 Prozent (2) auf französische, 3 Prozent (4) auf britische und 2 Prozent (2) auf sonstige Filme.⁴⁷⁹

Anhand der erhobenen Daten kann Cosulich belegen, dass das Publikum sich ab der Spielzeit 1947-48 vom neorealistischen Film abwendet. Folgt man seinen Angaben, dann widerlegen sie Paolo Gobettis 1957 aufgestellte Behauptung, die bis in die Gegenwart andauernde Krise des italienischen resultiere aus der Krise des neorealistischen Films. Beide Phänomene liegen vielmehr etwa zehn Jahre auseinander. Während von wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Branche in *Cinema nuovo* ab 1954 die Rede ist, findet ein statistisch belegbarer Rückgang der Zuschauerzahlen und -ausgaben 1956 statt.

Innerhalb einer Tabelle sind die ersten zehn Kassenschlager, sodann vorrangig neorealistische Filme sowie die drei Produktionen mit dem geringsten Publikumszuspruch angeführt, ergänzt

⁴⁷⁸ „Le filiali italiane delle grandi società di Hollywood si limitano a fornire i dati sugli incassi delle prime visioni nelle cosiddette sedici città capo-zona, incassi che rappresentano soltanto una percentuale ridotta di quelli globali. Nulla di preciso si sa, quindi, sulla penetrazione in profondità dei singoli film americani. Si può soltanto arguire che essa sia fortissima, data la perfetta organizzazione di noleggio di quelle filiali“, Callisto Cosulich, *La battaglia delle cifre*, *Cinema nuovo*, Nr. 98, 15. Januar 1957, 18.

⁴⁷⁹ Vgl. Callisto Cosulich, *Le cifre della crisi*, *Cinema nuovo*, Nr. 127, 15. März 1958, 184. In Klammern sind Vergleichszahlen in Prozent für das Jahr 1956 angeführt.

um Angaben zum Regisseur und den Einspielerlösen. Zwischen September 1945 und August 1946 belegt *Roma città aperta* den ersten Platz unter den insgesamt 43 Uraufführungen. An zweiter, dritter, siebenter und zehnter Stelle in der Rangskala liegen Filme über die Themen Kriegsheimkehrer, *Resistenza* und amerikanische Besatzungsmacht: *La vita ricomincia* (Mario Mattoli 1945), *O sole mio* (Giacomo Gentilomo 1945), *Un giorno nella vita* und *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa 1946). Schlechter schneiden *Sciuscìa an 18.*, *Giorni di gloria*⁴⁸⁰ an 28. und *Il testimone* (Pietro Germi 1945) an 34. Stelle ab.

Ohne sein offenbar themenzentriertes Verständnis vom Neorealismus zu präzisieren, fasst Cosulich als Ergebnis der ersten Spielzeit nach dem Krieg zusammen: „Sono i film neorealisti che il pubblico dimostra di preferire, rifiutando invece quella produzione che bene o male tenta di riprendere le abitudini provinciali della cinematografia italiana di guerra e anteguerra“.⁴⁸¹

1946-47 rücken exemplarische Filme dieser Strömung unter den zehn kommerziell erfolgreichsten Produktionen bereits ins Mittelfeld: *Il bandito* (Alberto Lattuada 1946) besetzt Platz vier, *Vivere in pace* (Luigi Zampa 1946) nimmt den sechsten Rang ein. Francesco De Robertis' *La vita semplice* (gedreht in Venedig während der Sozialen Republik von Salò 1944-45, uraufgeführt nach der Befreiung) findet auf dem 51. Rang kaum Anklang beim Publikum. Roberto Rossellini kann mit *Paisà*, der an neunter Stelle unter den insgesamt 53 uraufgeführten italienischen vorrangig fiktionalen Filmen liegt, nicht den relativen kommerziellen Erfolg von *Roma città aperta* wiederholen.

„Il 1947-48 segna un primo tracollo della produzione neorealistica, sia sul piano della quantità che su quello della qualità e del rendimento“.⁴⁸² *L'onorevole Angelina* (1947), interpretiert von Anna Magnani in der Regie von Luigi Zampa, erzielt die vierthöchsten Kasseneinnahmen unter 54 Neustarts. *Gioventù perduta* und *Caccia tragica* erreichen in der Zuschauergunst nur den 14. bzw. den 28. Platz.

Unter den 61 Neustarts 1948-49 gelangt *Ladri di biciclette* auf die 11., *La terra trema* auf die 52. Position. *Germania anno zero* fällt auf den 46., *L'Amore* auf den 53. Rang.; beide Regiearbeiten Roberto Rossellinis erweisen sich somit als Flops. Diese Resultate bestätigen

⁴⁸⁰ Es handelt sich um einen Mitte 1944 bis Mitte 1945 gedrehten Dokumentarfilm, uraufgeführt am 7. Oktober 1945 unter der „coordinazione tecnica“ von Giuseppe De Santis und Mario Serandrei. Regie bei der Episode vom Prozess gegen Pietro Caruso im September 1944 und der Episode über dessen Erschießung sowie weiterer zum Tode verurteilter und hingerichteter Faschisten in Forte Bravetta zwischen September 1944 und Juni 1945 führt Luchino Visconti, bei der im Juni 1944 abgedrehten Episode über die Fosse Ardeatine Marcello Pagliero. Vgl. Forgacs 2000, 18-19.

⁴⁸¹ Callisto Cosulich, *La battaglia delle cifre*, *Cinema nuovo*, Nr. 98, 15. Januar 1957, 19.

⁴⁸² Ebd.

die Trendwende von 1947/48: Fortan sind als neorealistisch geltende Filme nur noch ausnahmsweise unter den ersten zehn Kassenschlagern vertreten. Entweder sie nehmen eine mittlere Position ein oder sie bilden Schlusslichter.

1950-51 liegt der erste als neorealistisch klassifizierte Film *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis 1950) schon relativ abgeschlagen auf Rang 15 unter den insgesamt 92 anlaufenden abendfüllenden Filmen. *Stromboli, terra di Dio* befindet sich im vorderen Drittel (Platz 26), *Francesco giullare di Dio* stößt nur auf sehr geringe Zuschauerresonanz (Platz 85). Im Gegensatz zur Redaktion von *Cinema nuovo* stuft Cosulich diese beiden Filme als neorealistisch ein. Weitere für ihn repräsentative Werke der Strömung verzeichnen mittelmäßige oder marginale Einspielerlöse: *Miracolo a Milano* fällt auf den 46., *Cronaca di un amore* auf den 48. und Federico Fellinis erste Regiearbeit in Kooperation mit Alberto Lattuada *Luci del varietà* (1950) auf den 65. Rang.

Senso realisiert 1954-55 unter den insgesamt 173 in Umlauf gebrachten Filmen zwar Bruttoeinnahmen in einer Höhe, die der Produktion den achten Rang sichern, aber dies belegt keineswegs eine Rentabilität, wie Cosulich betont. Bei dem technisch, personell und seiner Ausstattung nach aufwendigen Farbfilm hätten die Kosten höher gelegen, als die Einnahmen aus dem Kartenverkauf 1954-55. Im Endergebnis sei *Senso* ebenso ein Verlustgeschäft gewesen wie *La terra trema* 1948-49.⁴⁸³

Edgardo Pavesi widerspricht Ende 1954 einem seiner Ansicht nach gängigen Vorurteil, „che i film neorealisti siano un po' i 'kamikaze' del cinema italiano“.⁴⁸⁴ Im Februar 1955 ruft Luigi Chiarini dazu auf: „Facciamo un inventario dei film neorealisti“! Im Mai 1955 gibt Francesco Sardi eine Erklärung für den Erfolg von *Senso* nicht nur bei der Kritik, sondern auch beim Zuschauer. 1956 konstatiert Oreste Del Buono unter Berufung auf Elio Vittorini, der literarische Neorealismus sei als kollektiver Stil zum Stereotyp erstarrt, als individuelle Schreibweise jedoch weiterhin entwicklungsfähig. Carlo Asti deutet den filmischen und literarischen Neorealismus im selben Jahr als eine von Anfang an elitäre Kultur von Intellektuellen für Intellektuelle. Während Paolo Gobetti Ende 1957 überzeugt ist, der von ihm exklusiv berücksichtigte kinematografische Ausläufer gehöre der Vergangenheit an, setzt sich dieser für Renzo Renzi unter verändertem Vorzeichen in *Le notti di Cabiria*, *Le notti bianche* und *Il grido* fort. Cecilia Mangini bleibt es im Mai 1958 vorbehalten, einen

⁴⁸³ Ebd., 18-19.

⁴⁸⁴ Edgardo Pavesi, Anche il neorealismo è un affare commerciale, *Cinema nuovo*, Nr. 46, 10. November 1954, 295.

Schlussstrich unter den italienischen Nachkriegsfilm zu ziehen, den sie mit der sowohl realistisch als auch neorealistisch genannten Tendenz gleichsetzt.

Pavesi zitiert aus der Novemberausgabe 1953 von *Cinespettacolo*, der Verbandszeitschrift von Verleihern, Produzenten und Kinobetreibern, einen Kommentar zum bevorstehenden Kongress von Parma. Anstatt über den Neorealismus auf einer Tagung zu debattieren, sei es vordringlich, ihn zu beerdigen: „Il neorealismo ha aperto la strada del successo al cinema italiano nel mondo, ma ora è morto, e i morti non divertono più nemmeno gli snobs americani e inglesi. Requiescat in pace. Amen“.⁴⁸⁵ Dem hält Pavesi entgegen: *Anche il neorealismo è un affare commerciale*. Die Chance, sich als rentables Geschäft für die Kinobesitzer zu erweisen, verhindere jedoch ein ruinöser Wettbewerb: „Avete mai visto un film neorealista in queste settimane? La scelta dei film è rigorosamente limitata alle grandi case americane“.⁴⁸⁶ Um ‘den Toten wiederzuerwecken’, hätten zwei römische Kinos eine Woche lang im Oktober 1954 *La terra trema*, *Paisà*, *Il bandito*, *Miracolo a Milano*, *Il sole sorge ancora*, *Gioventù perduta*, *Caccia tragica* aufgeführt. Zwei an den Text angefügte Tabellen, in denen die Kasseneinnahmen, Zuschauerzahlen und die jeweilige Laufzeit des Films nach Tagen in einem der beiden Kinos den landesweiten Einkünften in der Saison ihres Kinostarts gegenübergestellt sind, sollen belegen, ihre Programmierung zahle sich aus. Adressat der Meldung vom kommerziellen Erfolg sämtlicher Filme, insofern die Tageserlöse an den Kassen beider Filmtheater über den üblicherweise in jenem Monat erzielten durchschnittlichen Einnahmen gelegen hätten, sind in erster Linie die Kinobesitzer, in zweiter Linie Verleiher und Produzenten.

Luigi Chiarini plädiert im Februar 1955 für eine formale Definition und damit eine Eingrenzung des mittlerweile beliebig verwendeten Begriffs Neorealismus:

„Si parla tanto di neorealismo, che si è creata una grande confusione per cui nessuno sa più cosa sia, e ognuno è fiducioso che lo sappia l'altro [...], ma non c'è ancora, diciamo, un inventario dei film italiani di questo decennio fatto con analisi delle singole opere, un inventario che stabilisca una scala di valori e una classificazione non su dati generici bensì su specifici elementi espressivi“.⁴⁸⁷

Zu den Ausdrucksmitteln, welche es ermöglichen sollen, aus einem seit 1945 faktisch mehrere hundert italienische Filme umfassenden heterogenen Korpus stilverwandte Produktionen zu filtern, zählen unter anderem Montage, Lichtführung, Rhythmus und die Einstellungsgrößen. Wie anhand dieser Kriterien die angestrebte Klassifizierung zu leisten ist,

⁴⁸⁵ Edgardo Pavesi, *Anche il neorealismo è un affare commerciale*, *Cinema nuovo*, Nr. 46, 10. November 1954, 295. Zum Quellennachweis des Artikels in *Cinespettacolo* vgl. ebd., 296.

⁴⁸⁶ Ebd., 295.

⁴⁸⁷ Luigi Chiarini, *Facciamo un inventario dei film neorealisti*, *Cinema nuovo*, Nr. 53, 25. Februar 1955, 145.

welche Lichtführung beispielsweise einen Film als neorealistisch ausweist, verrät Chiarini nicht. Wozu soll diese Inventarisierung dienen? Ein erstellter Musterkatalog idealtypischer neorealistischer Filme erfüllt den Zweck, jüngeren Filmemachern einen Leitfaden in die Hand zu geben. Obwohl die angemahnte Bestandsaufnahme nicht einer Schlussbilanz gleichkommen soll, vielmehr von einer nach wie vor entwicklungsfähigen Strömung die Rede ist, erscheint sie jedoch existenzgefährdet, da die Zuschauer dem dokumentarischen Charakter des Neorealismus zuwiderlaufende Literaturverfilmungen und Musikfilme bevorzugen würden.⁴⁸⁸

Oreste Del Buono zeichnet 1956 nach, welche Aufbruchsstimmung von Schriftstellern sich ab 1945 in der neorealistischen Literatur niedergeschlagen habe:

„a chi cominciava allora a scrivere romanzi o racconti, o per lo meno allora maturava alle prime prove impegnative, parve addirittura di aver rotto tutti i ponti con il passato letterario, un passato giudicato aulico, accademico, [...], sterile, parve di avere individuato e imboccate la vera, l'unica strada, quella che conduceva alla riscoperta delle cose e dei fatti, delle passioni dell'uomo e dell'effettivo aspetto del mondo“.⁴⁸⁹

Zehn Jahre später ist diese Aufbruchsstimmung verflogen, das kreative Potential ihrer führenden Repräsentanten scheint erschöpft. Ohne ein mögliches Revival auszuschließen, konstatiert Del Buono im Rekurs auf ein Urteil des Kritikers Niccolo Gallo, aktuelle, dem Titel nach ungenannte Prosawerke dieser Richtung beschränkten sich auf obszöne Darstellungen von Sexualität. Für filmische Gestaltungsmittel wie Kamerafahrten und Großaufnahmen würden analoge literarische Techniken erfunden und erprobt, was der poetischen Qualität abträglich sei.

Im Unterschied zum literarischen Neorealismus, dessen Stagnation 1956 zwar notiert, aber nicht als definitives Ende anerkannt wird, retardiert sich ein entsprechendes Urteil für das filmische Pendant bis 1958. Ein Jahr zuvor, 1957, erfolgen noch gegenläufige Einschätzungen. Paolo Gobetti wertet neben den Kinostarts von *Le notti di Cabiria* oder *Il grido*, die thematisch und stilistisch von Ikonen der 'Schule' wie *Roma città aperta* und *Paisà* fundamental abwichen, die Publikation der ersten Bücher zum Thema als untrügliche Anzeichen eines vergangenen Phänomens. Gobetti zufolge hat der Neorealismus als eine kulturrevolutionäre, aus dem antifaschistischen Widerstand hervorgehende Bewegung seine Mission nicht erfüllt: „Ed è il considerare il neorealismo, nel suo fiorire improvviso, come l'esperienza della Resistenza e il legare il fermento vitale del cinema italiano del dopoguerra

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Oreste Del Buono, La crisi del neorealismo, *Cinema nuovo*, Nr. 79, 25. März 1956, 127.

con l'aspirazione di tutto il popolo a un nuovo mondo, a un nuovo ordine, che avrebbe dovuto tradursi anche sul piano delle idee, della filosofia, nello sviluppo di teorie nuove".⁴⁹⁰

Renzo Renzi hingegen deutet *Il grido*, *Le notti di Cabiria*, *Le notti bianche* und *I sogni nel cassetto* als Beweis für die anhaltende Vitalität der neorealistischen Strömung.⁴⁹¹ Entgegen anderslautender Rhetorik, so Carlo Asti, handelt es sich beim filmischen und literarischen Neorealismus um ein „movimento di avanguardia“⁴⁹², ohne jemals nennenswerte Breitenwirkung zu erzielen. Obwohl getragen von unheroischen Figuren, darunter Dienstmädchen, Arbeitern, Rentnern, „il pubblico popolare sinceramente ha detto di no: non ha condiviso nella maggior parte dei casi, i sentimenti, la mentalità, il modo di agire e reagire di quei personaggi, ritenendoli intellettualistici“.⁴⁹³ Asti kann jedoch mit seiner Hypothese von einer durchgängig elitären Filmrichtung nicht erklären, warum *Roma città aperta* im Inland 1945-46 zum Kassenschlager avanciert und weshalb bis 1947-48 weitere für exemplarisch geltende Produktionen sich der Gunst der Kinobesucher erfreuen. Ebenso wenig ist nachvollziehbar, wieso gerade *Umberto D.* 1952 das Ende der Bewegung markieren soll, wenn der geringe kommerzielle Erfolg von Anfang an zum avantgardistischen Programm gehört.

Es bleibt Cecilia Mangini im Mai 1958 vorbehalten, den Schlusstrich unter das titelgebende *Cinema nuovo* zu ziehen: „La società italiana può dormire sonni tranquilli: il cinema non è più lo specchio realistico e non deformante delle sue contraddizioni, delle sue esperienze, della sua cronaca, della sua storia“.⁴⁹⁴ Das Gebot der Widerspiegelung, bislang nicht in der Zeitschrift zur Maxime erhoben, nimmt einen Topos aus der Doktrin des sozialistischen Realismus auf. Im Unterschied zu Lukács versteht Mangini Widerspiegelung als Kopie („non deformante“) außerfilmischer Wirklichkeit. 1958 ist die theoretische Auseinandersetzung auf das Niveau eines publizistischen Schauprozesses herabgesunken. Mit Schlagwörtern wie „irrazionalismo“, „decadentismo“, „autobiografismo“ bezichtigt Mangini⁴⁹⁵ einzelne Regisseure wie Federico Fellini (*Le notti di Cabiria*), Pietro Germi (*Il ferroviere* 1947), Renato Castellani (*I sogni nel cassetto*), den filmischen Neorealismus verraten zu haben.

⁴⁹⁰ Paolo Gobetti, Un periodo è chiuso e nascono gli storici, *Cinema nuovo*, Nr. 118, 15. November 1957, 261. Gobetti rezensiert Giuseppe Ferraras *Il nuovo cinema italiano* und Brunello Rondis *Cinema e realtà*, jeweils erschienen 1957.

⁴⁹¹ Vgl. Renzo Renzi, I quattro della crisi, *Cinema nuovo*, Nr. 119, 1. Dezember 1957, 291-293.

⁴⁹² Carlo Asti, Popolarità e impopolarità del cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 93, 1. November 1956, 246.

⁴⁹³ Ebd., 247.

⁴⁹⁴ Cecilia Mangini, Lo specchio infranto, *Cinema nuovo*, Nr. 130, 1. Mai 1958, 274.

⁴⁹⁵ Ebd., 274-275.

3.9 Roberto Rossellini

Im ersten Editorial vom Dezember 1952 heißt es zu Roberto Rossellini: „non a caso oggi si verifica, in alcuni dei nostri maggiori registi, una preoccupante involuzione: la involuzione a esempio di un Rossellini“.⁴⁹⁶ Die Anklage gegen Rossellini, sich mit seiner „ricerca di Dio“ vom Neorealismus abgewendet zu haben, erhebt Aristarco bereits als Chefkritiker von *Cinema. Nuova serie*. In der Rezension von *Stromboli, terra di Dio*, uraufgeführt am 26. August 1950 auf der Mostra di Venezia in der italienischen Version, wird der pejorative Begriff *involuzione* rückwirkend auf *L'Amore* und *Francesco giullare di Dio* angewendet. Gian Luigi Rondi hingegen zeigt sich in der *Fiera letteraria* über *Stromboli, terra di Dio*, *Francesco giullare di Dio* und *Europa'51* begeistert. Ihn fasziniert der gelebte einfache, demütige, unerschütterliche Glaube von Franziskanermönchen und die religiöse Bekehrung der von Ingrid Bergman verkörperten Karin bzw. Irène.

Das einmal gefällte Urteil erweist sich fortan als unumstößlich. Jede neue Rezension seiner Regiearbeiten, sofern diese überhaupt noch beachtet werden, bestätigt, was von vornherein feststeht. Gemessen wird Rossellini immer wieder an den wie Reliquien behandelten Filmen *Roma città aperta* und *Paisà*. Doch deren Uraufführungen liegen bereits sechs bis sieben Jahre zurück, als die erste Ausgabe von *Cinema nuovo* erscheint. Nachfolgende Regiearbeiten genügen nicht dem Ideal vom „romanzo cinematografico“, dessen vehemente Propagierung zwischen 1954 und 1955 im Kontext von *Senso* die Redaktion nachfolgend sang- und klanglos einstellt. An den Urteilen über den Regisseur, nicht den ignorierten Koszenaristen und Produzenten Rossellini, zeigt sich, wie die Redaktion Filmkritik mit Ideologiekritik gleichsetzt, doch nie die eigenen weltanschaulichen und im engeren Sinne politischen Positionen in Frage stellt, wenn jahrzehntelang die *Resistenza* glorifiziert wird.⁴⁹⁷ Es wirkt weltfremd, gerinnt zum Dogma und disqualifiziert sich letztlich als ernstzunehmendes Urteil, Rossellini in den fünfziger Jahren zu verdammen, weil er sich weder die redaktionsinterne Fixierung auf den antifaschistischen Widerstand noch den apologetisch sowie in fragwürdiger Weise auf den Film übertragenen literarischen Realismusbegriff Georg Lukács' zu eigen macht.

Im Beobachtungszeitraum von Ende 1952 bis 1958 erscheinen neben Rezensionen zu *Europa'51*, *Dov'è la libertà....?*, *Giovanna d'Arco al rogo* und *Angst/La paura*, 1955 ein

⁴⁹⁶ Editorial, Continuare il discorso, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 7.

⁴⁹⁷ Vgl. Editorial, Il cinema e la Resistenza, *Cinema nuovo*, Nr. 57, 25. April 1955, 287; Guido Aristarco, In attesa di film di giustizia nel cinema sulla Resistenza, *Cinema nuovo*, Nr. 235-236, Mai-August 1975, 178-181; ders., Anche nel cinema un 25 aprile mussoliniano, *Cinema nuovo*, Nr. 3, Juni 1985, 10-11.

Offener, an Aristarco 1955 gerichteter Brief von André Bazin *Difesa di Rossellini*, gefolgt von einer Replik nicht des Adressaten, sondern von Aldo Paladini mit dem bezeichnenden Titel *Il caso Rossellini* und 1955/56 ein aus den *Cahiers du Cinéma* übernommener Beitrag des Regisseurs unter dem Titel *Il mio dopoguerra*.

Europa'51, uraufgeführt in einer bereits zensurbedingt gekürzten Version am 12. September 1952 während der Filmfestspiele in Venedig, erlebt seinen Kinostart in einer noch einmal um ca. 3 Minuten geschnittenen Fassung am 4. Dezember 1952 in Catania. Aristarco deutet den rezensierten Film als erneute Abkehr von der reinen neorealistischen Lehre: „Il titolo denuncia la natura degli intenti del regista. *Europa'51*, cioè del Mezzosecolo, con i suoi problemi e i suoi drammi. Rossellini si era messo alla ricerca di Dio, con opere che il nome di Dio hanno però in fondo soltanto nel titolo: *Francesco giullare di Dio* e *Stromboli, terra di Dio*“.⁴⁹⁸ Außer einer abschließenden persönlichen Diffamierung, der Regisseur habe sein eigenes Schuldgefühl, den Neorealismus verraten zu haben, auf die weibliche Hauptfigur Irène projiziert, geht Aristarco weder auf das Szenarium noch die Kamera- und Lichtführung, Musik, Geräusche, Schnitt, noch die schauspielerischen Leistungen ein.

Dov'è la liberta...?, gedreht 1952-53, uraufgeführt am 26. März 1954 in Rom, erhält nach einem verzögert eingeführten Notenschema eine *stelletta* von maximal vier *stellette*, was dem Urteil mittelmäßig entspricht. Rossellini sei wie schon in *La macchina ammazzacattivi* unfähig, aus dem Bild- und Tonmaterial eine allgemeinverständliche Erzählung zu konstruieren. Stillschweigend vorausgesetzt wird hierbei, eine aristotelische Regelpoetik befolgen zu müssen. Kurioserweise nimmt Aristarco den Standpunkt eines um den Gewinn besorgten Produzenten ein, wenn *Dov'è la libertà...?* ein kommerzielles Fiasko prophezeit wird:

„E si badi che Rossellini non è di quei registi che si danno ai film commerciali, perché anzi noi non conosciamo nulla di più anticommerciale di pellicole come queste, che non stanno in piedi né dal punto della coerenza tematica, né da quello della grammatica. La verità è che non si può fare del cinema con il dilettantismo e la strafottenza; le intuizioni di un paio di minuti non bastano“.⁴⁹⁹

Das Endurteil fällt, gemessen an *Roma città aperta* und *Paisà*, vernichtend aus: „Anarchia e misticismo, come spesso succede, si danno la mano anche qui, sottraendo Rossellini ad ogni

⁴⁹⁸ Guido Aristarco, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 25. Der hier noch existente, 1953 fortgefallene Untertitel der Rubrik *Il mestiere del critico*, ein Zitat Ugo Foscolos, fordert dazu auf, sich unbeschadet von den Urteilen des Kritikers mit dem Autor - in diesem Fall also Roberto Rossellini - zu identifizieren: „Il lettore nell'atto di ragionare col critico non ha da cessar mai di sentirsi col poeta“.

⁴⁹⁹ Guido Aristarco, *Cinema nuovo*, Nr. 35, 15. Mai 1954, 284.

preoccupazione umana e terrena e confermando la decadenza di colui che fu uno dei più grandi registi del cinema italiano“.⁵⁰⁰

Von diesem Grundtenor eines als dilettantisch und mystisch Verfemten weicht nur Ende 1953 Michele Priscos Kritik der Aufführung von *Giovanna d'Arco al rogo* im neapolitanischen Teatro di San Carlo ab. Im Unterschied zur Rezension in *Cinema*, wo Rossellinis Inszenierung des Librettos von Paul Claudel mit der von Arthur Honegger komponierten Musik verrissen wird, nimmt Prisco die für ihn rundum gelungene Vorstellung zum Anlass, ein von den Redaktionskollegen gepflegtes Vorurteil zu widerlegen - die planlose, improvisierte, intuitive Regieführung:

„e certo, dopo questa prova, si sarebbe tentati di rivedere il mito (e la retorica) d'un Rossellini regista improvvisatore e noncurante dei suggerimenti d'una sceneggiatura meditata, che certa discontinuità della sua produzione sembrerebbe accreditare. In *Giovanna d'Arco al rogo* si avvertono subito un impegno, lo studio paziente e accurato del testo, una sincerità di ricostruzione ambientale e d'interpretazione umana, e l'esigenza di sottolineare i momenti mistici, lirici, popolari e idillici e a volte trucolenti, dell'oratorio, in un più sveltito risultato scenico“.⁵⁰¹

Demgegenüber verfällt der anonyme Verfasser einer Doppelrezension sowohl der Verfilmung von *Giovanna d'Arco al rogo* als auch von *Angst/La paura* wiederum in den denunziatorischen Grundton und setzt sie als mittelmäßig herab. *Giovanna d'Arco al rogo* plagiere in der Scheiterhaufensequenz zahlreiche Einstellungen aus Carl Theodor Dreyers 1927 in Frankreich gedrehtem Stummfilm *La passion de Jeanne d'Arc*. Was Respekt verdiente, erregt bei dem sprachpuristischen Rezensenten Anstoß - der Akzent, mit dem die gebürtige Schwedin Ingrid Bergman ihre Rolle der Jeanne d'Arc auf Italienisch spricht: „Un film di un'estrema povertà inventiva, dunque, e di una noia infinita, che nemmeno la divertente pronuncia italiana di Ingrid Bergman riesce a infrangere“.⁵⁰²

Vor seiner Reise nach Indien 1957 dreht Rossellini von August bis Oktober 1954 in München und bei Kreuth *Angst/La paura* nach Stefan Zweigs gleichnamiger Erzählung. Unter dem Eindruck der Premiere richtet sich der Vorwurf gegen das, was Prisco dementiert: „La regia [...] è così approssimativa e 'fumetto' la sceneggiatura, che un dubbio si assale: è veramente il regista di *La paura* lo stesso regista di *Paisà* e *Germania anno zero*?“⁵⁰³ *Germania anno zero* kann keineswegs als positives Gegenbeispiel für ein vorbildliches Drehbuch dienen, denn es existiert, bevor die Aufnahmen in Berlin beginnen, nur ein 15 Seiten umfassender

⁵⁰⁰ Ebd., 285.

⁵⁰¹ Michele Prisco, Arde sul rogo di Giovanna il Rossellini improvvisatore, *Cinema nuovo*, Nr. 25, 15. Dezember 1953, 382.

⁵⁰² *Cinema nuovo*, Nr. 54, 10. März 1955, 191.

⁵⁰³ Ebd.

Sequenzplan, den Carlo Lizzani, Max Colpet (das ist Max Kolpe) und Franz Graf Treuberg verfassten. Rossellini hält sich jedoch nicht an diese schriftliche Vorlage.⁵⁰⁴ Hingegen liegt im Fall von *Angst/La paura* ein von Sergio Amidei unter Mitarbeit von Franz Graf Treuberg und Roberto Rossellini verfasstes Szenarium vor.⁵⁰⁵

Dass Rossellini kommerziell scheitert, kein nennenswertes Publikum mehr erreicht, sollen in der Rezension angeführte Umsatzbilanzen aus dem *Bolletino dello Spettacolo* vom 17. Februar 1955 belegen. Es handelt sich um das Periodikum der Associazione generale italiana dello spettacolo. Nach dieser Quelle erzielten *Viaggio in Italia* und *Giovanna d'Arco al rogo* in 11 bzw. 13 Städten nur geringfügige Einspielerlöse. Weil die niedrigen Kasseneinnahmen augenfällig zu beweisen scheinen, dass sich die Abkehr vom 1945 mit *Roma città aperta* eingeschlagenen Weg nicht auszahlt, lautet der Ratschlag an den Regisseur, dieses kommerzielle Erfolgsmodell in künftigen Projekten zu imitieren.⁵⁰⁶ Ob gefordert wird, ein Remake zu drehen oder nach einem neuen Sujet wiederum einen Film über die *Resistenza* zu realisieren, bleibt offen.

1955/56 übernimmt die Zeitschrift Roberto Rossellinis für die *Cahiers du Cinéma* geschriebenen Aufsatz *Dix ans de Cinéma*.⁵⁰⁷ Der Verfasser gibt einen Überblick über Ideenentwicklung, Produktion und Rezeption von *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *L'Amore*, *Stromboli*, *terra di Dio*. Weil der Text ein Fragment geblieben ist, umfasst der behandelte Zeitraum entgegen dem Titel sieben Jahre: 1944 bis 1950. Anmerkungen zu jenen Produktionen ziehen gelegentlich knappe Exkurse nach sich: über den filmischen Neorealismus, die übermächtige Konkurrenz Hollywoods auf dem inländischen sowie dem europäischen Markt, die notwendige Orientierung der nationalen Produzenten an künstlerischen Kriterien, die sich mittelfristig kommerziell rentieren, den eigenen Regiestil. Die Redaktion wählt für die italienische Übersetzung von *Dix ans de cinéma* die sinnentstellende Überschrift *Il mio dopoguerra*.⁵⁰⁸ In der redaktionellen Einführung klingt indirekt an, warum dessen Beitrag nicht zuerst in Italien erscheint. Rossellini fühle sich

⁵⁰⁴ „When shooting began on August 15 [1947] not only did the dialogue remain to be improvised, but the story itself was still only a rough outline. So distracted was Roberto that he had started to believe his own publicity myth: he was Rossellini, he didn't need a script. Now he threw away even the outline, scant as it was, and began gropingly to compose his film anew, Gallagher 1998, 240.

⁵⁰⁵ Ebd., 434-438.

⁵⁰⁶ [Kritik,] *Giovanna d'Arco al rogo/La paura*, *Cinema nuovo*, Nr. 54, 10. März 1955, 191.

⁵⁰⁷ Vgl. *Cahiers du Cinéma*, Nr. 50, August-September 1955; Nr. 52, November 1955; Nr. 55, Januar 1956; wiederabgedruckt, in: Bergala 1984, 35-56.

⁵⁰⁸ Als Quelle des wiederabgedruckten, übersetzten Textes wird in einer redaktionellen Einleitung eine französische Filmzeitschrift angegeben. Nur im kleingedruckten Hinweis auf das Copyright findet sich deren Titel: *Cahiers du Cinéma*. Zu den insgesamt drei Folgen von *Il mio dopoguerra* in *Cinema nuovo* vgl. Nr. 70, 10. November 1955, 345-346; Nr. 72, 10. Dezember 1955, 425-426; Nr. 77, 25. Februar 1956, 117-118.

vollkommen zu Unrecht von inländischen Kritikern und Zuschauern missverstanden und verleumdet. Vielmehr seien *Roma città aperta* und *Paisà*, wie sich anhand von Artikeln in den wichtigsten Tageszeitungen und Zeitschriften zweifelsfrei nachweisen lasse, gewürdigt worden. Mit dem überheblichen Anspruch, sich zu der nationalen Rezeption seiner Filme allein kompetent äußern zu können, wird angemerkt: „Ma gli autori non sono ‘storici’, sappiamo bene: i loro meriti sono altrove. Accettiamo dunque questi ricordi come documento della personalità non comune di Roberto Rossellini, un uomo da cui il cinema ha diritto e motivo di attendersi ancora moltissimo“.⁵⁰⁹

Die Ende 1955 getroffene Einschätzung, Rossellini sei trotz *Germania anno zero* doch noch ein Hoffnungsträger des italienischen Films, widerspricht den durchgängigen Verrissen von *Europa’51*, *Dov’è la libertà...?*, *Giovanna d’Arco al rogo* bis zu *Angst/La paura*, für die Aristarco federführend verantwortlich zeichnet. Einmal mehr bestätigt die Redaktion von *Cinema nuovo* ihr gestörtes Verhältnis zu Rossellini. Aristarco und seine Gesinnungsgenossen halten in ihren Urteilen dessen Regiearbeiten ab *Europa’51* die idealisierten Produktionen *Roma città aperta* und *Paisà* entgegen, da sie den italienischen Film und die italienische Bevölkerung im In- und Ausland mit dem Glorienschein der *Resistenza* umgeben. Zudem betreiben sie von der ersten Ausgabe im Dezember 1952 an das, was Pasquale Ojetti 1955 als Lynchjustiz („linciaggio“) bezeichnet.⁵¹⁰ Hingegen besitzt Rossellini und der italienische „nouveau réalisme“⁵¹¹ in Frankreich seit der Erstaufführung von *Roma città aperta* auf dem Festival in Cannes am 5. Oktober 1946 einen langlebigen Kultstatus.⁵¹²

3.9.1 André Bazins „Verteidigung von Rossellini“

Bazin verfasst zwischen 1948 und 1957 Artikel für diverse französische Zeitschriften über neorealistiche Filme und Regisseure.⁵¹³ Seinem Offenen Brief an Guido Aristarco vom August 1955 geht folgender Kommentar voraus:

„Non solo è necessario, per approfondire e chiarire i complessi problemi della critica, un colloquio aperto tra questa e gli autori del film [...]. è altresì proficua una serena discussione tra

⁵⁰⁹ *Cinema nuovo*, Nr. 70, 10. November 1955, 345.

⁵¹⁰ Vgl. Pasquale Ojetti, Un discorso su Rossellini e due parole su *La paura*, *Cinema*, Nr. 149, 25. August 1955, 802.

⁵¹¹ Georges Sadoul, Cinéma italien, cinéma couleur du temps, *Les Lettres françaises*, 15. November 1946, 4.

⁵¹² Zur Umfrage des französischen Chefredakteurs von *Cinema 56*, Pierre Billard, unter seinen Kollegen, darunter Georges Sadoul (*Les Lettres françaises*), André Bazin (*Le Parisien Libéré*), Jacques-Doniol Valcroze (*France Observateur*) zum italienischen Neorealismus vgl. Pierre Billard, Il cinema italiano, enfant chéri della critica e del pubblico francese, *Cinema nuovo*, Nr. 80, 10. April 1956, 206-213.

⁵¹³ Vgl. Bazin 1962.

i vari esponenti della critica e dell'orientamento del gusto in Italia e all'estero. Come dimostra, crediamo, questa lettera-saggio, per tanti motivi interessante, di Bazin, le cui convinzioni sono così contrastanti alle nostre, e non soltanto alle nostre“.⁵¹⁴

Weshalb und gegenüber wem sieht sich ein französischer Journalist genötigt, Roberto Rossellini öffentlich zu verteidigen? Bazin setzt sich gegen Aristarcos Bestrebungen zur Wehr, diesem Regisseur stellvertretend für den italienischen Neorealismus den Prozess zu machen: „Oserò dirle, caro Aristarco, che la severità con cui *Cinema nuovo* giudica certe tendenze da voi considerate involuzioni del neorealismo, mi fa temere che voi tagliate a vostra insaputa nella materia più viva e ricca del vostro cinema“.⁵¹⁵

Bazin räumt ein, dass die Urteile zwischen inländischer und ausländischer Kritik über einen nationalen Film oftmals auseinanderklaffen. So bringen französische Rezensenten italienischen Regisseuren eine Wertschätzung entgegen, die ihnen im eigenen Land verwehrt wird. Dies erklärt sich daher, dass französische Autoren ihr Bild über Italien auf einen dort entstandenen Film unabhängig von seiner ästhetischen Qualität projizieren. Außerdem manifestieren sich in den kontrastierenden Urteilen unterschiedliche Traditionen der Filmkritik. Sein gutes Recht als Ausländer, den filmischen Neorealismus vor dessen italienischen Kritikern in Schutz zu nehmen, begründet Bazin damit, für diesen als einer der ersten Partei ergriffen zu haben:

„Anzitutto lei deve riconoscere che la critica francese non ha avuto torto di essere, all'inizio, più entusiasta dell'italiana nei riguardi dei film che oggi sono la vostra incontestata gloria in Italia e all'estero. Per conto mio mi lusingo d'essere uno dei rari critici francesi che hanno sempre identificato la rinascita del cinema italiano col neorealismo, anche in un'epoca in cui era di buon gusto proclamare che questo vocabolo non significava nulla e persisto oggi nel pensare che la parola è tuttora la più appropriata a designare la scuola italiana in ciò ch'essa ha di migliore e di più fecondo“.⁵¹⁶

Bazin stellt von vornherein klar, die politischen Anschauungen Rossellinis, dem nicht nachweisbare christdemokratische Sympathien nachgesagt würden, von der formalen Bestimmung des für ihn ausschließlich relevanten filmischen Neorealismus auszuklammern. Für ihn handelt es sich - worauf der von ihm verwendete Begriff der Schule hindeutet - um eine intersubjektive moralische Haltung italienischer Regisseure mit individuellen stilistischen Ausprägungen. Sein phänomenologischer Interpretationsansatz⁵¹⁷ stützt sich auf

⁵¹⁴ André Bazin, Difesa di Rossellini, *Cinema nuovo*, Nr. 65, 25. August 1955, 147.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Zu Bazins Verständnis von der Phänomenologie vgl. Guido Oldrini, La critica di André Bazin, *Cinema nuovo*, Nr. 149, Januar-Februar 1961, 69-71.

den Geistlichen Amedée Ayffre, den Bazin als herausragenden französischen Philosophen des Neorealismus bezeichnet:

„Il neorealismo è una descrizione ‘globale’ della realtà attraverso una coscienza „globale“. Con questa definizione intendo dire che il neorealismo s’oppono alle estetiche realiste che l’hanno preceduto e segnatamente al ‘naturalismo’ ed al ‘verismo’ nel fatto che il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua presa di coscienza. Quel che v’ha di realista in *Paisà* è la Resistenza italiana, ma ciò ch’è neorealista è la regia di Rossellini, il suo modo di volta in volta ellittico e sintetico di presentare gli avvenimenti. In altri termini ancora il neorealismo rifiuta per definizione l’analisi (politica, morale, psicologica, logica, sociale, e tutto ciò che vorrete) dei personaggi e della loro azione. Considera la realtà come un blocco, non certo incomprensibile ma indissociabile“.⁵¹⁸

Einerseits wird der Neorealismus als realistische Ästhetik ebenso wie die zeitlich vorausgehenden Varianten Naturalismus und Verismus gedeutet, andererseits wird er von ihnen abgegrenzt. Sein spezifisch realistischer Charakter soll darin bestehen, selbstreflexiv zu sein: „il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua presa di coscienza“. Der Neorealismus besitzt nach dieser Interpretation metaphysische, transzendente Züge. Worauf es Bazin ankommt, ist weniger das Bezeichnete im Sinne eines bestimmten Themas oder Stoffes, „il soggetto“, als vielmehr eine vom Bild ermöglichte Konservierung und Anschauung eines autonomen, in sich abgeschlossenen, ganzheitlichen, spirituellen Seins. Rossellinis Regiestil gilt als neorealistisch, weil er angeblich in einer elliptischen und zugleich synthetischen Präsentation von Tatsachen - „fatti“ - dieses spirituelle Sein in den Bildern bewahrt und offenbart.

Wie diese außerästhetische Norm ästhetisch eingeholt werden kann, wird nicht deutlich. Bazins Vision läuft auf ein (Neo-)Realismusverständnis hinaus, bei dem sich Abgebildetes und Abbild wie bei einer Asymptote⁵¹⁹ berühren, ohne je deckungsgleich zu werden. In widersprüchlicher Weise bestimmt Bazin Neorealismus teils vom Werk her als eine Kunstrichtung unter dem Oberbegriff Realismus, teils als individuellen, schließlich als überindividuellen Regiestil. Der Rekurs auf das Gewissen des Regisseurs, seine im Film künstlerisch gestaltete individuelle Weltsicht, dient dazu, dem Eindruck vorzubeugen, der sich gleichwohl durch die eigene Definition aufdrängt, angestrebt sei eine möglichst originalgetreue Abbildung empirischer Wirklichkeit:

„Ciò non significa che il neorealismo si riduca a non so che documentarismo obiettivo. Rossellini ama dire che al principio della sua concezione della regia v’è l’amore non solo dei suoi personaggi ma del reale come tale, e ch’è giustamente questo amore che gli vieta di dissociare ciò che la realtà ha unito: il personaggio e il suo ambiente. Il neorealismo non si

⁵¹⁸ André Bazin, Difesa di Rossellini, *Cinema nuovo*, Nr. 65, 25. August 1955, 148.

⁵¹⁹ Im Zusammenhang mit *Umberto D.* (1951) erklärt Bazin (1962, 96): „Il s’agit sans doute pour de Sica e Zavattini de faire du cinéma l’asymptote de la réalité“.

definisce dunque con un rifiuto di prendere posizione nei confronti del mondo, nonché di giudicarlo, ma esso presuppone in effetti una attitudine mentale. È sempre la realtà vista da un'artista, rifratta dalla sua coscienza e non dalla sua ragione o dalla sua passione o dai suoi ideali“.⁵²⁰

Bazin und Aristarco stimmen darin überein, dass Rossellini ein herausragender Begründer und Autor des filmischen Neorealismus gewesen ist. Zweitens stellen sie gemeinsam einen nach *Roma città aperta*, *Paisà* und *Germania anno zero* einsetzenden, primär thematischen, sekundär stilistischen Wechsel fest. Bazin bewertet diese Veränderungen jedoch positiv, denn damit erweist sich der Neorealismus nach wie vor als Work in Progress. Rossellinis Werk sei unter stilistischem Aspekt einheitlich wie kaum ein anderes. Für die entscheidende Konstante erachtet Bazin die minimalistische, asketische, puristische Ästhetik. Sie weist keinerlei Affinitäten zu literarischen Erzählweisen auf: „In Rossellini si cercherebbe invano di dissociare il fatto reale dall'effetto cercato. Non v'è nulla in lui di letterario e di poetico e [...] non v'è neppure nulla di 'bello' nel senso piacevole della parola: egli non mette in scena che dei fatti“.⁵²¹

Aristarco und seine Mitarbeiter hingegen verurteilen zwar rückwirkend den filmischen Neorealismus als de facto modernistische, naturalistische, dekadente, weil vorrangig beschreibende Darstellungsweise und erklären diesen in der 'höheren' Form des Realismus für überwunden, behandeln aber *Roma città aperta* und *Paisà* wie Andachtsbilder. Sie künden von einer Sternstunde des italienischen Nachkriegsfilms und gemahnen an ein unerfülltes Vermächtnis der *Resistenza* im Sinne eines zweiten *Risorgimento*: die Vollendung Italiens als Nationalstaat.

Obwohl laut einer einleitenden Redaktionsnotiz der Offene Brief von Bazin eine erwünschte Diskussion zwischen in- und ausländischer Kritik initiieren soll, kommt diese nicht zustande. Aristarco, an den Bazin sich wendet, verweigert eine Stellungnahme. Stattdessen lässt er Aldo Paladini noch einmal die stereotypen Vorwürfe zu Person und Regiestil Rossellinis wiederholen, wie sie Kritiken von *Europa'51* bis zu *Angst/La paura* durchziehen. Anstatt auf die Ansichten des französischen Autoren einzugehen, delegiert Paladini an ungenannte Dritte die Aufgabe, Bazins Verteidigung von Rossellini zu kommentieren.⁵²²

⁵²⁰ André Bazin, Difesa di Rossellini, *Cinema nuovo*, Nr. 65, 25. August 1948, 148.

⁵²¹ Ebd., 149.

⁵²² Vgl. Aldo Paladini, Il caso Rossellini, *Cinema nuovo*, Nr. 69, 25. Oktober 1955, 306. Aristarco kommt über fünfzehn Jahre später auf den Brief Bazins zurück, ohne dass sich seine Haltung zu Rossellini nennenswert verändert hat. Bazin verstirbt 1958. Vgl. Guido Aristarco, L'intelligenza del presente per Roberto Rossellini, *Cinema nuovo*, Nr. 219, 352-354; ders., Sulla lettera di Bazin a proposito del neorealismo, *Cinema nuovo*, Nr. 237-238, September-Oktober 1975, 362-368. Zum Tod Rossellinis am 3. Juni 1977 erscheint in *Cinema nuovo* weder eine Notiz noch ein Nachruf.

Wenn die Redaktion sich 1955 veranlasst sieht, richtigzustellen, dass die italienische Kritik Rossellini keineswegs feindselig gesonnen sei, so verdeckt das Dementi den wahren Sachverhalt. Im Zenit seines Erfolges - *Paisà* - ist die Fallhöhe beträchtlich. Vom verehrten Begründer des Neorealismus sinkt Rossellini zum öffentlichen Ärgernis, zum „caso Rossellini“ herab: „I giudizi [über *Viaggio in Italia*], con qualche eccezione, furono sostanzialmente severi, e il clima che si era andato creando attorno a Rossellini e alla sua opera, verso la fine del 1954 (quando il film uscì sugli schermi), era ormai definitivamente ostile“.⁵²³ *Angst/La paura* und *Giovanna d'Arco al rogo* besiegeln den völligen Verlust des 1945-46 erworbenen Ansehens:

„Quando questi due ultimi film uscirono sugli schermi italiani nel gennaio del 1955 il ‘caso’ Rossellini era ormai definitivamente chiuso, non valeva più la pena di occuparsene: il regista non soltanto non aveva più nulla da dire, ma non sapeva nemmeno come dirlo, quel ‘nulla’. In meno di dieci anni, tagliandosi tutti ponti alle spalle, egli aveva distrutto la fama che *Roma città aperta* e *Paisà* gli avevano dato“.⁵²⁴

4 *Positif* 1952 bis 1960

4.1 *Profil der Zeitschrift*

Im Mai 1952 geben der Chefredakteur Bernard Chardère, Albert Bolduc, Guy Jacob, Jean-Paul Marquet, André Ottavi und Louis Piollet die erste Nummer von *Positif* heraus. Der Redaktionssitz wechselt 1954 von Lyon nach Paris. Die monatlich erscheinende Zeitschrift legt sich von Anfang an auf eine trotzkistische Linie fest.⁵²⁵ Insofern bestehen Berührungspunkte mit *Cinema nuovo*.⁵²⁶

In einer Selbstdarstellung *Pourquoi nous combattons* ordnet sich die Redaktion einer linken Filmkritik zu, wie sie etwa in Großbritannien Gavin Lamberts *Sequence* vertritt. Sowohl Klassiker als auch zu Unrecht in Vergessenheit geratene Werke der Filmgeschichte sollen einer vorzugsweise studentischen Leserschaft vorgestellt werden. Zwar distanziert man sich davon, eine „Revue de Jeunes“ zu sein, denn diese kennzeichne „la petite pousée

⁵²³ Rondolino 1989, 209.

⁵²⁴ Ebd., 210.

⁵²⁵ Am deutlichsten offenbart Marcel Oms seine trotzkistische Gesinnung in einem Artikel über Giuseppe De Santis: „il est de ceux qui font l'histoire et croient au rôle des hommes dans la Révolution permanente“, Marcel Oms, Giuseppe De Santis, *Positif*, Nr. 23, April 1957, 20. Raymond Borde und André Bouissy zufolge dient der Neorealismus dazu, den unterdrückten Volksmassen die Notwendigkeit der sozialen Revolution bewusst zu machen, vgl. *Positif*, Nr. 23, April 1957, 2.

⁵²⁶ Lionello Sozzi präsentiert sowohl *Cinema nuovo* als auch *Cinema*, in: *Quelques revues étrangères*, *Positif*, Nr. 14-15, November 1955, 213-217. Ulrich Gregor stellt *Filmforum* vor, ebd., 207-208.

anarchisante, tous les résidus d'une puberté difficile"⁵²⁷, doch läuft dieser Beteuerung der bemüht lockere Sprachduktus mancher Texte und das verbalradikale Aufbegehren häufig zuwider. Das intellektuelle Niveau schwankt erheblich zwischen den Texten, soweit sie Redakteure oder freie Mitarbeiter verfassen. Idealtypischerweise sollen Regisseure ihre aktuellen Vorhaben oder fertiggestellten Produktionen vorstellen: „Une phrase de Renoir n'at-tel-pas une autre résonance que cent volumes d'exégèse“⁵²⁸

Wie die *Cahiers du Cinéma* existiert *Positif* bis heute. Zwischen 1952 und 1960 ist das Format vermutlich aus finanziellen Gründen auf Din A 5 beschränkt. Das Cover kündigt über ein farbig umrahmtes schwarz-weißes Szenefoto aus einem Film den Themenschwerpunkt an. In einem gesonderten Innenteil finden sich ebenso weitere schwarz-weiße Szenefotos wie in einzelnen Artikeln. Die damalige Aufmachung ist verglichen zu den heutigen farbigen Hochglanzausgaben minimalistisch und unansehnlich.

In der Regel stellt *Positif* einzelne Produktionen von entweder in- oder ausländischen Regisseuren in den Vordergrund. Mitunter erfolgen auch Werkschauen. Daneben werden in Frankreich, das heißt in der Regel in Paris, angelaufene Filme rezensiert.⁵²⁹ Gelegentlich finden Rückblicke in die Filmgeschichte statt, etwa in der ersten Nummer im Mai 1952 auf *Der Blaue Engel* (*L'ange bleu* Josef von Sternberg 1930). Unbeachtet bleiben Literatur, Theater, Malerei in ihrer Beziehung zum (audio-)visuellen Medium. Neben Guido Aristarco⁵³⁰ verfassen etwa Edoardo Bruno⁵³¹, Georges Sadoul⁵³² und Marie Seton⁵³³ Gastbeiträge. Interviews wie in einer vorrangig Michelangelo Antonioni gewidmeten Ausgabe im Juli 1959, kommen in *Positif* bis 1960 nur ausnahmsweise vor.⁵³⁴

Der italienische rangiert - gemessen an der Quantität der Beiträge - hinter dem französischen und amerikanischen Film. Nationale Produktionen aus dem aktuellen Programm des südöstlichen Nachbarlandes starten in französischen Kinos, wenn überhaupt, dann teilweise

⁵²⁷ Editorial, Pourquoi nous combattons, *Positif*, Nr. 1, Mai 1952, 2.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Vgl. beispielsweise Louis Seguin, *Chronique des pauvres amants*, *Positif*, Nr. 28, April 1958, 40-42.

⁵³⁰ Zu Guido Aristarcos Porträt von Luchino Visconti vgl. *Positif*, Nr. 28, April 1958, 2-8; Nr. 29, September (*Rentrée*) 1958, 58-62. In Nr. 35, Juli-August 1960, 57-61 bespricht P. L. Thirard unter dem Titel Du côté de l'Italie Aristarcos Publikation *Qui studio One* über das amerikanische Fernsehen.

⁵³¹ Vgl. Edoardo Bruno, L'évolution de De Santis, *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Positif*, Nr. 5, 1952, 19.

⁵³² Vgl. Georges Sadoul, Quelques aspects du cinéma soviétique, *Positif*, Nr. 5, 1952, 2-9.

⁵³³ Vgl. Marie Seton, *Voyage en Italie*, *Positif*, Nr. 14-15, November 1955, 167-169.

⁵³⁴ Vgl. Questions à Antonioni, *Positif*, Nr. 30, Juli 1959, 7-10. Antonioni merkt an, er sei zu Unrecht als einer der Begründer des Neorealismus bis in die Gegenwart unbeachtet geblieben.

erheblich verzögert und mitunter, wie im Fall von *Amore in città*⁵³⁵ (*L'amour dans la ville*), in einer zensurbedingt geschnittenen Fassung. Eine Mitteilung der Redaktion 1957 weist auf diese im doppelten Sinne verkürzte Rezeption gesondert hin: „Le cinéma italien est sans doute le premier de l'ancien monde. C'est sûrement le plus mal connu en France, où sa distribution relève de la plus haute fantaisie“.⁵³⁶

4.2 Neorealismusdefinitionen

Wenn vom italienischen Spielfilm die Rede ist, so geschieht dies immer unter dem Gesichtspunkt, ob und inwieweit er den eigenen Vorstellungen vom Neorealismus entspricht oder hiervon abweicht. Der Terminus neorealistisch wird zumeist synonym mit naturalistisch gebraucht. Diese Identität ist jedoch in der Regel nicht wie in *Cinema nuovo* und teilweise auch in *Cinema* (1948-1956) abwertend gemeint, sondern nobilitiert den filmischen Neorealismus, denn er steht als visuelles „document humain“ in der Tradition von Émile Zolas Definition des naturalistischen, verwissenschaftlichten Romans. Folgerichtig wird der neorealistische Regisseur als objektiver, distanzierter Augenzeuge und das Ergebnis seiner Beobachtung als „témoignage social“ bezeichnet. Je nach Autor sind die Kategorien „neorealistisch“, „naturalistisch“, „realistisch“ austauschbar.⁵³⁷ Das Verständnis vom Neorealismus reduziert sich auf das paradoxe Ideal, Kunst und Leben, filmische und außerfilmische Wirklichkeit müssten und könnten deckungsgleich sein. Als Anführer der Bewegung („mouvement“) gelten sowohl Giuseppe De Santis als auch Renato Castellani.⁵³⁸

Ende 1955 signalisiert ein auszugsweise abgedrucktes Manifest des Circolo romano di Cinema, dass neben einer staatlichen Zensur die wirtschaftliche Krise der Branche sich existenzbedrohend für den neorealistischen Film auswirke: „aujourd'hui les films italiens en chantier sont la moitié moins nombreux que ceux qui étaient en cours d'exécution l'année dernière“.⁵³⁹ Gefordert wird von der christdemokratischen Regierung, den nach wie vor provisorischen legislativen Zustand durch die unveränderte Einbringung des neuen

⁵³⁵ *Amore in città*, produziert 1953, besteht in der Originalfassung aus sechs Episoden. Bei *L'amour dans la ville*, gestartet in Frankreich 1957, fehlt jedoch die Episode *L'amore che si paga* unter der Regie von Carlo Lizzani. Sie fällt der italienischen Zensur beim Export zum Opfer. Die christdemokratische Regierung befürchtet wegen des von Lizzani behandelten Themas Prostitution, die Episode könne Italiens Ansehen in Frankreich schaden. Vgl. auch die Rezension von Marcel Ranchal, *Positif*, Nr. 22, März 1957, 40-42.

⁵³⁶ *Positif*, Nr. 23, April 1957, 2.

⁵³⁷ Vgl. Roger Kahane, *D'amour et d'eau fraîche*, *Deux sous d'espoir*, *Positif*, Nr. 5, September 1952, 10-13.

⁵³⁸ Vgl. Guy Jacob, *Témpérature du néo-réalisme*, *Positif*, Nr. 5, September 1952, 14-18; Marcel Oms, Giuseppe De Santis, *Positif*, Nr. 23, April 1957, 13-23.

⁵³⁹ Manifeste du cinéma italien, *Positif*, Nr. 14-15, November 1955, 171.

Filmdekretes im Parlament bis Jahresfrist zu beenden, faschistische Gesetze für ungültig zu erklären und künstlerische Ausdrucksfreiheit zu garantieren. Zu den Unterzeichnern gehören beispielsweise Gino Cervi, Marcello Mastroianni, Marcello Pagliero, Massimo Girotti, Marina Berti, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis.⁵⁴⁰

Raymond Borde und André Bouissy ziehen 1957 nicht nur eine 'Bilanz des Neorealismus', sondern liefern zugleich ein eigenes Interpretationsmodell. Sie schließen sich einer Aussage Jean Paul Sartres an, wonach der italienische Neorealismus einen Kompromiss zwischen kritischem Realismus und Zensur bilde, fügen jedoch hinzu, ersterer sei zumeist letzterer zum Opfer gefallen. Den als nichtssagend abqualifizierten Terminus Neorealismus halten sie gleichwohl aus einem pragmatischen Gesichtspunkt für nützlich:

„'Néo-réalisme': c'est finalement un terme commode, et rien de plus. C'est un mot-repère qui évoque une certaine époque du cinéma social italien, mais il ne préjuge ni de l'existence d'une école ni du choix d'une politique. Des mots comme 'Futurisme', 'Surréalisme', et même 'Romantisme' avaient un contenu beaucoup plus riche et plus précis. Ils signifiaient certaines attitudes en face de la vie, certains buts et certains goûts“.⁵⁴¹

Gleichwohl resemantisieren sie das 'Merkwort'. Durch die Attribute „reportage social“, „témoignage“ und „cinéma social“ erhält es eine naturalistische Konnotation.⁵⁴² Insofern die Zuordnung von Filmen zur Strömung nach dem Idealtypus eines wirklichkeitsgetreuen audiovisuellen Zeugnisses erfolgt, ist ihr Inhalt ausschlaggebend. Nach welchem Kriterium lassen sich Inhalte als abbildgetreu, authentisch, kurzum neorealistisch identifizieren?: „Le néo-réalisme a-t-il donné de l'Italie une image fidèle? Voilà la question essentielle“.⁵⁴³ Nach diesem vagen Merkmal erfüllen Borde/Bouissy zufolge etwa 100 Filme - wenngleich oftmals nur einzelne Einstellungen eines Films - die als Frage formulierte Norm. Nur inhaltlich, nicht stilistisch lässt sich der italienische Neorealismus bestimmen: „L'originalité du néo-réalisme n'est pas dans la technique. L'utilisation des non-professionnels pour les rôles principaux a été l'exception, et très vite la photo soignée est devenue la règle“.⁵⁴⁴

1957 gehört die von *Roma città aperta* eingeleitete Strömung bereits der Vergangenheit an, sei es mangels geeigneter Nachwuchsregisseure, sei es wegen des kommerziellen Misserfolgs.

⁵⁴⁰ Ebd., 172.

⁵⁴¹ Raymond Borde/André Bouissy, Bilan du néo-réalisme, *Positif*, Nr. 23, April 1957, 2.

⁵⁴² Ebd., 2-4.

⁵⁴³ Ebd., 3.

⁵⁴⁴ Ebd., 4.

Von Callisto Cosulich übernommene statistische Daten aus *Cinema nuovo*⁵⁴⁵ zu den saisonalen Einspielerlösen italienischer Spielfilme zwischen 1945-46 und 1955-56 dienen dazu, die mangelhafte Publikumsresonanz des „cinéma social“ zu belegen.⁵⁴⁶

Abgesehen von einem 1952 geäußerten Standpunkt, es existiere zur Zeit in der internationalen Kinematografie kein einheitlicher Realismus, sondern vorherrschend seien „réalismes“⁵⁴⁷ oder der Ansicht, der Neorealismus könne nicht definiert werden⁵⁴⁸, deutet sich zumindest in einer Interpretationsvariante an, dass es sich um keine wissenschaftlich experimentelle Methode oder fotografierte *tranches de vie* handelt, sondern um ästhetische Produktionen, wobei beide Einsichten nebeneinander stehen und letztlich als Bestimmungsgrößen unbrauchbar sind, weil doch das Ideal eines reproduzierten Wirklichkeitsausschnitts die Oberhand behält:

„ce qu'on appelle école néo-réaliste italienne ressemble bien peu à une école. Il s'agit plutôt, sans loi précise, sans dogme établi, d'une tendance prédominante, d'un courant de recherche artistique: d'une représentation, ou mieux, d'une évocation valable du monde moderne et de ses problèmes. A travers une optique qui grossit parfois mais évite de déformer, l'Italie contemporaine apparaît sans fard dans des film aussi différents dans leur construction et dans leur esprit que ces deux monuments du cinématographe *La terre tremble* et *Voleur de bicyclette*“.⁵⁴⁹

4.3 Roberto Rossellini

Zwischen Mai 1952 und 1960 wird kein einziger Film unter der Regie Roberto Rossellinis rezensiert, obwohl in Paris folgende Kinostarts stattfinden: am 30. April 1952 *L'invidia* (*L'envie*), die fünfte Episode von *I sette peccati capitali* (*Les sept péchés capitaux*), am 5. Mai 1953 *Europa'51* (*Europe'51*), am 26. März 1954 *Ingrid Bergman*, die dritte Episode von *Siamo donne* (*Nous les femmes*), am 15. April 1955 *Viaggio in Italia* (*L'amour est le plus fort*), am 28. März 1956 *L'Amore* (*L'amour*), am 4. Juli 1956 *Angst/La paura* (*La peur*) und am 11. November 1959 *Il generale Della Rovere* (*Le général Della Rovere*).⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Vgl. Callisto Cosulich, La battaglia delle cifre, *Cinema nuovo*, Nr. 98, Januar 1957, 18-21.

⁵⁴⁶ Vgl. Raymond Borde/André Bouissy, Bilan du néo-réalisme, *Positif*, Nr. 23, April 1957, 6-7.

⁵⁴⁷ Editorial, Réalismes, *Positif*, Nr. 5, September 1952, 1.

⁵⁴⁸ Jacques Demeure delegiert seine Aufgabe, zu erklären, was den Neorealismus kennzeichnet, an den Leser: Vgl. ders., L'irréalisme italien ou le merveilleux du pauvre, *Positif*, Nr. 14-15, November 1955, 125-128.

⁵⁴⁹ Roger Kahane, D'amour et d'eau fraîche, *Deux sous d'espoir*, *Positif*, Nr. 5, 1952, 10.

⁵⁵⁰ Vgl. Aprà 1984, 252-255, 258. Zu dem Datum des Pariser Kinostarts von *Europe'51* vgl. Gallagher (1998, 695); zum französischen Verleihtitel von *Viaggio in Italia* vgl. ebd., 696; zu den Erstsendedaten 1959 der ORTF-Produktion *J'ai fait un beau voyage par Roberto Rossellini*, die zehn Episoden umfasst, ebd., 697.

Weshalb Regiearbeiten Roberto Rossellinis totgeschwiegen werden, ergibt sich a posteriori aus einer erstmals 1957 beiläufig fallenden⁵⁵¹, 1958 dann ausgeführten Anklage von Marcel Oms. Danach wirft er Rossellini vor, von *La nave bianca* bis zu *Viaggio in Italia* die sozialen Widersprüche zu mystifizieren.⁵⁵² Rossellini macht sich schuldig, gegen Oms' Neorealismusdogma zu verstoßen: „cette documentation doit tendre vers la dialectique, c'est-à-dire vers une théorie de la connaissance totale et objective. Tout réalisme est matérialiste; le néo-réalisme est matérialiste dialectique“.⁵⁵³

5 *Film 56, Film 58, Filmkritik 1957-61*

5.1 *Profil der Zeitschriften*

Während von *Film 56* und *Film 58* jeweils nur drei Ausgaben erscheinen, existiert *Filmkritik* von Januar 1957 bis 1982. Die personelle Kontinuität zwischen diesen drei Zeitschriften wahrt vor allem Enno Patalas, geboren 1929, da er deren Redaktionen leitet.⁵⁵⁴ In den von Januar bis März insgesamt drei Heften von *Film 56* - der Titel verweist auf den Jahrgang der drei Ausgaben - gehören der in Münster ansässigen Redaktion außerdem Ulrich Gregor⁵⁵⁵ (geboren 1932) als Pariser Korrespondent während seines Auslandsstudiums, Theodor Kotulla (1928-2001), Wilfried Berghahn (1930-1964) sowie Benno Klapp (geboren 1930) als ständige Mitarbeiter an. Gregor, Patalas und am Rande Kotulla sind bis einschließlich 1961 diejenigen, welche über den neorealistischen Film schreiben. Als *Film 56* aus finanziellen Gründen nicht mehr erscheint, erweitert sich dieser Kreis in *Film 58* um Gerhard Schoenberner. Im April 1961 hat sich ein weitgehend fester Mitarbeiterstamm um die in München von Patalas geleitete *Filmkritik* herausgebildet: Neben Dietrich Kuhlbrodt gehören dazu Günter Rohrbach, Reinhold E. Thiel, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla und Gerhard Schoenberner.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ „le néo-réalisme voit aujourd'hui s'ouvrir devant lui les deux voies de son Destin: la Révolution et le néo-fascisme. Fellini et Rossellini s'engagent pour leur part à faire la démonstration de la continuité qui lie fascisme mussolinien et démocratie chrétienne“; Marcel Oms, Giuseppe De Santis, *Positif*, Nr. 23, April 1957, 13.

⁵⁵² Vgl. Marcel Oms, Rossellini. Du fascisme à la démocratie chrétienne, *Positif*, Nr. 28, April 1958, 9-18.

⁵⁵³ Ebd., 17. Kurz nach dem Tod von Rossellini wiederholt Oms seine frühere verbale Liquidation, vgl. Jacques Demeure, Un débutant méconnu: Roberto Rossellini, *Positif*, Nr. 198, Oktober 1977, 32- 40, hier 40.

⁵⁵⁴ Enno Patalas ist Chefredakteur der *Filmkritik* bis Dezember 1972. Vgl. auch den Eintrag von Helmut H. Diederichs zu Patalas' Biografie und Publikationen, in: *CineGraph* 1984 ff.

⁵⁵⁵ Zur Rezeption des italienischen neorealistischen Films in *Film 56*, *Film 58* und *Filmkritik* und zum Verleih ausgewählter Produktionen in Westdeutschland zwischen 1945 und 1973 vgl. Gregor 1974.

⁵⁵⁶ Vgl. Postscriptum, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 28. Als Patalas mitteilt, Berghahn sei fortan der zweite verantwortliche Redakteur, fügt er hinzu, bislang sämtliche 50 bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte Hefte von *Filmkritik* allein redigiert zu haben.

In der Erstausgabe von *Film 56* teilen Patalas, Gregor, Kotulla und Klapp dem Leser mit: „Jeder Beitrag [...] ist ein Stück unseres Programms“.⁵⁵⁷ Infolge der kurzen Lebensdauer der Zeitschrift ist ein Programm allerdings nicht erkennbar. Anhand von Beiträgen in der ersten Nummer zeichnet sich gleichwohl der Neo-Realismus als Themenschwerpunkt ab. Unter dem Obertitel *Film in Europa 1945-1955* behandelt Enno Patalas zuerst Italien unter dem Titel *Filmkunst im Präsens. Glanz und Elend des Neorealismus*. In den folgenden zwei Ausgaben wird diese Serie fortgesetzt.⁵⁵⁸ Bereits 1952 hat Patalas im *Filmforum* unter dem Titel *Pathos und Menschlichkeit* in vier Folgen einen Überblick über die Geschichte des italienischen Films von seinen Anfängen bis in die Gegenwart gegeben.⁵⁵⁹ Der herausragende Stellenwert dieser Kinematographie ist daran ablesbar, dass im Beobachtungszeitraum keine vergleichbar umfangreichen Studien zum Filmschaffen in anderen Ländern in Zeitschriften unter Patalas' Leitung erscheinen.

Aus der amerikanischen Filmzeitschrift *Culture* wird Edouard L. de Laurots *Filmkunst - hier und heute. Thesen zu einem dynamischen Realismus* in der deutschen Fassung wiederabgedruckt. Die sich weltläufig gebende Redaktion merkt hierzu an, Siegfried Kracauer habe ihnen brieflich Laurot als einen gesellschaftskritischen Vertreter der jungen Generation New Yorker Filmpublizisten empfohlen. Aus *Sight and Sound* übernimmt *Film 56* - ebenfalls ins Deutsche übersetzt - Kenneth Tynans *Erinnerung an Greta Garbos 50. Geburtstag*. Wilfried Berghahn steuert den Artikel *Mac Arthur und die Zivilisten. Nationale Leitbilder im amerikanischen Film und ihre politische Bedeutung* bei. Kritiken sind beispielsweise gewidmet: *Himmel ohne Sterne* [Helmut Käutner 1955] unter dem Titel *Romeo und Julia an der Zonengrenze* sowie *Riffifi* [Jules Dassin 1955] unter der Überschrift *Wenn ein Schuß den Schluß bestimmt*.

Patalas, Kotulla, Klapp gründen zudem in Münster den bald bundesweit mitgliederstärksten Filmclub, der bis heute existiert. Gregor engagiert sich im Berliner, Berghahn im Bonner Filmclub. 1952 gehören dem Verband ca. 100 Clubs mit 28000 Mitgliedern an. Offizielle Verbandszeitschrift ist seit jenem Jahr *Filmforum* (erschieden von Oktober 1951 bis 1956).⁵⁶⁰ Diese Organisationen bieten in den fünfziger Jahren ein Kontrastprogramm zum herkömmlichen Kinorepertoire: Vorgeführt werden etwa von den Nationalsozialisten

⁵⁵⁷ [Editorial,] Mitteilungen, *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 52.

⁵⁵⁸ Vgl. *Film 56*, Heft 1 (Teil 1), Januar 1956, 23-27; Heft 2 (Teil 2), Februar 1956, 72-76; Heft 3 (Teil 3), März 1956, 127-130.

⁵⁵⁹ Vgl. *Filmforum* Nr. 7 (Teil 1), April 1952, 7; Nr. 8 (Teil 2), Mai 1952, 8-9; Nr. 9 (Teil 3), Juni 1952, 6; Nr. 10 (Teil 4), Juli 1952, 6.

⁵⁶⁰ Vgl. Hannes Schmidt, Über 100 Filmclubs im Bundesgebiet, *Filmforum*, Nr. 2, November 1951, 5.

verbotene Stummfilme, zeitgenössische französische und italienische Produktionen. Enno Patalas sieht italienische neorealistiche Filme erstmals im März 1950 bei einem Treffen dieser Vereine in Schluchsee.⁵⁶¹ Im Sommer 1953 präsentiert der Filmclub Heidelberg *Miracolo a Milano* (1950) in Anwesenheit von Vittorio De Sica.⁵⁶² *I vitelloni* (Federico Fellini 1953) wird in der Originalfassung auf einer Filmclubtagung in Bad Ems vorgeführt.⁵⁶³

Vorbilder, die den eigenen Vorstellungen von einem sozialkritischen, realistischen Film nahekommen, sind im westdeutschen Nachkriegsfilm kaum vorhanden. Dieser gilt unter Kritikern als geschmacklos, sich ästhetischen Maßstäben entziehend und damit eigentlich nicht rezensierbar. Selbst noch im Vorfeld des Oberhausener Manifests vom Februar 1962 als Initialzündung für den neuen deutschen Film macht sich Endzeitstimmung breit: Joe Hembus wählt als Titel seines Buches von 1961: *Der deutsche Film kann gar nicht besser werden*.

1956 geht die Blütezeit des Heimatfilms ihrem Ende entgegen. 1955-57 entsteht die Sissi-Trilogie mit Romy Schneider. 1961 sind die Publikumsmagneten neben Karl May- und Edgard Wallace-Verfilmungen der Überläufer *Via Mala* (Josef von Baky 1944), *Es muß nicht immer Kaviar sein* (Géza von Radvanyi 1961) nach Hans Mario Simmels gleichnamigem Roman (1960), einem Bestseller, sowie *Und ewig singen die Wälder* (Paul May 1959) nach dem gleichnamigen Roman von Tvge Gulbransson.⁵⁶⁴

Gregor, Patalas, Kotulla und ihre Kollegen gehen mit derartigen Produktionen hart ins Gericht. Als junge Intellektuelle, im Alter von Mitte zwanzig bis Anfang dreißig, leiten sie in der bundesdeutschen Filmkritik in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre einen allmählichen Generationswechsel ein. Neben Remigranten wie Willy Haas, den während des Dritten Reichs politisch nicht diskreditierten Publizisten Friedrich Luft (*Die Welt*, Rias Berlin), Karna Niehoff (*Der Tagesspiegel*) und Gunter Groll (*Süddeutsche Zeitung*) finden sich unter den Rezensenten auch ehemalige nationalsozialistische 'Schriftleiter', die für den *Film-Kurier* auch über italienische Produktionen Beiträge verfasst haben, darunter Georg Herzberg (*Filmecho-Filmwoche*) und Felix Henseleit (*Berliner Morgenpost*).⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Zu der herausragenden Bedeutung neorealistischer Filme für junge westdeutsche Cineasten, den Anfängen der westdeutschen Filmclub-Bewegung und ihren Treffen von 1950 bis 1957 vgl. Enno Patalas, Vor Schluchsee und danach. Aus dem Leben eines deutschen Cinephilen, in: *FilmGeschichte*, Nr. 19, September 2004, 64-69.

⁵⁶² Vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 14, 1. Juli 1953, 4. Ein Foto zeigt Vittorio De Sica und Heiner Braun, den zweiten Präsidenten des Heidelberger Filmclubs.

⁵⁶³ Vgl. Theodor Kotulla, *Die Müßiggänger*, *Filmkritik*, Heft 12, Dezember 1960, 364.

⁵⁶⁴ Zum bundesdeutschen Spielfilm der Nachkriegszeit vgl. Göttler 1993.

⁵⁶⁵ Zur bundesdeutschen Filmkritik nach 1945 vgl. Diederichs 1993, 454-457.

In Italien scheint sich das ereignet zu haben, was in seinen filmischen Konsequenzen Deutschland angestanden hätte, aber ausgeblieben ist:

„Die Ereignisse jenes Sommers 1944 und des letzten Kriegswinters, in denen ganz Italien von schweren Erschütterungen heimgesucht wurde, gaben dem italienischen Film auch die stärksten thematischen und geistigen Impulse. [...] Der italienische Widerstand unterschied sich grundsätzlich von dem der anderen Länder. Sein Ziel und seine Hoffnung war nicht einfach die Befreiung von einer vier- oder fünfjährigen Besetzung, die Rückkehr zu einer Freiheit, die in der Erinnerung noch gegenwärtig war, sondern eine wirkliche Revolution, die Staat und Gesellschaft auf neuen Boden stellen sollte.“⁵⁶⁶

Roma città aperta, *Sciuscià* und *Paisà* signalisieren für Patalas etwa zehn Jahre nach deren Uraufführungen 1945-46 einen kulturellen Neuanfang unter dem Banner des Neorealismus. Als Träger einer vermeintlich grundlegenden gesellschaftlichen Veränderung seit 1945 gilt Ulrich Gregor das Volk, vereint vom Kampf gegen eine ab September 1943 Nord- und Mittelitalien beherrschende Clique von Faschisten und Nationalsozialisten.⁵⁶⁷

Trotz einer in Deutschland nicht wie in Italien existenten, massenhaften, militanten Widerstandsbewegung, scheint die jüngste nationale Vergangenheit beider Länder weitgehende Analogien aufzuweisen und die Völker vor ähnliche Herausforderungen zu stellen: nationalsozialistische versus faschistische Diktatur, militärische Niederlage, Besatzungsherrschaft, materielle Not, Zerstörung von Infrastruktur, Fabriken und Wohnungen, allmählicher Wiederaufbau, Wirtschaftsaufschwung unter christdemokratischen Regierungen. Doch während in Italien seit 1945 der Neorealismus für Patalas den Aufbruch zu neuen Ufern verheißt, erfüllen in Westdeutschland selbst aus dem erdrückenden Mittelmaß herausragende Regisseure wie Helmut Käutner oder Ottomar Domnick (*Jonas* 1956-57) nicht die in sie gesetzten hohen Erwartungen. Sie gelten zwar formal als fortschrittlich, aber ihnen wird vorgehalten, thematisch konventionell zu sein.⁵⁶⁸

Wenn die Redakteure ab Mitte der fünfziger Jahre eine vergangene Strömung des italienischen Films trotz aller Mängel im Detail zum ideologisch und ästhetischen Ideal erheben, ist unterschwellig von einer erhofften, aber unverwirklichten, versäumten Erneuerung des deutschen Films nach der bedingungslosen Kapitulation die Rede. Dieser ist ‘zwischen den Zeilen’, als Negativfolie, das Dauerthema, wenn über den italienischen Neorealismus geschrieben wird.⁵⁶⁹ Doch weder lässt sich die Annahme plausibel begründen, den literarischen und filmischen Neorealismus als Resultat oder abhängige Variabel der

⁵⁶⁶ Enno Patalas, *Filmkunst im Präsens* (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 25.

⁵⁶⁷ Vgl. Ulrich Gregor, *Neorealismus - Anfang oder Ende?*, *Film 58*, Heft 1, Januar 1956, 91.

⁵⁶⁸ Vgl. Enno Patalas, *Dialog mit der Geschichte*, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 68-69.

⁵⁶⁹ Vgl. Göttler 1993, 203.

Resistenza zu deuten, noch kann von den kulturspezifischen Voraussetzungen seiner Entstehung abstrahiert und deren 'Mangel' in der Bundesrepublik Deutschland beklagt, noch können die wesentlichen, sich auch in der Filmpolitik und -produktion geltend machenden Unterschiede zwischen Faschismus und Nationalsozialismus ignoriert werden.

Dass es eine weitgehende personelle und eine gewisse institutionelle Kontinuität in der italienischen Filmindustrie von der faschistischen Diktatur zur Republik gibt, gerät bei dieser revolutionsromantischen Sichtweise außer Betracht. Ebenso wie die während des Faschismus eingeführte Filmförderung nach einer kurzfristigen Unterbrechung fortbesteht⁵⁷⁰, laufen die 1932 erstmals abgehaltenen Filmfestspiele in Venedig weiter. Nach kriegsbedingter Schließung nehmen die römische Filmhochschule 1947 und Cinecittà 1949 ihren Betrieb wieder auf. Anstelle der Direzione generale per la cinematografia als einer Behörde des Ministero della cultura popolare tritt ein für Filmpolitik zuständiger Unterstaatssekretär (*sottosegretario*). Ab 1949 besetzt diese Funktion der Christdemokrat Giulio Andreotti. Eine 1939 bis 1945 bestehende protektionistische, gegen Hollywood gerichtete Gesetzgebung in Interesse privater nationaler Filmunternehmen lösen Anfang der fünfziger Jahre bilateral vereinbarte Höchstgrenzen für importierte amerikanische Produktionen ab.⁵⁷¹ ANICA, der italienische Produzenten- und Verleihverband, konstituiert sich in Rom im Juli 1944 unter der Präsidentschaft Eitel Monacos, dem letzten Chef der Direzione generale per la cinematografia.⁵⁷² Vor 1945 aktive Künstler und Techniker, von Regisseuren, Szenaristen, Kameramännern über Filmarchitekten und Musiker bis zu Schauspielern und Schauspielerinnen, prägen den italienischen Nachkriegsfilm:

„On ne peut pas signaler aucune révélation sensationnelle, pas plus du côté des scénaristes et réalisateurs que du côté des comédiens. La plupart des noms, grands et petits, du cinéma italien, sont ceux que l'on connaissait déjà du temps du cinéma fasciste...Il faut tenir compte du fait que le problème de l'épuration en Italie ne s'est pas présenté de la même manière qu'ailleurs; le pays a librement accepté pendant vingt-deux ans le régime fasciste...

Alida Valli est toujours la vedette n° 1, et on cite à côté d'elle les Anna Magnani, Lilia Silvi, Clara Calamai, Maria Denis, Valentina Cortese, Mariella Lotti, Isa Miranda, Marina Berti (devenue Maureen Melrose) ...comme jadis. Et leurs partenaires sont toujours Fosco Giachetti, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Roldano Lupi, Rossano Brazzi, Leonardo Cortese, Gino Cervi, Carlo Campanini, Andréa Cecchi, etc...

⁵⁷⁰ Zu der staatlichen Filmfinanzierung seit 1945 vgl. das Interview mit Monaco in: Gili 1990, 170-174. Gregor (Neorealismus - Ende oder Anfang?, *Film 58*, Heft 1, Januar 1958, 92) behauptet, die Restauration im Filmsektor habe erst seit den Parlamentswahlen vom 18. April 1948 eingesetzt, bei denen die christdemokratische Regierung von Alcide De Gasperi eine absolute Mehrheit erzielt. Doch bereits im Dezember 1947 erheben 35 Filmemacher in einem Schreiben an Giulio Andreotti Protest gegen die Zensur von *Gioventù perduta* (Pietro Germi), darunter Roberto Rossellini und Francesco De Robertis. Andreotti antwortet in einem Artikel in *Il Popolo* vom 14. Dezember 1947, vgl. Quaglietti 1974, 14-16.

⁵⁷¹ Vgl. ebd., 49-54.

⁵⁷² Vgl. Gili 1990, 163 u. 166.

Parmi les réalisateurs: M. Soldati, A. Blasetti, M. Camerini, G. Franciolini, R. Castellani, Lattuada, R. Rossellini; les 'commerciaux' M. Mattoli, L. Zampa; les vétérans de la technique C. Gallone, Righelli, Genina, etc....Quant aux scénaristes les noms intéressants sont toujours ceux de Zavattini, De Benedetti, Piovone, Calvino [sic], Flaiano, Amidei, Perilli, Majano, Antonioni, etc...

On le voit, le problème le plus important du point de vue artistique est celui du renouvellement des cadres“.⁵⁷³

Wenn Patalas weiterhin vermutet, eine vorübergehend nicht mehr funktionstüchtige „Kulturindustrie“⁵⁷⁴ habe die Bereitschaft der Zuschauer gefördert, von konventionellen Sehgewohnheiten abweichende Filme anzuschauen und Regisseure motiviert, neue Gestaltungsformen zu erproben, verwendet er einen Begriff aus Max Horkheimers und Theodor Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1947). Ein weiteres Referenzwerk für die Redaktion von *Filmkritik* und ihrer kurzlebigen Vorläufer ist Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*.⁵⁷⁵ Um die Absicht anzuzeigen, Filmkritik im Einklang mit massenpsychologischen ebenso wie soziologischen Erkenntnissen jener Theoretiker zu leisten, lautet der Untertitel von *Film 56: Internationale Zeitschrift für Filmkunst und Gesellschaft*.

Die Wiederentdeckung und zugleich Aufwertung von Schriften Kracauers, Adornos, Horkheimers und Walter Benjamins, welche den Redakteuren um Patalas als Leitfaden für eine linke Filmtheorie dienen, stößt in einem notorisch antikommunistischen, virulent antisemitischen Klima während der Regierung Adenauer auf Widerstand. So sieht sich der Herausgeber Willy Wehrhahn, Vorsitzender der Filmarbeitsgemeinschaften an den deutschen Hochschulen, im März 1956 gezwungen, den Vorwurf zu dementieren, es werde in *Film 56* ein politischer Kurs verfolgt, der dem Selbstverständnis der universitären Arbeitsgemeinschaften zuwiderlaufe. Die Zeitschrift erfülle den Zweck, „ein Diskussionsforum für die 'junge Kritik' zu schaffen, die sonst nur recht sporadische Chancen hat, sich in der von ihr gewünschten Klarheit zu äußern“. Die „aktuelle Situation des Films und der Filmpublizistik“ erfordere es, eindeutig Stellung zu beziehen, „wenn die Diskussion über den Film aus der Unverbindlichkeit feuilletonistischer 'Kunstabstrachtung' heraustreten soll“.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Michel Favier-Ledoux, Où va le cinéma italien?, *L'Écran français*, Nr. 60, 31. August 1946, 11.

⁵⁷⁴ Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 23. Zu einem wiederabgedruckten Auszug aus *Dialektik der Aufklärung*, Amusement und Kulturindustrie, vgl. *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1957, 17-18.

⁵⁷⁵ Der Titel der Originalausgabe lautet: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University/London: Dobson 1947.

⁵⁷⁶ Willy Wehrhahn, In eigener Sache, *Film 56*, Heft 3, März 1956, 106.

Ihr aufklärerisches Anliegen von einem privilegierten Standpunkt der Erkenntnis aus stellt die Redaktion in einem Editorial der ersten Ausgabe von *Filmkritik* im Januar 1957 klar. Aufgabe des Kritikers ist es, dem Zuschauer den ideologischen Gehalt von Erzeugnissen aus der Traumfabrik zu enthüllen. Mit diesem Verständnis von Filmkritik distanzieren sich die jungen Journalisten von einer ihrer Meinung nach intuitiven, auf Mitteilungen individueller Empfindungen reduzierten Filmbesprechung:

„Wir wollen es mit Walter Benjamin⁵⁷⁷ halten: das Publikum muß stets unrecht erhalten und sich doch durch den Kritiker vertreten fühlen. Die gängige Filmkritik, soweit sie nicht ohnehin ein Appendix des Anzeigenteils ist oder von Volontären geübt wird, stellt diesen Satz auf den Kopf: sie sagt dem Publikum, was es ohnehin schon meint, aber nur nicht so elegant formulieren kann: Auf ihre besten Vertreter trifft Oscar Wildes Bemerkung zu: Sie haben nichts zu sagen, aber sie sagen es entzückend. [...] Nichts ist so überholt, wie die feuilletonistische Kunstkritik, die Eindrücke und Einfälle notiert, statt Strukturen nachzuweisen, die beschreibt, statt zu interpretieren, die ‘feiert’ und ‘verreißt’, statt den Leser zur rechten Einsicht zu führen, die den Film ‘nur als Film’ sehen will, statt im gesellschaftlichen Zusammenhang, die ‘den Intentionen des Künstlers nachspürt’, statt Forderungen zu stellen. [...]. Die feuilletonistische Filmkritik versagt ebenso vor dem bedeutenden Kunstwerk wie vor dem kommerziellen Produkt der Lebenslüge. Vom Kunstwerk ist sie nicht imstande auszusagen, worin denn eigentlich sein Kunstcharakter besteht. Und die Lebenslüge durchschaut sie nicht, weil sie es für unnötig hält, den Film an der konkreten (soziologisch und ökonomisch zu begreifenden) Wirklichkeit zu reflektieren“.⁵⁷⁸

Von Anfang an widersprüchlich verstehen sich die Redakteure einerseits als Ideologiekritiker, die sich für berufen halten, jeden Film danach beurteilen zu können, ob er dem Zuschauer seine Selbstentfremdung vor Augen führt oder verbirgt, die kapitalistischen, versachlichten, inhumanen Herrschaftsverhältnisse entlarvt und damit ihrer Revolutionierung Vorschub leistet oder verschleiert und damit perpetuiert. Andererseits halten die Autoren nur sich, und nicht, wie es abwertend heißt, dilettierende Volontäre und Feuilletonschreiber für fähig, qualifizierte Urteile über den Film als singuläres, einzigartiges Kunstwerk abzugeben. Das Bekenntnis zur marxistischen Kultur- und Gesellschaftskritik steht unvermittelt und unvermittelbar neben dem Bekenntnis zur idealistischen Genieästhetik:

„Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen - im Künstlerischen: für ästhetische Strukturen und Bauformen, in denen allein (und nicht im ‘wahren Gefühl’) das Genie des Künstlers sich kundgibt; im Gesellschaftlichen: für soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt. Die gesellschaftlichen Mechanismen im Zustandekommen und in der Wirkung von Filmen durchleuchten, die möglichen positiven Fälle, in denen Filme zur sozialen

⁵⁷⁷ Es handelt sich um ein Zitat aus Benjamins *Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen (Einbahnstraße)*, die bereits auszugsweise dem Artikel von Cesare Zavattini *Heute! Heute! Heute!*, in: *Film 56* (Heft 3, März 1956, 137) angefügt sind.

⁵⁷⁸ [Editorial,] Anstelle eines Programms, *Filmkritik*, Heft 1, Januar 1957, 1.

Selbsterkenntnis beitragen, feststellen, und die negativen, in denen politische Beschränktheit gefördert und verewigt wird, denunzieren“.⁵⁷⁹

Die Zeitschrift besteht bis Ende der sechziger Jahre zum Großteil aus so genannten Kurz- und Hauptkritiken. Die Notenskala, nach der die Rezensenten im letzteren Fall werten, reicht von uninteressant oder unannehmbar über annehmbar und gut bis zu überragend. Überwiegend beziehen sich die Kritiken auf die inländischen Ur- oder Wiederaufführungen, daneben auf ausländische Premieren. Neben einer kurzen Vorschau auf demnächst in den bundesdeutschen Kinos startende Spielfilme sind Artikel etwa dem Œuvre eines Regisseurs gewidmet. Gelegentlich erfolgen Hinweise sowohl auf in- und ausländische Filmliteratur als auch zum Programm von Filmclubs und Studiokinos. Da die Zeitschrift monatlich erscheint, kann sie dem im Untertitel angemeldeten Anspruch, *Aktuelle Informationen für Filmfreunde* zu bieten, nicht gerecht werden.

Zu betonen ist, dass infolge der internationalen Ausrichtung und des begrenzten Seitenumfangs der Zeitschrift zwangsläufig nur ein Bruchteil der in Italien seit 1957 uraufgeführten Spielfilme kurz besprochen und hierunter ein noch einmal stark reduzierter Anteil von denen, die in die westdeutschen Kinos gelangen, rezensiert wird. Wenn italienische Spielfilme in den fünfziger und Anfang der sechziger Jahre in bundesdeutschen Kinos anlaufen, geschieht dies zum einen mit teilweise erheblichem Zeitverzug zu den Uraufführungen im Herkunftsland, zum anderen in mitunter verstümmelten Versionen.

Ossessione, gedreht 1942 und uraufgeführt 1943, rezensiert Enno Patalas im September 1959!⁵⁸⁰ Er merkt bei dieser Gelegenheit an, dass *Senso* 1956, zwei Jahre nach der italienischen Uraufführung während der Filmfestspiele in Venedig, seine bundesdeutsche Erstaufführung erlebt hat, jedoch „an Haupt und Gliedern amputiert“.⁵⁸¹ 1957 prangert ein Editorial⁵⁸² eine institutionalisierte rigide Zensur seitens der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) an. Sie verwehrt einem deutschen Verleiher 1950 den beantragten Freigabebescheid, die deutschsynchronisierte Fassung von *Roma città aperta* öffentlich aufzuführen.

Wenn im Februar 1961 eine Rezension zu *Rom, offene Stadt* erscheint, beruht dies auf einer erst zu diesem Zeitpunkt von der FSK nur unter Auflagen, darunter diversen Schnitten,

⁵⁷⁹ Ebd., 2. Vgl. auch Enno Patalas/Wilfried Berghahn, Gibt es eine linke Kritik?, *Filmkritik*, Heft 3, März 1961, 131-135.

⁵⁸⁰ Vgl. Enno Patalas, *Filmkritik*, Heft 9, September 1959, 236-240. Die Rezension bezieht sich auf die Originalfassung, nicht auf die deutsche Verleihfassung mit dem Titel: *Ossessione - Von der Liebe besessen*. Die Aussage, *Ossessione* sei von den Faschisten verboten worden (ebd., 236-237), trifft nicht zu.

⁵⁸¹ Ebd., 237.

⁵⁸² Vgl. Verstümmelt, verboten, vergessen, *Filmkritik*, Heft 4, April 1957, 49-50.

entstellten Dialogen und einem Vorsetzer, zum öffentlichen Abspiel freigegebenen synchronisierten Version. Damit gelangt ein für italienische, französische, deutsche und amerikanische Kritiker als Auftakt, wenn nicht gar als Höhepunkt des italienischen Neorealismus geltender Schlüsselfilm über *fünfzehn* Jahre nach seiner Uraufführung in die westdeutschen Kinos. Obwohl die Zensurpraxis von *Rom, offene Stadt* nicht typisch für sonstige importierte neorealistiche Filme ist, stellt *Filmkritik* nie die Frage, wann welche Produktionen mit welchen womöglich sinnverzerrenden Schnitten oder Textergänzungen Bestandteil des westdeutschen Kinoprogramms sind. Ebenfalls fällt eine Differenzierung nach Kassenschlagern und weniger kommerziell erfolgreichen Produktionen außer Betracht. Daher ist der Berichterstattung in *Filmkritik*, *Film 56* und *Film 58* nicht zu entnehmen, welche Filme in der Bundesrepublik das Bild vom italienischen Neorealismus in den fünfziger Jahren geprägt haben. *Rom, offene Stadt* kommt dieselbe Bedeutung zu wie dem so genannten Regalfilm *Spur der Steine* (Frank Beyer 1966) nach Erik Neutschs gleichnamigem Roman (1964), erstaufgeführt in der Bundesrepublik Deutschland 1990. Sie erinnern an einen längst vergangenen kulturellen und filmästhetischen Aufbruch.

5.2 Neorealismusdefinitionen

Weil zum einen das in Artikeln wiederholte „Wir“ eine gemeinsame Position der Redakteure unterstellt, zum anderen die theoretischen Prämissen, Argumente und Urteile bei Patalas, Gregor und Kotulla sich ähneln, sollen ihre Aussagen in *Film 56*, *Film 58* und *Filmkritik* zur Entstehungsgeschichte, Krise, zu stilistischen und inhaltlichen Merkmalen des italienischen Neorealismus zusammengefasst und bewertet werden. Bis auf vereinzelte Randbemerkungen Ulrich Gregors⁵⁸³ zur literarischen ist vorrangig vom filmischen Neorealismus die Rede.

Ebenso wie in *Cinema* und *Cinema nuovo* beginnt für die Redakteure ein neuer „Stil“⁵⁸⁴, eine neue „Bewegung“⁵⁸⁵, sobald der Faschismus endet. Weil der Regisseur als Autor eines Films

⁵⁸³ Vgl. Ulrich Gregor, Neorealismus - Ende oder Anfang?, *Film 58*, Heft 1, Januar 1958, 93. Gregor schreibt *Bianco e Nero* sowie *Cinema* einen literarischen, antifaschistischen Charakter zu. Dass die Positionen von De Santis und Alicata in *Cinema* zur veristischen Prosa Vergas als Modell für einen neuen italienischen Filmstil keinen subversiven Charakter tragen, sondern sich in einem linksfaschistischen Diskurs einfügen, ist ausgeführt worden. In dem Artikel Fünfzehn Jahr nach *Paisà* (*Filmkritik*, Heft 7, Juli 1961, 325) vertritt Gregor die Ansicht: „Schon in der Verbannung durch die faschistischen Behörden, erst recht in der Widerstandsbewegung formte sich Schriftstellern wie Carlo Levi und Elio Vittorini eine neue Idee des Menschseins: daß in der Verfolgung und Erniedrigung der Mensch seiner ursprünglichen Bestimmung inne werde, die 'Beleidigung der Welt' zu tilgen. Das gleiche meinte Rossellini, als er sagte, Neorealismus sei kein Stil, sondern eine moralische Haltung“. Vittorini ist während des Faschismus im Unterschied etwa zu Pavese und Carlo Levi, der zwischen 1935 und 1936 in Lukanien leben muss, nicht verbannt worden.

⁵⁸⁴ Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 25.

⁵⁸⁵ Ebd.

gilt, fällt der kreative Beitrag sonstiger Stabmitglieder und Darsteller außer Betracht. Kotulla ist einer der wenigen, der in *Film 56* im Fall von *Senso* nicht nur auf Visconti, sondern auch auf die literarische Vorlage, Alida Valli als Livia Serpieri sowie Farley Granger als Franz Mahler eingeht.⁵⁸⁶ Obgleich der „neue Stil“ nicht voraussetzungslos entsteht, vielmehr sowohl an nationale Vorläufer wie *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio 1914), *Sole* und *Gli uomini che mascalzoni!* als auch an theoretische Vorarbeiten in *Bianco e Nero* sowie *Cinema* anknüpft, wirkt erst die *Resistenza* katalysatorisch:

„Bekanntlich zeugten nach 1945 *Rom, offene Stadt, Paisà* und *Sciuscià* von einer zugleich ästhetischen und moralischen Revolution der Filmkunst. Die frühen Filme Rossellinis, De Sicas und Viscontis waren der künstlerische Ausdruck einer allgemeinen Erneuerungsbewegung [...], aus ihnen sprachen Überzeugungen (Antifaschismus, neugebildetes Verantwortungsgefühl), die damals in weiten Kreisen der Italiener vorherrschten“.⁵⁸⁷

Das Debüt dieser ‘ästhetischen und moralischen Revolution’ bildet nicht *Ossessione*, sondern *Roma città aperta*, wobei Patalas in der Rezension dieses Films 1961 einschränkend hinzufügt, dass Rossellinis erste Regiearbeit nach der Befreiung Roms den Neorealismus international bekannt gemacht habe. Dessen Entwicklung verläuft in *zwei* Phasen.

In der *ersten* Phase von 1945 bis 1950 werden die zeitgenössischen sozialen Missstände angeklagt, Krieg und antifaschistischer Widerstand dokumentiert, so als ob diese über 1945 hinaus fortbestehen. Das Repräsentierte gewinnt über die Modi des Repräsentierens die Oberhand, beispielsweise bei *Roma città aperta*, *Paisà*, *Ladri di biciclette*. Bevorzugte Drehorte sind natürliche Schauplätze. Anstelle von professionellen Schauspielern agieren Laien vor der Kamera: „die Kamera überließ sich ganz dem Eigengesetz des Geschehens, daß sie ‘objektiv’ abfilmte. Die Fotografie hatte wieder die Grobkörnigkeit von Dokumenten aus der filmischen Frühzeit“.⁵⁸⁸ Die parallele Kennzeichnung als „ein neuer Stil“⁵⁸⁹ kontrastiert jedoch mit der Interpretation, wonach es sich um die Wiedergabe ungestellten außerfilmischen Geschehens handele. Gregors und Patalas’ Urteile münden in das Paradoxum vom italienischen Neorealismus als einem stillosen Stil. Die Auffassung, es handele sich um subjektlose, wissenschaftliche Beweiskraft besitzende Bilddokumente, überlagert die im Hinweis auf einen Stil durchbrechende Einsicht, sich über ästhetische Produktionen, filmische Wirklichkeit zu äußern.

⁵⁸⁶ Vgl. Theodor Kotulla, Der Geist des Widerstands, *Film 56*, Heft 3, März 1956, 145-150. „Zur Synchronisation ein notwendiges Wort: Sie würde wohl einen Grand Prix für Instinktlosigkeit in der Übersetzung der Dialoge von Bowles und Williams, in der Regie und in der Wahl der Sprecher verdienen“, ebd., 150.

⁵⁸⁷ Ulrich Gregor, Neorealismus - Ende oder Anfang?, *Film 58*, Heft 1, Januar 1958, 89.

⁵⁸⁸ Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 26.

⁵⁸⁹ Ebd., 25.

Seit 1947 spaltet sich der Neorealismus im Zuge einer ersten Krise in verschiedene Tendenzen. In dem Maße wie Italien sich wirtschaftlich stabilisiert und politisch nach dem Wahlsieg der DC 1948 restauriert, zerfällt „die Übereinstimmung zwischen nationalem Bewußtsein und neorealistischen Filmen“.⁵⁹⁰ Im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs ab Anfang der fünfziger Jahre bevorzugt das inländische Publikum mehr und mehr amerikanische Filme. Dem Intellektuellen Gregor zufolge überfordern neorealistische Filme 1958 den für unmündig, ferngesteuert erklärten italienischen Zuschauer:

„Imgrunde [sic] scheint heute in Italien die Kluft zwischen einem geschmacklich und verstandesmäßig zurückgebliebenen Publikum (das man dennoch nicht verantwortlich machen kann: die Vorstellungen des Publikums werden eben von jenen geformt, die vorgeben, seinen Geschmack zu respektieren!) und einer ambitionierten Filmkunst ebenso groß wie in anderen Ländern“.⁵⁹¹

Daneben bevorzugen die Zuschauer wieder traditionelle Komödien und Melodramen italienischer Provenienz. Die Kassenschlager *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini 1953) und *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini 1954) mit Vittorio De Sica und Gina Lollobrigida in den Hauptrollen entsprechen „dem Genre der transalpinen Heimatfilme“.⁵⁹² Renato Castellani wendet sich 1952 mit *Due soldi di speranza* der sentimentalen Dialektkomödie zu. Die italienisch-amerikanische Koproduktion *Stazione Termini* (1953) nach dem Drehbuch von Cesare Zavattini unter der Regie von De Sica reduziert sich auf eine „Synthese aus Neorealismus und dem Kino der weißen Telefone“.⁵⁹³ De Sicars Regiearbeiten *Miracolo a Milano* und *L'oro di Napoli*⁵⁹⁴ entfernen sich stilistisch und thematisch von *Ladri di biciclette* und *Umberto D.*

Die zweite Phase leitet 1950 *Cronaca di un amore* ein:

„in *Chronik einer Liebe* zeigte sich zum ersten Mal im italienischen Nachkriegsfilm ein formal stark differenzierter, fast 'kalligraphischer' Stil, der mit ausgeklügelten Kamerabewegungen und überlegter Anwendung der Tiefenschärfe der 'inneren Wahrheit' einzelner Personen nachging, ohne jedoch die Beziehungen der Menschen untereinander zu ignorieren. Antonionis Filme sind zugleich sozial und psychologisch; seine Welt ist die des Bürgertums, und seine Helden bringen die Krise dieser Welt zum Ausdruck, ihre Müdigkeit und Interesselosigkeit, ihren Skeptizismus“.⁵⁹⁵

Senso gehört 1954 ebenfalls zu der zweiten Phase:

⁵⁹⁰ Ulrich Gregor, Neorealismus - Ende oder Anfang?, *Film* 58, Heft 1, Januar 1958, 91.

⁵⁹¹ Ebd., 93.

⁵⁹² Ebd., 89.

⁵⁹³ Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (2. Teil), *Film* 56, Heft 2, Februar 1956, 76.

⁵⁹⁴ Vgl. die Rezension von g-r [Ulrich Gregor], in: *Film* 56, Heft 1, Januar 1956, 50.

⁵⁹⁵ Ulrich Gregor, Neorealismus - Ende oder Anfang?, *Film* 58, Heft 1, Januar 1958, 96.

„Im Umwertungsprozeß der Ideen hat sich das von Guido Aristarco [...] vorgebrachte theoretische Konzept wohl als das Fruchtbare erwiesen: es besagt, daß der Neorealismus ‘von der Chronik zur Erzählung’ gelangen müsse. Damit gemeint ist das Fortschreiten vom bloß beschreibenden, ‘objektivistischen’ Naturalismus zu einem vertieften Realismus, der sich nicht damit begnügt, bloße ‘Blöcke der Wirklichkeit’ vor uns hinzustellen, sondern die Widersprüche der objektiven, d.h. historischen Wirklichkeit mit Charakteren und Handlungen verschmilzt, die im Extrem das Typische erfassen“.⁵⁹⁶

Ohne zu erwähnen, dass er selbst 1957 beginnt, für *Cinema nuovo* zu schreiben, nennt Gregor Aristarco nicht nur ehrfürchtig „einen der ersten Kritiker des Neorealismus“⁵⁹⁷, sondern macht sich auch dessen Deutung von *Senso* als „dem Idealfall eines historischen ‘Filmromans’“⁵⁹⁸ zu eigen. Wie schon beim designierten Urheber des Einfalls, bleibt im Dunkeln, was dieses Schlagwort bedeuten soll. Rein affirmativ und fast wortwörtlich Aussagen Aristarcos zu übernehmen, zeugt nicht nur von einem bedenklichen Autoritätsglauben, sondern auch von einer Filmkritik aus zweiter Hand. Die geforderte Orientierung des realistischen Films an der Erzählweise realistischer Romane des 19. Jahrhunderts wird von Aristarco in den folgenden Jahren stillschweigend fallengelassen. Gregor zufolge belegen neben *Senso* Antonionis Regiearbeiten von *Cronaca di un amore* über *I vinti* (1952) und *Le amiche* (1955) nach Cesare Paveses Roman *Tra donne sole* (1950) bis *Il grido* (1957), dass Aristarcos Diktum - „der Übergang vom Stil der Chronik zu dem der filmischen Erzählung“⁵⁹⁹ - weiterhin gültig ist.

Gregors Einschätzung, nach dem 20. Parteitag der KPdSU vom Februar 1956 sei auch in der linken italienischen Filmkritik eingeschliffenes dogmatisches Denken selbstkritisch überwunden worden, lässt sich anhand von *Cinema nuovo* nicht nachweisen.⁶⁰⁰ Im Gegenteil verschärft sich noch der seit Bestehen der Zeitschrift gepflegte denunziatorische Grundton, die gnadenlose Verdammung von Filmemachern, die wie Roberto Rossellini von einer vorgeschriebenen, wenngleich verworrenen ‘reinen’ Lehre des vorrangig ideologisch bestimmten Neorealismus abweichen.

Zu *Gli sbandati* (Francesco Maselli 1955) bemerkt Gregor, die Erzählung überwiege gegenüber beschreibenden Passagen. Doch zieht er hieraus den Schluss, *Gli sbandati* sei ein fortgeschrittener neorealistischer, kein realistischer Film.⁶⁰¹ Damit vollzieht Gregor die im Editorial von *Cinema nuovo Dal neorealismo al realismo* vom Februar 1955 proklamierte

⁵⁹⁶ Ebd., 94.

⁵⁹⁷ Ebd., 91.

⁵⁹⁸ Ebd., 95.

⁵⁹⁹ Ebd., 96.

⁶⁰⁰ Ebd., 94.

⁶⁰¹ Ebd., 98-99. Zum Inhalt des Films vgl. ebd., 97-98.

Begründung nach, *Senso* signalisiere die Abkehr vom naturalistischen Beschreiben hin zum realistischen Erzählen, hält aber terminologisch an dem fest, was für überwunden gilt. Aus dieser Argumentation, zusammengesetzt aus Versatzstücken von Aristarcos Äußerungen zu *Senso* in *Cinema nuovo*, die wiederum Lukács' *Erzählen oder beschreiben?* von 1936 entlehnt und unvermittelt auf den Film übertragen worden sind, geht hervor, wie eine Primärquelle progressiv - als Interpretation der Interpretation - sinnentstellt wird. Diese Lesart mündet in das absurde Ergebnis, dass Gregor sich auf Aristarco beruft, um zu beweisen, was dieser bestreitet: Der kinematografische *Neorealismus* - aus Aristarcos Sicht gleichbedeutend mit dem Naturalismus - besteht für Gregor über *Senso* hinaus fort.

Unter den ehemaligen neorealistischen Regisseuren wird Alberto Lattuada nach seiner Verfilmung von Alexander Sergewitsch Puschkins historischem Roman *Die Hauptmannstochter* (1836) unter dem Verleihtitel *Il tempesta* (1958), einem „kommerziellen Epos“, zugetraut, „sein unbestreitbares Talent aus der Konkursmasse des Neorealismus retten [zu] können, wie es vor ihm Visconti, Rossellini, Antonioni und Fellini vermocht haben“.⁶⁰² Ein im Januar 1961 abgedruckter Brief Guido Aristarcos⁶⁰³ zur Lage des italienischen Films Ende 1960 geht zeitlich einher mit Kotullas Bestreben, den Neorealismus zu historisieren: „Der Neorealismus als Schule, wie ihn Cesare Zavattini zu definieren unternahm, hat die fünfziger Jahre nicht überlebt“.⁶⁰⁴ „In Italien ist die Generation ausgeblieben, die, mit welcher Wendung auch immer, das Erbe der Neorealisten angetreten hätte“.⁶⁰⁵ Patalas und Gregor hingegen identifizieren Nachfolger. Für Patalas zeigen die Filme Antonionis insofern ein verändertes Verständnis vom Neorealismus an, als anstelle eines Interesses an gesellschaftlichen Fragen und politischem Engagement Psychogramme vereinzelter Einzelner

⁶⁰² Dietrich Kuhlbrodt, [Rezension] Im Sturm, *Filmkritik*, Heft 6, Juni 1959, 151.

⁶⁰³ Vgl. Guido Aristarco, Vergangenheit im Zwielicht, *Filmkritik*, Heft 1, Januar 1961, 16, 25-29. Aristarco wendet den auf *Senso* bezogenen Begriff Film-Roman („cinema-romanzo“) hier ebenfalls auf *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti 1960) sowie *L'avventura* (Michelangelo Antonioni 1960) an. Visconti wird wegen *Senso* als der einzige Historiker unter den italienischen Regisseuren gelobt. Dagegen hätten sich neorealistische Filmemacher nur oberflächlich mit der *Resistenza* auseinandergesetzt: „Und doch ist es wahr, daß der Fall des Faschismus, der Waffenstillstand, die zweite faschistische Republik von Salò niemals Gegenstand eines einzigen Films, einer detaillierten Chronik oder gar einer durchgeformten Erzählung gewesen sind. Der Neorealismus ist fast immer bei der Kritik an bestimmten Phänomenen stehengeblieben, ohne diese Phänomene von innen her zu beleuchten und zu erklären“, ebd. 25. Dass Redakteure der *Filmkritik* nur noch Aristarcos Sichtweise ins Deutsche übertragen, manifestiert sich an den Urteilen über *Rocco e i suoi fratelli*. Patalas bescheinigt Visconti in einer Rezension der italienischen Fassung „einen am bürgerlichen Roman geschulten Realismus“ und nennt ihn einen „Romancier, dessen Statur die Gattung 'Film' überragt“, *Filmkritik*, Heft 10, Oktober 1960, 287. In der Kritik der deutschen, um 15 Minuten verkürzten Fassung konstatiert Patalas: „Wie in der Literatur gibt es auch im Film Begabungen für die lange Erzählung, den 'Film-Roman'. Zu ihnen gehört Luchino Visconti“, *Filmkritik*, Heft 6, Juni 1961, 307. Zu den in der italienischen und folglich auch in der deutschen Fassung fehlenden Anfangsszenen laut Drehbuch, herausgegeben 1960, vgl. Luchino Visconti, *Die Mutter*, *Filmkritik*, Heft 7, Juli 1961, 330-336.

⁶⁰⁴ Theodor Kotulla, Der Rückzug aufs Individuum, *Filmkritik*, Heft 1, Januar 1961, 6.

⁶⁰⁵ Ebd. 8.

treten.⁶⁰⁶ Gregor teilt diese Meinung nicht, denn für ihn vereint Antonioni psychologische Studien bürgerlicher Individuen mit einem sozialkritischen Anliegen: „Antonionis Filme leisten das, wozu die Vertreter der neorealistischen Alltags-Ästhetik, Zavattini, Rossellini, De Sica[,] nicht in der Lage waren (und was allenfalls einem Visconti mit *Senso* gelang): die Konfrontierung einer allmählich sich verfestigenden, entfremdeten, selbstzufriedenen Wohlstandsgesellschaft mit ihrem kritischen Spiegelbild, das keine sehr hoffnungsvolle Tönung aufweist“.⁶⁰⁷ Für Wilfried Berghahn sind am Ende des Jahres 1961 junge Regisseure wie Pier Paolo Passolini mit *Accattone* (1961), Francesco Rosi mit *Salvatore Giuliano* (1961-62) und Ermanno Olmi mit *Il posto* (1961) Vertreter eines „Neo-Neorealismus“.⁶⁰⁸

5.3 Roberto Rossellini

Im Unterschied zu Vittorio De Sica⁶⁰⁹, Federico Fellini⁶¹⁰, Luchino Visconti und Michelangelo Antonioni⁶¹¹ widmet man Roberto Rossellini kein Porträt. Zwischen 1956 und 1961 werden *Il generale Della Rovere*, gedreht Juli bis August 1959 und uraufgeführt auf den Filmfestspielen in Venedig am 31. August 1959, *Era notte a Roma*, gedreht Februar bis März 1960, uraufgeführt auf dem Festival in Cannes am 13. Mai 1960, und *Rom, offene Stadt* rezensiert. Da Rossellini nach *Angst/La paura* erst drei Jahre später, 1957, in Indien einen dokumentarischen Fernsehfilm - *L'India vista da Rossellini* - und einen Kinofilm in Farbe - *India Matri Bhumi* - fertigstellt⁶¹², versinnbildlichen diese Kritiken die generell sehr lückenhafte Wahrnehmung seiner Regiearbeiten für das Kino und Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland. *L'Amore* und *Francesco giullare di Dio* haben bis zum Gründungsjahr von *Filmkritik* 1957 gleichfalls keinen deutschen Verleiher gefunden.⁶¹³ Weshalb jedoch nicht auf *Viva l'Italia* aus Anlass der römischen Uraufführung am 27. Januar

⁶⁰⁶ Vgl. Enno Patalas, Dialog mit der Geschichte, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 70-71.

⁶⁰⁷ Ulrich Gregor, Michelangelo Antonioni, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 83.

⁶⁰⁸ Wilfried Berghahn, Die Ernte des Neorealismus (Brief aus Rom), *Filmkritik*, Heft 12, Dezember 1961, 572-575.

⁶⁰⁹ Vgl. Wilfried Berghahn, Vittorio De Sica, *Filmkritik*, Heft 7, Juli 1962, 300-305.

⁶¹⁰ Vgl. Fellini über Fellini, *Film* 58, Heft 2, Februar 1958, 160-165.

⁶¹¹ Vgl. Ulrich Gregor, Michelangelo Antonioni, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 83-87. Vgl. auch das aus *L'Express* übernommene, ins Deutsche übersetzte Gespräch von Michèle Manceaux mit Antonioni in: *Filmkritik*; Heft 8, August 1961, 375-381. Hierin (ebd., 378) erklärt Antonioni seinen ursprünglich insgesamt 600 Meter langen Film *Gente del Po* [1942-47] für einen Vorläufer des Neorealismus.

⁶¹² Weder *India Matri Bhumi* noch *Era notte a Roma* werden in Westdeutschland verliehen. Vgl. Jacobsen 1987, 288-290.

⁶¹³ Verstümmelt, verboten, vergessen, *Filmkritik*, Heft 4, April 1957, 50. *L'Amore*, uraufgeführt am 21. August 1948 auf den Filmfestspielen von Venedig, erlebt seine deutsche Erstaufführung am 19. Januar 1962; *Francesco giullare di Dio* sendet erstmals das Zweite Deutsche Fernsehen am 10. Mai 1971.

1961 wenigstens hingewiesen wird, ist nicht nachvollziehbar. Wie schon für Autoren in *Cinema* ab 1948 und *Cinema nuovo* ab 1952 zerfällt auch für die Redakteure der *Filmkritik* ab 1957 das Werk Rossellinis in zwei Teile: „Den Neorealismus ‘reinsten’ Prägung, bei der scheinbar allein die Wirklichkeit die Ereignisse auf der Leinwand dirigiert, repräsentieren die frühen Filme Rossellinis: *Für Rom*, *offene Stadt* und *Paisà* fand die Kritik denn auch die Formel der ‘Super-Wochenschau’. Beides sind Filme, die der Zeit standgehalten haben“.⁶¹⁴

Dagegen belegen die auf *Germania anno zero* folgenden Regiearbeiten bis einschließlich *Europa’51* „das Versagen Rossellinis“.⁶¹⁵ Rossellinis Filmografie vor 1945 kommt nur sehr selektiv und mitunter missverständlich zur Sprache. Patalas ist der einzige, der bereits 1952 im *Filmforum*⁶¹⁶ und dann noch einmal in *Film 56* Rossellinis beruflichen Werdegang während des Faschismus streift. Danach wirkt Rossellini 1936-37 am Drehbuch von *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini) mit. Ein „Dokumentarfilmmann“⁶¹⁷ ist er jedoch in den dreißiger Jahren nicht gewesen. Hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, dass erstens zum Zeitpunkt dieser Aussage vier von insgesamt fünf bis 1940 realisierten Kurzfilmen Roberto Rossellinis verschollen sind, zweitens selbst italienische Autoren sie als Dokumentarfilme klassifizieren. Zu seiner Mitwirkung an weiteren abendfüllenden Filmen vor 1943 heißt es:

„Während des Krieges entwickelte sich schließlich eine ‘Schule’ des Kriegsdokumentarfilms, deren Zielsetzung zum Teil der alliierten Dokumentarfilme verwandt war. Ihr führender Kopf war der Marine-Kommandant Francesco de Robertis. Durch seine harten und sachlichen Marinefilme *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau*, in denen er auf Ateliers und Berufsdarsteller verzichtete, übte er einen starken Einfluß auf den Nachkriegsfilm aus, besonders über seinen Schüler Rossellini, der selbst zuerst mit Militärfilmen hervortrat (*Un pilota ritorna*, *Uomo della [sic] croce*. Drei Filme kündigten kurz vor dem Zusammenbruch des Faschismus die Geburt des neuen Stils an: Blasettis *Quattro passi tra [sic] le nuvole* (*Vier Schritte in den Wolken*, in der Bundesrepublik *Die Lüge einer Sommernacht*), De Sicas *I bambini ci guardano* (*Kinder sehen uns an*) und Viscontis *Ossessione*“.⁶¹⁸

Unklar bleibt, an welchen von den drei De Robertis zugeordneten Marinefilmen Rossellini in welchen Stabfunktionen mitgearbeitet haben soll. Offensichtlich sind seine übernommenen Aufgaben von untergeordneter Bedeutung, weil von einem Schüler-Lehrer Verhältnis die Rede ist. Nach dem redaktionsintern vorherrschenden Verständnis vom Regisseur als Autor lautet dessen Namen im Fall von *La nave bianca* folglich Francesco De Robertis. Wenn Patalas den drei ‘Marinefilmen’, deren Rollen exklusiv mit Laiendarstellern besetzt sind und einen von Fall zu Fall variierenden Anteil von Aufnahmen an natürlichen Schauplätzen

⁶¹⁴ Ulrich Gregor, Fünfzehn Jahre nach *Paisà*, *Filmkritik*, Heft 7, Juli 1961, 329.

⁶¹⁵ Enno Patalas, *Filmkunst im Präsens* (2. Teil), *Film 56*, Heft 2, Februar 1956, 73.

⁶¹⁶ Vgl. Enno Patalas, *Pathos und Menschlichkeit* (3. Teil), *Filmforum*, Nr. 9, Juni 1952, 6.

⁶¹⁷ Enno Patalas, *Filmkunst im Präsens* (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 24.

⁶¹⁸ Ebd.

aufweisen, das versagt, was er den drei Vorläufern des 'neuen Stils' zuerkennt, widerspricht er seiner eigenen Definition:

„Dieser neue Realismus war nicht einfach das Resultat eines materiellen Notstands, wenn dieser ihm auch zum Durchbruch verholfen hat. In ihm tat sich eine neue Einstellung zur Wirklichkeit kund. Der Verzicht auf den Schauspieler bedeutete nicht, daß die Rollen jetzt mit Laien besetzt wurden, er bedeutete - in der Konsequenz - die Absage an die 'Rolle' überhaupt, den Verzicht aufs künstliche Dekor: die Absage ans Dekor überhaupt. Die Faszination des Tatsächlichen trat an die Stelle des künstlerischen Effekts, der Freude am 'bien fait'“.⁶¹⁹

Die Urteile von Enno Patalas' über *Rom, offene Stadt*, *Paisà* und *Il generale Della Rovere* erhellen über sich hinausweisend, dass die primäre Aufgabe des Regisseurs darin besteht, dem für unmündig, unwissend, verführbar gehaltenen Publikum eine Geschichtslektion zu erteilen. Dabei sollen Filmemacher einerseits als Dokumentaristen die außerfilmische Wirklichkeit ungestellt reproduzieren, andererseits dürfen sie sich als Künstler hierauf nicht beschränken. Es zeugt von willkürlichen Bewertungsmaßstäben, Rossellini erst wegen seines chronikhaften Stils zu loben, diesen jedoch nachträglich als naturalistisch abzuwerten und seine angeblich kontinuierliche Fortsetzung in *Il generale della Rovere* und *Era notte a Roma* angesichts veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse für anachronistisch einzustufen.

Im September 1950 gibt der Arbeitsausschuss der FSK *Rom, offene Stadt* nicht zum öffentlichen Abspiel frei.⁶²⁰ Hingegen gestattet die FSK im November 1950, offiziell erklärt im Februar 1951, den Film in der deutschen Fassung in Filmclubs mit beschränktem Zutritt (nur für Mitglieder) zu zeigen.⁶²¹ *Rom, offene Stadt* wird am 23. Februar 1961 im Münchner Lenbach-Kino vor geladenen Gästen in einer aufgrund von Auflagen der FSK verstümmelten

⁶¹⁹ Enno Patalas, *Filmkunst im Präsens* (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 26.

⁶²⁰ Vgl. Anhang. Zu Pressekommentaren vgl. auch Rossellini - verboten!, *Münchner Illustrierte*, Nr. 39, 28. Oktober 1950; Bruno E. Weber, *Warum wird Rom, offene Stadt nicht aufgeführt?*, *Stuttgarter Nachrichten*, 15. Dezember 1950; S. F., *Mehr Selbstvertrauen!*, *Die Neue Zeitung*, München, Berliner Blatt, 1. März 1951. Im Frühjahr 1947 ist der Film vermutlich in der Originalfassung in Sondervorführungen in Baden-Baden gelaufen. Dies ist die früheste Hinweis auf eine Vorführung von *Roma città aperta* in Deutschland. Vgl. Rubrik: Von der Leinwand abgelesen. *Rom, offene Stadt*. Ein italienischer Film von Roberto Rossellini. Autor, Quelle und Datum unbekannt. Fundort: FMB/SDK-Schriftgutarchiv. Dem Kontext nach stammt der Artikel von Ende 1947.

⁶²¹ Vgl. *Rom, offene Stadt* bleibt verschlossen, *Filmblätter*, Nr. 46, 17. November 1950, 987-988, danach darf der Film nur in Filmclubs aufgeführt werden. In der zitierten Erklärung der FSK wird behauptet, Rossellini habe einen Kinostart in Deutschland abgelehnt; Arbeitsbericht der 82. Sitzungsperiode des Arbeitsausschusses der FSK vom 19. bis zum 23. Februar 1951, Berichtigung: 61. Sitzungsperiode, Prüf. Nr. 1770. „Entscheidung lautet: nicht freigegeben, lediglich zur Vorführung in Filmclubs freigegeben“; *Der neue Film*, Nr. 38, 17. September 1951 mit dem Wochenbericht der FSK vom 3. bis 8. September 1951. *Roma città aperta* läuft in der Originalfassung am 14. Januar 1951 im Filmclub „Brücke“ (am Burgtor) in Dortmund, vgl. *Westdeutsches Tageblatt*, Dortmund, 6. Mai 1961; vermutlich in der deutschen Fassung am 12. Februar 1951 im Filmclub Heidelberg, vgl. w. f., *Rom, offene Stadt*, *Rhein Neckar Zeitung*, 13. Februar 1951; am 26. Februar 1951 in zwei Vorführungen im Filmclub Berlin, vgl. *Die Neue Zeitung*, München, Berliner Blatt, 22. Februar 1951; im Frühjahr 1953 im Filmclub Bochum, vgl. e., DGB-Filmring Bochum begann, *Film-Echo*, Nr. 15, 11. April 1953, 330.

Version erstaufgeführt⁶²², bevor der Film am folgenden Tag dort und in weiteren bundesdeutschen Kinos startet.⁶²³ Nach der zeitschrifteninternen Notenskala bewertet Patalas *Rom, offene Stadt* zwar in seiner Rezension als überragend, doch tatsächlich verrißt er den Film. Seiner Ansicht nach handelt es sich um einen Dokumentarfilm, obgleich vage von „Rossellini und seinen Autoren“⁶²⁴ die Rede ist:

„Die Sachen sind da - warum sie manipulieren: darin liegt das ganze Programm des rossellinischen Neorealismus von 1945 beschlossen. Die ‘Sachen’ waren in der Tat da, die Realität fiel die Menschen an. Die Realität, das waren Razzien, Verhöre, Folterungen, Erschießungen, Überfälle. Der historische Moment verlangte, um filmisch gebannt zu werden, einen Meister der Synthese, dem es gelingen konnte, den Andrang der vielfältigen Eindrücke in eine Struktur zu bannen. Rossellini besaß das Talent, aber seine Stunde war kurz bemessen: keine drei Jahre vergingen, und die Realität hatte wieder die Maske des sozialen Friedens angelegt; die ‘Sachen’ waren nicht mehr ‘da’ - die Fähigkeit der Analyse, die die gewandelte Situation verlangte, ging Rossellini ab.“⁶²⁵

Patalas stützt sich bei dieser Einschätzung auf Aussagen Rossellinis zu *Rome ville ouverte* gegenüber französischen Interviewpartnern zwischen 1946 und 1959.⁶²⁶ Ungeprüft leitet er aus diesen Angaben Hypothesen ab. So behauptet Patalas, es sei ohne ein detailliertes Szenarium und außerhalb des Ateliers gedreht worden. Wie das Kapitel zur Produktionsgeschichte des Films zeigen wird, sind diese Behauptungen haltlos. Einerseits besticht an *Roma città aperta* die Unmittelbarkeit, insofern der Zuschauer ungestelltes, von sich aus dramatisches Geschehen miterlebe, andererseits wird eine als solche offensichtliche Dramaturgie bemängelt:

„Von den zwei Filmen, die Rossellini nur unter den ihm gemäßen Zeitumständen drehen konnte, ist nur der zweite, *Paisà*, ganz gelungen. In *Rom, offene Stadt* kommen noch Elemente konventioneller Dramaturgie der Tendenz zur unmittelbaren Zeugenschaft in die Quere. Die Handlung erscheint in ihren Grundzügen arrangiert wie ein Drama; sie gliedert sich in Exposition, Höhepunkt und Katastrophe; die Personen gehorchen einer präfabrizierten Psychologie. In den vorgezeichneten Ablauf des Geschehens bricht freilich die objektiv abgebildete Realität mit Macht ein. Diese Momente sind bei weitem am besten gelungen: die Razzia im Mietshaus bis zur Erschießung Pinas, die Verhaftung der Widerständler im

⁶²² Vgl. Der verbotene Rossellini, *Abendzeitung* (München), 23. Februar 1961.

⁶²³ Vgl. Hans Capito, [Rubrik: Die neuen Filme,] *Rom, offene Stadt, Filmblätter*, Nr. 9, 3. März 1961, 172 u. 174. Danach beträgt die Spielzeit 100 Minuten. Zu den Auflagen, die der Arbeitsausschuss der FSK dem Verleih Neue Film Allianz macht, vgl. Anhang. Zu Rezensionen vgl. *Der Spiegel*, Nr. 9, 22. Februar 1961, 72-73; Hans-Dieter Ross, *Süddeutsche Zeitung*, 26. Februar 1961; Karl Korn, *Frankfurter Rundschau*, 28. Februar 1961; A. W., *Evangelischer Film-Beobachter*, 11. März 1961, 114-116; Manfred Delling, *Die Welt*, Nr. 12, 25. März 1961; zu Kommentaren in Bezug auf die FSK-Entscheidung vgl. hu, FSK-Gebrauchsanweisung, *Frankfurter Rundschau*, 3.3.1961; Masochismus?, *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, Düsseldorf, 5. Mai 1961; Christian Helm, Die verschleierte Wahrheit, *Neue Zeit*, Berlin-Ost, 2. Juli 1961, der Untertitel lautet: Westdeutsche Synchronisation verfälschte Rossellinis *Rom, offene Stadt*.

⁶²⁴ Enno Patalas, *Rom, offene Stadt, Filmkritik*, Heft 4, April 1961, 210.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd., 209-210.

Morgengrauen⁶²⁷, die Folterung Manfredis und die Hinrichtung Don Pietros. Das geht weit über die bloße Dokumentation von Tatsachen hinaus. Was die Kamera fotografiert, ist der moralische und politische Sinn des dargestellten historischen Moments: das Grauen des politischen Terrors und die Forderung nach der Solidarität der Leidenden“.⁶²⁸

Abgesehen von der eigenartigen Denkfigur, der filmisch vergegenwärtigte Naziterror gegen die römische Zivilbevölkerung habe einen politischen und moralischen Sinn, geraten sich hier die Bestimmungen von *Rom, offene Stadt* zum einen als Dokumentar-, zum anderen als Spielfilm in die Quere. Absurderweise wird dem Film vorgehalten, Film zu sein und nicht ‘objektiv abgebildete Realität’. Diese ‘bricht’ jedoch in keiner einzigen Einstellung ‘mit Macht ein’, denn die Szenen der Razzia in einer römischen Mietskaserne und auf der Straße sind genauso Teil der Inszenierung mit Schauspielern und Komparsen wie die Folterszenen, gedreht im Atelier. Was als konventionelle Dramaturgie einen Tadel provoziert, wird zurückgeführt auf eine negativ bewertete Analogie zum Roman des 19. Jahrhunderts mit einer auktorialen Erzählerinstanz. Ein allwissender Erzähler scheint in *Rom, offene Stadt* dem idealtypischen, massenaufklärerischen Film als bebildeter *tranche de vie* zu widersprechen: „Während *Paisà* den historischen Verlauf nur in Momentaufnahmen registriert und durch seine Struktur gleichsam die Unüberschaubarkeit des Ganzen eingesteht, gibt *Rom, offene Stadt* sich noch den Anschein einer Überlegenheit des Gestalters über den Stoff, wie sie der Romanautor vortäuscht“.⁶²⁹ An den Figuren des Priesters Don Pietro und des kommunistischen Widerstandskämpfers Manfredi missfällt die angeblich geschichtsverfälschende, illusionäre und naive antifaschistische Allianz zwischen den Vertretern antagonistischer Weltanschauungen, Katholizismus und Kommunismus.⁶³⁰

Im Hinblick auf *Rom, offene Stadt* und *Paisà* variiert Gregor die paradoxe Interpretation von Patalas. Beide Filme erscheinen einerseits als ungeschönte, ungestellte Bilddokumente, andererseits als konstruierte filmische Wirklichkeit. Statt zum allwissenden Erzähler in Romanen des 19. Jahrhunderts zieht Gregor eine Analogie zum modernen amerikanischen Roman: „Rossellinis Neorealismus entspricht am ehesten dem amerikanischen Roman der [sic] Dos Passos und Hemingway. Hier wird nicht analysiert oder kommentiert, sondern ‘rohe’ Wirklichkeit wiedergegeben; der Autor ist abwesend, die Realität offenbart selbst ihren Sinn im unerwartet, brutalen, schockartigen Kontrast disparater Momente“.⁶³¹

⁶²⁷ Die Lichtverhältnisse in der Szene, wo Manfredi, der österreichische Deserteur und Don Pietro vor seiner Kirche von Bergmanns Untergebenen verhaftet werden, sind taghell.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Ebd., 210-211.

⁶³¹ Ulrich Gregor, Fünfzehn Jahre nach *Paisà*, *Filmkritik*, Heft 7, Juli 1961, 326.

Ulrich Gregor distanziert sich 1961 von einer Deutung des frühen Neorealismus, die er selbst und Patalas beständig wiederholen:

„Was beim Vergleich der ersten neorealistischen Filme (wir meinen die der Epoche 1945-1948) vor allem auffällt, ist die Unterschiedlichkeit ihrer ästhetischen Gestaltung. [...] Keinesfalls geht es an, den ‘phänomenologischen’ Realismus eines Rossellini, die gefühlsbetonte Sozialkritik eines de Sica oder die durchgeformte, stilisierte Epik eines Visconti etwa mit den Vokabeln des ‘Wochenschau-Stils’ oder des Laiendarstellertums unter einen Hut zu bringen“.⁶³²

Im selben Kontext ignoriert Gregor jedoch, wovor er warnt, denn ein Schlagwort wird leicht abgewandelt auf Rossellini angewendet: „Den Neorealismus reiner Prägung, bei der scheinbar allein die Wirklichkeit die Ereignisse auf der Leinwand dirigiert, repräsentieren die frühen Filme Rossellinis. Für *Rom, offene Stadt* und *Paisà* fand die Kritik denn auch die Formel der Super-Wochenschau. Beides sind Filme, die der Zeit standgehalten haben“.⁶³³ Im übrigen nivelliert er noch 1958 die vielfältigen individuellen Inszenierungsweisen, wenn es heißt, der neorealistische Film habe mittlerweile endgültig das Stadium der Chronik überwunden „des wochenschauartigen Stils, der sich von den Ereignissen scheinbar treiben ließ“.⁶³⁴

Enno Patalas übernimmt Anfang 1952 den Begriff „Superwochenschau“⁶³⁵ von der französischen Kritik anlässlich der Aufführung von italienischen Filmen, darunter *Roma città aperta*, auf dem Festival von Cannes im Oktober 1946 und wiederholt ihn in einem Beitrag für *Film 56*. 1952 wird zum Schlagwort der ‘Superwochenschau’ ausgeführt: Einer der führenden Neorealisten, Roberto Rossellini, improvisiere an natürlichen Schauplätzen mit Laien.⁶³⁶ Die Szenaristen verwandelten sich in Stichwortgeber am Set. Die angebliche Analogie zwischen *Roma città aperta* und der Wochenschau bzw. dem Dokumentarfilm besteht unter Berufung auf Robert Flaherty darin, dass Rossellini, inspiriert von Ideen seiner Mitarbeiter am Drehort, intuitiv Einstellung für Einstellung gedreht hat:

„Die Italiener fanden [...] in der Weiterentwicklung von Wochenschau- und Dokumentarfilmtechniken und ihrer Anwendung auf den Spielfilm einen Stil, der dem besonderen Charakter des zu gestaltenden Geschehens angemessen war. Die Handlung wurde nun nicht mehr im Drehbuch minutiös vorgezeichnet, sondern weitgehend improvisiert. In vielen Fällen wußten die Regisseure nicht, wie der Film an dem sie arbeiteten, enden würde. Da die Festlegung von Einzelheiten der Kameraführung, der Einstellungsfolge usw. dem Einfall am Drehort überlassen wurde, mußte sich der Regisseur einer ganzen Mannschaft von Anregern bedienen, die während der Dreharbeiten Vorschläge zur Gestaltung machten. So erklärt sich die lange Liste von ‘Drehbuchautoren’, etwa im Vorspann zu *Rom, offene Stadt*. In der Auswahl der

⁶³² Ebd., 324.

⁶³³ Ebd., 325.

⁶³⁴ Ulrich Gregor, Neorealismus - Ende oder Anfang? *Film 58*, Heft 1, Januar 1958, 90.

⁶³⁵ Enno Patalas, Pathos und Menschlichkeit (3. Teil), *Filmforum*, Nr. 9, Juni 1952, 6.

⁶³⁶ Vgl. Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (1. Teil), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 25-26.

Darsteller folgten die neorealisticen Regisseure Robert Flahertys Devise, die Menschen 'das spielen zu lassen, was sie ihr ganzes Leben lang tun'⁶³⁷.

Erstens hält sich Rossellini bei den Dreharbeiten von *Roma città aperta* weitestgehend an ein Drehbuch, das sehr detaillierte Vorgaben zur visuellen und auditiven Auflösung von Szenen enthält. Zweitens interpretieren fast durchgängig Schauspieler die tragenden Rollen. Drittens wird im Vorspann und Abspann der italienischen Fassung nicht ein Drehbuch, sondern ein Sujet angeführt und dessen Autor benannt. Im Vorspann heißt es „soggetto di Sergio Amidei“, im Abspann „Soggetto e dialoghi di S[ergio] Amidei con la collaborazione di F[ederico] Fellini“. Wie passt es zusammen, 1952 zu behaupten, *Roma città aperta* sei am Set improvisiert worden und zehn Jahre später in der Rezension der deutschen Fassung die vermeintlich konventionelle, verglichen zu *Paisà* altmodische, aristotelische Dramaturgie zu rügen? Unverständlich ist, dass im Februar 1961 die irreführende Klassifizierung von *Roma città aperta* als Dokumentarfilm wiederholt wird.

An *Era notte a Roma*, über den Patalas im Anschluss an seine Aufführung in Cannes 1960 außer Konkurrenz berichtet, ohne ihn zu benoten, beanstandet er hingegen eine mangelnde diskontinuierliche, psychoanalytisch-assoziative Erzählweise: „Nur eine differenziertere Form, wie Resnais sie für *Hiroshima, mon amour* [1958-59] gewählt hat, vermag heute die Zeit von 1945 wieder ins Bewußtsein zu heben; die schlichte Chronik, auf der Rossellini beharrt, ist ein Anachronismus, weil sie die Naivität gegenüber dem Historischen voraussetzt“.⁶³⁸ Am 14. April 1960 erlebt *Der falsche General (Il generale Della Rovere)*, basierend auf dem gleichnamigen kurzen Roman (1959) von Indro Montanelli, seine deutsche Erstaufführung. Derselbe Rezensent bewertet diesen Film für annehmbar:

„*Il generale Della Rovere*, das ist: drei Autoren [Indro Montanelli, Diego Fabbri und Sergio Amidei] plus zwei Schauspieler [Vittorio De Sica und Hannes Messemer]. Der Regisseur ist in dieser Rechnung eine negligible Größe. Die Kamera folgt den Darstellern, wohin sie gehen; Nah- und Großaufnahmen wechseln, wie man es gewöhnt ist; die Komparsen gehen durchs Bild, daß man förmlich spürt, wie sie vom Assistenten einen Schubs bekommen haben. Von äußerster Primitivität sind die Einfügungen authentischer Aufnahmen, die teilweise einmontiert, teilweise für Rückprojektionen verwendet worden sind. Sie wirken ebenso falsch wie die Dekors, die merklich im Atelier errichtet worden sind. [...] Für das Zeitkolorit sollen Unmengen von Plakaten bürgen, die die Kamera plump abfährt. - Die platte 'Objektivität' im Formalen, die 1954 [sic, gemeint ist 1945] eine Tugend war, ist heute ein Laster. Ermöglichte sie damals den Realismus, so verhindert sie ihn heute“.⁶³⁹

Zwar bezichtigt die Redaktion Rossellini nicht wie ihre Kollegen von *Cinema* (1948-1956) und *Cinema nuovo* der Involution, doch stattdessen wird der Regisseur 1960 angeklagt, die

⁶³⁷ Enno Patalas, Pathos und Menschlichkeit (3. Teil), *Filmforum*, Nr. 9, Juni 1952, 6.

⁶³⁸ Enno Patalas, *Era notte a Roma*, *Filmkritik*, Heft 6, Juni 1960, 162.

⁶³⁹ Enno Patalas, *Il generale Della Rovere*, *Filmkritik*, Heft 6, Juni 1960, 180.

selben Filme wie fünfzehn Jahre zuvor zu drehen. Einerseits gilt die Inszenierungsweise als identisch mit derjenigen von *Roma città aperta* und *Paisà* und erscheint daher überholt, andererseits führt Patalas selbst Rückprojektionen und sich als solche demonstrativ zu erkennen gebende Atelieraufnahmen an. Selbst Außenszenen, die auf einer Straße spielen, werden in Cinecittà aufgenommen. Rossellini setzt erstmals ein Pancinor Zoomobjektiv auf einem Dolly ein: „Now he could rove in and out freely, and give rhythm and dynamics to his long takes“.⁶⁴⁰ Zudem handelt es sich um eine Literaturverfilmung. Rossellini selbst erklärt in einem Interview in *Arts*, publiziert im September 1959, er habe in allen seinen Filmen versucht, die Realität einzufangen, so wie er sie subjektiv wahrnehme, da sie objektiv nicht existiere. Seine Aufgabe bestehe darin, vermittelt über Gefühle, Stimmungen eine Realitätsillusion zu erzeugen, wofür die Entdramatisierung unabdingbar sei.⁶⁴¹

Im Rekurs auf Lukács' *Erzählen oder beschreiben?* garantiert die naturalistische Darstellungsmethode, einen mutmaßlich fortbestehenden Krieg und antifaschistischen Widerstand für die Nachwelt in Bildern festzuhalten: „*Rom, offene Stadt* und *Paisà* waren quasi-dokumentarische Rekonstruktionen einer Historie, die in der Erinnerung noch ungebrochen gegenwärtig war. Das Wesen dieser Zeit, zumindest ihr politischer Aspekt, lag in den sichtbaren Vorgängen - Kämpfe, Hinrichtungen, Schwarzmarkt zutage, offen dem direkten Zugriff der Kamera“.⁶⁴²

Ist die Handlung von *Roma città aperta* inszeniert oder verfolgt der Zuschauer ungestelltes Geschehen während der deutschen Besetzung? Patalas' Diktum vom Neorealismus als einer Filmkunst im Präsens⁶⁴³, so der Titel der in *Film 56* publizierten Artikelserie erweckt den Eindruck, als ob Drehzeit und erzählte Zeit deckungsgleich seien:

„Bisher hatte die Filmkunst - mit der einzigen Ausnahme des russischen Revolutionsfilms - stets im Imperfekt geredet, nun bediente sie sich zum erstenmal des Präsens. Nicht nur entstanden Filme wie *Rom, offene Stadt* und *Ohne Gnade* [*Senza pietà* 1948] in einem Augenblick, als das in ihnen gestaltete Geschehen noch unmittelbare Gegenwart war, sondern der Stil vermittelte auch das Bewußtsein der Aktualität und zwang zum 'Engagement'. Ihr Geschehen war nicht durch subjektive Erfindung bestimmt, sondern durch das kollektive Erlebnis der Geschichte“.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Gallagher 1998, 513.

⁶⁴¹ Vgl. die ins Italienische übersetzte Fassung des Interviews mit Roberto Rossellini von Jean Douchet, *Su Il generale della Rovere*, in: Rossellini 1997, 226-228, hier 227. Zum Quellennachweis vgl. ebd., 228.

⁶⁴² Enno Patalas, Dialog mit der Geschichte, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 69. 71.

⁶⁴³ Patalas übernimmt offensichtlich einen Gedanken von André Bazin, ohne seine Quelle zu benennen. 1954 führt Bazin (1962, 101-102) zur Aktualität der Themen als einem Merkmal des italienischen neorealistischen Films aus: „Ce serait en effet limiter l'essor du néo-réalisme et son avenir que de le confiner dans l'actualité. Plus profondément que cette actualité formelle des sujets, il est une façon de voir ou de représenter les hommes et les événements comme actuels, c'est-à-dire avec le maximum de présence et de vie. Il est le cinéma à l'indicatif présent“.

⁶⁴⁴ Enno Patalas, Filmkunst im Präsens (Teil 1), *Film 56*, Heft 1, Januar 1956, 26.

Die Handlung von *Roma città aperta* spielt Anfang 1944. Die Dreharbeiten fallen in die erste Jahreshälfte 1945. Um die fixe Idee vom neorealistischen Film als einem historischen Dokument aufrechtzuerhalten, das dem Zuschauer ermöglicht, nachzuerleben, was sich *während* des Drehens mit versteckter Kamera zugetragen hat, manipuliert Patalas die Zeitebenen: Er lässt filmische Zeit, erzählte Zeit und Drehzeit konvergieren.

Was an Rossellini teils kritisiert, teils idealisiert wird, verweist auf die eigenen ungereimten Anforderungen an das audiovisuelle Medium. Einerseits soll es im Einklang mit der Genieästhetik dem Betrachter das die profane außerfilmische Wirklichkeit überragende Schöne zur Anschauung bringen, um ihn zu erbauen und sittlich zu veredeln, andererseits soll es im Dienst der Massenaufklärung und Revolution die sozialen Widersprüche in Vergangenheit und Gegenwart ungeschönt transparent machen. Als Kunstwerk ermangelt dem neorealistischen Film der dokumentarische Charakter, werden die 'Sachen' manipuliert, die einfach 'da sind', verhindern Kulissen und Schminke den 'direkten Zugriff der Kamera' auf die ungeschönten Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnisse, was die 'rechten Einsichten' verhindert, die der Zuschauer vom Film unter Anleitung von Gregor, Patalas und ihren Kollegen erhalten soll. Als 'Superwochenschau' oder 'Wochenschaustil' verhindert die 'platte Objektivität' hingegen eine ästhetische Vollkommenheit des neorealistischen Films. Gemessen an dem eigenen hohen Anspruch, die verworfene, weil intuitive feuilletonistische Filmbesprechung zu überwinden, belegen die sich wechselseitig ausschließenden Urteile insbesondere Gregors und Patalas im Verlauf von sechs Jahre, dass keine stringenten Maßstäbe der Kritik existieren. Daher fällt der Vorwurf, gerichtet an die älteren Konkurrenten in den Tageszeitungen, dem Leser des Feuilletons subjektive Eindrücke von einer besuchten Kinovorstellung mitzuteilen, auf die zurück, die ihn erheben. Einerseits gleicht *Roma città aperta* einem konventionellen Spielfilm mit einem auktorialen Erzähler wie im Roman der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, andererseits einer Live-Reportage an den Brennpunkten aktuellen Geschehens, sodann einer bewunderten Chronik, in der mit Laien außerhalb des Studios improvisiert und Vorgefundenes im Bild festgehalten wird, schließlich kunstlosem, längst anachronistischem, naturalistischem Beschreiben.

Für Gregor und Patalas sind die neorealistischen Filme Projektionsfläche - enttäuschter - Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderungen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Innerhalb Europas scheint in der Rückschau, im Abstand von etwa einer Dekade, Italien das Land gewesen zu sein, wo sich, gestützt auf die als Volksbewegung gedeutete *Resistenza*, eine Revolution abzeichnete. Der Neorealismus bis 1948 stellt sich für die beiden Autoren als

das filmästhetische Gegenstück zu jener begonnenen sozialen Umwälzung dar.⁶⁴⁵ Welche Funktion er hierbei als Chronik oder Wochenschau übernommen hat, ob etwa *Roma città aperta* der „sozialen Selbsterkenntnis“⁶⁴⁶ diene, bleibt offen.

Patalas vertritt die Ansicht: „Der ‘Fall Rossellini’ ist ein Symptom dafür, wie der Wochenschau-Naturalismus der ersten Nachkriegsjahre schnell seine Kraft verlor“.⁶⁴⁷ Wenn somit *Roma città aperta* und *Paisà* belegen sollen, dass es sich beim so genannten Neorealismus um eine bloße Neuauflage des Naturalismus gehandelt habe, wie ihn Lukács in *Erzählen oder beschreiben?* deutet, dann ergibt sich ein weiterer eklatanter Widerspruch im Argumentationsgang der beiden Redakteure. Anstatt dem eigenen Filmideal weitgehend zu entsprechen und deshalb seit Patalas’ Artikelfolge 1952 im *Filmforum* andauernde, wie aus zahlreichen Artikeln bis 1961 ersichtlich ist, große Faszination auszuüben, trifft den Neorealismus Lukács’ Kritik am Naturalismus: „neorealistisch“ ist gleichbedeutend mit formalistisch, modern, dekadent, unmenschlich, weil leblose Dinge und Figuren gleichgewichtet werden. Im Neorealismus ebenso wie Naturalismus manifestiert sich demnach das Verfallsstadium des Kapitalismus, der Imperialismus, gipfelnd im Faschismus.

6 *Sight and Sound* 1946 bis 1961

6.1 *Profil der Zeitschrift*

Sowohl *Sight and Sound*, erstmals erschienen 1932, als auch das 1933 in London eröffnete British Film Institute, das fortan die Zeitschrift herausgibt, gehen auf eine staatliche Initiative zurück. The Institute of Adult Education, gegründet 1929, setzt sich dafür ein, den Film stärker als bisher zur Volksbildung einzusetzen.⁶⁴⁸ *Sight and Sound* soll ursprünglich den

⁶⁴⁵ „Im Laufe der Jahre 1947 und 1948 wurde im italienischen Film eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, die voreilige Betrachter zu der Annahme verleitet, der Neorealismus sei am Ende. [...] Die Besetzung des ganzen Landes durch die Alliierten und die Übernahme der Gewalt durch die Militärregierungen hatten den revolutionären Prozeß, der im vollen Gange war, abgebrochen. Unter der eingesetzten Regierung restaurierte sich die Vorkriegsgesellschaft erstaunlich schnell“, Enno Patalas, *Filmkunst im Präsens* (2. Teil), *Film 56*, Heft 2, Februar 1956, 72.

⁶⁴⁶ [Editorial,] Anstelle eines Programms, *Filmkritik*, Heft 1, Januar 1957, 2.

⁶⁴⁷ Enno Patalas, Dialog mit der Geschichte, *Filmkritik*, Heft 2, Februar 1961, 70.

⁶⁴⁸ Vgl. die Einträge von John Caughie zum British Film Institute und zu *Sight and Sound* in: Vincendeau 1995, 60-61, 388. Arthur Rosenheimer spricht von „one of the finest film magazines in the world“, ders., *A Survey of Film Periodicals*, I, United States and England, *Hollywood Quarterly*, 1946-47, 340. Die Leser sind vor allem Mitglieder der britischen Film Societies und Cineasten in den USA. Vgl. Peter Noble, *A Survey of Film Periodicals*, II, Great Britain, *Hollywood Quarterly*, 1947-48, 141.

Umgang mit audiovisuellen Hilfsmitteln fördern.⁶⁴⁹ Während des Zweiten Weltkriegs ununterbrochen publiziert, verändert sich 1949 im Zuge einer Reorganisation des British Film Institute auch das hauseigene Periodikum. Unter dem neuen Direktor Gavin Lambert werden die bisher aus Aufsätzen bestehenden Hefte ab Dezember 1949 um Kritiken in Großbritannien angelaufener in- und ausländischer Spielfilme erweitert.⁶⁵⁰ Von 1956 bis 1990 ist Penelope Houston ununterbrochen die Direktorin.

Das Themenspektrum reicht von der Filmproduktion eines Landes über Gattungen, darunter den italienischen Kurzfilm zwischen 1945 und 1947, und das Porträt eines Regisseurs bis zu ästhetischen Gestaltungsmitteln wie der Filmmusik.⁶⁵¹ Daneben informieren Autoren über internationale Festivals sowie vornehmlich im eigenen Land veröffentlichte Filmliteratur.⁶⁵²

Sight and Sound erscheint vierteljährlich, abgesehen von einer vorübergehenden monatlichen Edition zwischen Dezember 1949 und Januar 1951. Die Berichterstattung konzentriert sich auf Aspekte der Filmgeschichte und Filmtheorie. Artikel geben einen Überblick etwa über das Werk eines Regisseurs oder einen Quer- und Längsschnitt zur Produktion eines Landes in einem mittelfristigen Zeitraum wie von Enno Patalas zum westdeutschen Film von den Anfängen bis Mitte der fünfziger Jahre.⁶⁵³ Bei den Kritiken, insbesondere italienischer Filme, ist wie schon bei *Positif* und *Filmkritik* zu berücksichtigen, dass nur ein Bruchteil der jährlichen Gesamtproduktion in die britischen Kinos gelangt, und zwar in der Regel mit erheblichem zeitlichen Abstand zur Uraufführung. Die englischsynchronisierten bzw. Untertitelten Versionen weichen von der italienische Kopie in der Länge und der Bedeutung von Dialogpassagen teilweise gravierend ab.

Ein zweifellos extremes, aber dennoch bezeichnendes Beispiel ist wiederum - wie schon in der Bundesrepublik Deutschland - *Senso*. Uraufgeführt auf den Filmfestspielen von Venedig im August 1954, rezensiert Alain Tanner *Senso* im Herbst 1957. Er beschreibt einleitend den entstellten Zustand der unter dem Titel *The Wanton Countess* in Großbritannien verliehenen Fassung:

„The version shown in this country [...] adds immeasurably to the difficulties of a fair consideration of the film. The dubbing is terrible; and even in the scenes which were shot in

⁶⁴⁹ Vgl. The Critical Issue, *Sight and Sound*, Nr. 6, Herbst 1958, 271. Der Artikel gibt eine Diskussion zwischen Paul Rotha, Basil Wright, Lindsay Anderson und Penelope Houston über die Entwicklung der britischen Filmkritik in Zeitschriften von den Anfängen bis in die Gegenwart wieder. Vgl. ebd., 271-275, 330.

⁶⁵⁰ Seit Heft 62, Sommer 1947 trägt *Sight and Sound* den Untertitel *An International Film Review*.

⁶⁵¹ Vgl. Adrian Reid, The Short Film in Italy, *Sight and Sound*, Nr. 68, Winter 1948/49, 166 u. 170.

⁶⁵² Rezensiert wird Martin Schlappners *Von Rossellini zu Fellini*, verlegt 1958 von Origo in Zürich. Vgl. Wilhelm Viola, *Sight and Sound*, Nr. 2, Frühling 1959, 101.

⁶⁵³ Vgl. Enno Patalas, The German Waste Land, *Sight and Sound*, Nr. 1, Sommer 1956, 24-27.

English specially for this version, half the dialogue is unintelligible: Even before the film reached this country the Italian censor had insisted on alterations in the script and the removal of several scenes. Since then there have been further extensive cuts, amounting to some minutes' running time [...]. Inevitably the structure of the film has been irreparably damaged; and the movement is jerky and often apparently inconsequential“.⁶⁵⁴

Im Fall von *Paisà*, uraufgeführt auf den Filmfestspielen in Venedig am 18. September 1946, wird die distanzierte, kühle Reaktion britischer Kritiker mit dem erst am 13. Oktober 1948 im Londoner Academy Cinema stattfindenden Kinostart⁶⁵⁵ begründet, weshalb die in sechs Episoden erzählte Geschichte noch gegenwartsferner wirke. Im zeitlichen Abstand trete die nachlässige Regie offener zutage: „The crudities inseparable from Rossellini's hotfoot production methods took on larger proportions, the film's courageous humanity had lost perhaps some of its heat in retrospect“.⁶⁵⁶ Im Fall von *Umberto D.*, fertiggestellt 1951, wartet die Londoner Redaktion nicht den nationalen Kinostart Anfang 1955 ab. Vielmehr wird *Umberto D.* anlässlich einer ausländischen Vorstellung bereits Ende 1953 rezensiert.⁶⁵⁷

Italiens Krieg gegen Großbritannien ab Juni 1940 hat zur Folge, dass der staatlich regulierte Filmaustausch fast zum Erliegen kommt.⁶⁵⁸ Ein Autor beklagt im Frühjahr 1947 daher „the almost absence of Italian films from British screens for so long“.⁶⁵⁹ Was angesichts des zwischen den beiden Ländern bestehenden fünfjährigen Kriegszustands überrascht, ist, dass nach 1945 keiner der Autoren in *Sight and Sound* gegen weiterhin unbehelligt regieführende Parteigänger des Faschismus wie Augusto Genina, Goffredo Alessandrini und Alessandro Blasetti Anklage erhebt, einen Einfuhrstopp von Filmen aus der Apenninhalbinsel oder eine rigide Zensur der Importe fordert. 1944/45 treten die Angehörigen der britischen Besatzungsmacht im römischen Filmboard, das die italienische Filmindustrie reorganisiert, für deren Bestandsschutz ein. Sie widersetzen sich damit anfänglichen Bestrebungen der amerikanischen Delegierten, die italienische Filmproduktion stillzulegen, darunter die

⁶⁵⁴ Alain Tanner, *Senso, Sight and Sound*, Nr. 2, Herbst 1957, 93.

⁶⁵⁵ Zu Ort und Datum der Londoner Uraufführung von *Paisà* vgl. Gallagher 1998, 692. Im September 1947 läuft der Film bereits auf dem Festival von Edinburgh.

⁶⁵⁶ Richard Winnington, *Bicycle Thieves, Sight and Sound*, Nr. 1, März 1950, 26. Die Rezension von *Ladri di biciclette*, illustriert mit drei Szenefotos, ergänzt ein Kommentar von De Sica zu den Laiendarstellern Lamberto Maggiorani als Antonio und Enzo Staiola als Antonios Sohn Bruno.

⁶⁵⁷ Vgl. Karel Reisz, *Umberto D., Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1953, 87-88. Reisz nennt nicht das Land, indem er *Umberto D.* kürzlich gesehen habe, kündigt hingegen die unmittelbar bevorstehende britische Aufführung an und benennt als Verleih die British Lion. Tatsächlich findet die Premiere jedoch erst Anfang 1955 statt. Vgl. The Front Page, *Sight and Sound*, Nr. 3, Winter 1955/56, 113.

⁶⁵⁸ Nach einer Statistik von der Germania Film Soc[ietà] An[onima], Rom über die in den wichtigsten italienischen Städten vom 1. September 1941 bis zum 31. August 1942 aufgeführten Filme stammen von insgesamt 270 Produktionen vier aus England. Vgl. BArch, R 109 I, 442a.

⁶⁵⁹ Arthur Vesselo, *The Italian Cinema before the Liberation, Sight and Sound*, Nr. 61, Frühling 1947, 6.

ehemals vom faschistischen Staat finanzierten und verwalteten Einrichtungen Cinecittà, Istituto Luce und Centro sperimentale di cinematografia.⁶⁶⁰

Symptomatisch für eine versöhnliche, tolerante Haltung der britischen Redaktion ist ein Beitrag zum Centro sperimentale di cinematografia von Mario Verdone. Unwiderrprochen kann er behaupten, die 1935 erfolgende Gründung der Lehranstalt für Regisseure, Schauspieler, Produzenten, Szenaristen und weitere künstlerische und technische Fachleute der Filmwirtschaft verdanke sich einem Staat, „always ready to help the National Cinema“.⁶⁶¹ Was der Autor verschweigt, ist die vom faschistischen Staat der römischen Filmhochschule zugewiesene Aufgabe, hochqualifizierte Spezialisten für eine zwar privatkapitalistisch orientierte, aber staatlich geförderte und kontrollierte Filmindustrie bereitzustellen, die nach dem erwarteten militärischen Sieg erst den europäischen Markt, dann den Weltmarkt dominieren soll.

Unter den italienischen Regisseuren wird vorrangig über Vittorio De Sica, an zweiter Stelle über Roberto Rossellini berichtet. Ab 1950 rücken Giuseppe De Santis⁶⁶² und Luciano Emmer⁶⁶³, seit Mitte der fünfziger Jahre⁶⁶⁴ zudem Michelangelo Antonioni⁶⁶⁵, Federico Fellini⁶⁶⁶ und Luchino Visconti⁶⁶⁷ in den Mittelpunkt des Interesses. Der Rezeptionswechsel erklärt sich wahrscheinlich damit, dass 1950 sowohl Antonioni mit *Cronaca di un amore* als auch Emmer mit *Domenica d'agosto* 1950 ihre ersten Spielfilme drehen. Das Verständnis

⁶⁶⁰ Vgl. Quaglietti 1974, 5-8.

⁶⁶¹ Dr. [Mario] Verdone, Italian Experiment, *Sight and Sound*, Nr. 70, Sommer 1949, 86-87. Verdone zufolge hat Rossellini zu den Mitarbeitern des Istituto Luce gehört: „The general administration responsible for the cinema endeavoured in the past to strengthen the Italian production by creating L.U.C.E. Institute for educational films (out of which have come nearly all the best documentaries produced by the country, Rossellini included, whose notable shorts on marine life will be recalled)“, ebd., 86. Keiner seiner Kurzfilme vor 1941 ist jedoch vom Istituto Luce produziert worden. Mario Verdone, geboren 1917, schließt in Siena sein Studium in Jura 1940 und in Politischer Wissenschaft 1942 ab. Seit 1941 ist er am Centro sperimentale angestellt und Redakteur von *Bianco e Nero*. Nach 1945 ist er weiterhin als Filmpublizist tätig, dreht seit 1950 Dokumentarfilme und veröffentlicht 1963 bei dem Pariser Verlag Seghers eine Monografie über Roberto Rossellini.

⁶⁶² Vgl. John Francis Lane, De Santis and Italian Neo-Realism, *Sight and Sound*, Nr. 6, August 1950, 245-247.

⁶⁶³ Vgl. Francis Koval, Interview with Emmer, *Sight and Sound*, Nr. 9, Januar 1951, 354-356. Zu dessen Dokumentarfilmen über Maler vgl. Herbert F. Margolis, Luciano Emmer and the Art Film, *Sight and Sound*, Nr. 62, Sommer 1947, 1-3.

⁶⁶⁴ Ende 1955 stellt die Zeitschrift in kurzen biofilmografischen Porträts mit Fotos eine De Sica, Rossellini und Visconti nachfolgende Generation von italienischen Regisseuren vor: Antonioni, Vittorio De Seta, Carlo Lizzani, Luciano Emmer, Federico Fellini, Giuseppe De Santis, Francesco Maselli. Vgl. New Names, *Sight and Sound*, Nr. 3, Winter 1955/56, 119-121.

⁶⁶⁵ Vgl. *Sight and Sound* (Nr. 1, Winter 1960/61, 5-8) druckt das Interview Antonionis mit Michèle Manceaux in einer erweiterten Fassung gegenüber derjenigen in *L'Express* nach. Vgl. auch Geoffrey Nowell-Smith, *La notte*, *Sight and Sound*, Nr. 611, Winter 1961/62, 28-31.

⁶⁶⁶ Vgl. Derek Prouse, *Il bidone*, *Sight and Sound*, Nr. 3, Winter 1956/57, 153-154.

⁶⁶⁷ Vgl. Giulio Cesare Castello, Luchino Visconti, *Sight and Sound*, Nr. 4, Frühjahr 1956, 184-189 u. 220. Vgl. auch Visconti interviewed by Jacques Doniol-Valcroze and Jean Domarchi, *Sight and Sound*, Nr. 3-4, Herbst 1959, 144-147, 191.

vom Regisseur als dem Autor eines fiktionalen Films führt dazu, den Anteil von Szenaristen mit Ausnahme von Cesare Zavattini⁶⁶⁸, Kameramännern, Szenenbildnern, Schauspielern und Schauspielerinnen⁶⁶⁹ an der Entstehung neorealistischer Filme weitgehend zu ignorieren.

6.2 Neo-Realismusdefinitionen

Wie in *Fiera letteraria*, *Cinema*, *Cinema nuovo*, *Positif* und *Filmkritik* steht die Auseinandersetzung mit dem italienischen Film im Zeichen des Neorealismus. Die erste umfassende Studie des italienischen Spielfilms nach 1945 im Lichte vorausgehender Produktionen stammt aus dem Jahre 1951 von Gavin Lambert.⁶⁷⁰ Er registriert seit Kriegsende einen mit dem Neorealismus identifizierten Aufschwung. Doch schon in einer 1952 aktualisierten Bestandsaufnahme konstatiert Lambert, die von ihm so genannte neorealistische Bewegung sei zerfallen.⁶⁷¹ Dennoch kommen Autoren auf das nunmehr historisierte Thema zurück. 1960 klingt mit zwei Artikeln, *The Year of La dolce vita*⁶⁷² und *Why Neo-Realism Failed*⁶⁷³, die Beschäftigung mit der filmischen Strömung aus. Als die *Nouvelle Vague* in Frankreich ab Ende der fünfziger Jahre entsteht, wenden sich die Mitarbeiter von *Sight and Sound* dieser zu, während das Interesse am italienischen Film abnimmt.

Ab 1952 werden in der Rubrik *Film Folio* Beiträge unter anderem von Thomas Mann, Luigi Pirandello, Alfred Huxley, Virginia Woolf und der Schauspielerin Lillian Gish zum Stumm- und Tonfilm wiederabgedruckt.⁶⁷⁴ Obwohl *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais 1960-61), das Drehbuch stammt von Alain Robbe-Grillet, eine Autorin zu einem Exkurs über die Konstruktion von Zeitebenen und Realitätseindrücken im Film, verglichen zum modernen Roman veranlasst⁶⁷⁵, lässt sich ein entsprechendes Erkenntnisinteresse etwa bei *Ossessione*

⁶⁶⁸ Vgl. Cesare Zavattini, Some Ideas on the Cinema, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1953, 64-69.

⁶⁶⁹ Als Hommage an Anna Magnani gedacht, ist eine Seite mit drei Szenenfotos von ihr, eins aus *Il miracolo* „to be seen in London at present“, und zwei aus dem 1949 realisierten *Vulcano* (William Dieterle). Vgl. *Sight and Sound*, Nr. 1, März 1950, 6-7.

⁶⁷⁰ Vgl. Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 399-409.

⁶⁷¹ Vgl. Gavin Lambert, Further Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1952, 61-65.

⁶⁷² Vgl. Morando Morandini, The Year of *La dolce vita*, *Sight and Sound*, Nr. 3, Sommer 1960, 123-127. Morandini wird vorgestellt als Herausgeber und Kritiker der Filmzeitschrift *Schermi*.

⁶⁷³ Vgl. Eric Rhode, Why Neo-Realism Failed, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1960/61, 25-32.

⁶⁷⁴ Vgl. George Bernard Shaw, The Cinema as a Moral Leveller, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1952, 66 u. 96. Bei Thomas Mann, On The Film (*Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1953, 107) handelt es sich um denselben Text, den *Cinema nuovo* (Nr. 29, 15. Februar 1954, 74-75) unter dem Titel *Lacrime e tradimento* abdruckt. Vgl. auch Virginia Woolf, The Cinema, *Sight and Sound*, Nr. 4, April-Juni 1954, 215-216.

⁶⁷⁵ Penelope Houston, *L'année dernière à Marienbad*, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1961/62, 28.

oder *Ladri di biciclette* nicht erkennen. Zwar werden folgende Adaptionen benannt: *Ossessione* nach Cains *The Postman Always Rings Twice*, *I bambini ci guardano* (*The Children Are Watching Us*) nach Violas Roman *Pricò* (1924), *La terra trema* nach Vergas *I Malavoglia* (1881) und *Miracolo a Milano*, basierend auf Zavattinis Roman *Totò il buono* (1943).⁶⁷⁶ Doch fehlt selbst in der Rezension von *Ladri di biciclette* jeglicher Hinweis darauf, dass es sich um die Verfilmung von Luigi Bartolinis gleichnamigem Roman von 1946 handelt.⁶⁷⁷ Wie erklärt sich die einseitige Wahrnehmung des Neorealismus als rein kinematografischer Tendenz?

Eine mögliche Antwort, die in London ansässige Redaktion könne nicht über die neuesten Entwicklungen auf dem italienischen Buchmarkt informiert sein, trifft nicht zu. Seit Ende der vierziger Jahre berichtet ein Korrespondent⁶⁷⁸ aus Rom. Daneben liefern britische sowie italienische Autoren Beiträge aus dem südeuropäischen Land. Daher drängt sich als residuale Begründung auf, dass von Anfang an und unumstößlich die Überzeugung vorherrscht, der neorealistic Film stehe sui generis der Literatur fern. Trotz eines institutionalisierten Informationsflusses aus Italien ab 1949 trägt zu der verkürzten Wahrnehmung bei, dass sich der britische Zuschauer über exemplarische Filme dieser Strömung bis Anfang der fünfziger Jahre nur sehr eingeschränkt selbst ein Urteil bilden kann. Gavin Lambert schildert Anfang 1951 den marginalen inländischen Kenntnisstand über den neuen italienischen Film:

„At the moment, only two directors have been adequately represented here (and one, Luigi Zampa, more than adequately): first of all Rossellini, who later suffered from over-estimation when the superior talent of de Sica was recognised, and is now perhaps in some quarters unduly despised. Lattuada has gained some acknowledgement through his early *Delitto di Giovanni Episcopo*⁶⁷⁹ ([1947] retitled *Flesh Will Surrender*) and his more recent *Senza pietà* [1948]; de Santis has been almost eclipsed by his own discovery, Silvana Mangano. Here, on this side of the channel, the neo-realist case rests. Further evidence is practically a secret in the hands of a few people who may have seen other films abroad, and of a few hundred who were fortunate enough to see another important half-dozen at a Festival presented last year by the London Film Club“.⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Vgl. Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 401-402. Bei *I bambini ci guardano* nennt Lambert nur den Autor des Romans („novel“), nicht den Titel *Pricò*.

⁶⁷⁷ Vgl. Richard Winnington, *Bicycle Thieves*, *Sight and Sound*, Nr. 1, März 1959, 26-28.

⁶⁷⁸ Ab Dezember 1949 erweitert sich die Namensnennung im Impressum über den Direktor hinaus um Angaben zu den häufig wechselnden „contributors“. Als Korrespondent aus Italien berichtet Frances Mullin Clark, ab 1951 Robert Hawkins. Clark steuert 1950 kurze Beiträge zu der Rubrik *News from Rome-Paris-Hollywood* bei, womit die damaligen ausländischen Filmzentren aus redaktioneller Perspektive markiert sind. Hawkins führt die Berichterstattung seines Vorgängers in der thematisch und regional umfassenderen Rubrik *In the Picture* fort.

⁶⁷⁹ Basierend auf der 1891 veröffentlichten langen Erzählung *Giovanni Episcopo* von Gabriele D'Annunzio.

⁶⁸⁰ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 399. Zu Antonioni, der als Regisseur nicht zum Neorealismus gerechnet wird, heißt es 1960: „in England, with the exception of *Le amiche*, his films are unknown“, Richard Roud, *Films*, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1960/61, 8.

Zwischen 1947 und 1950 kristallisieren sich in *Sight and Sound* zwei kontroverse Positionen um die Frage heraus, inwieweit *Roma città aperta* tatsächlich neue Elemente gegenüber dem filmischen Realismus in Europa und den USA vor 1945 aufweist. Während 1950 Paul Strand und Charles Ford, den Begriff Realismus auch auf ausgewählte zeitgenössische italienische Produktionen anwenden und somit eine stilistische und thematische Kontinuität postulieren, versteht Arthur Vesselo 1947 *Roma città aperta* als Wendepunkt in der Filmgeschichte.

Paul Strand (1890-1976) ist ein Schüler von Alfred Stieglitz. 1936 fotografiert Strand unter der Regie von Fred Zinnemann *Redes/The Wave*, einen Dokumentarfilm über mexikanische Fischer. Er übernimmt zudem die Aufgabe eines Produzenten und Koszenaristen. Strand grenzt den filmischen Realismus zweifach ab, bevor er eine eigene Definition gibt: „realism is not the mere recording of things as they are, seen through dispassionate eyes in which all things are of equal value, of equal interest - the eyes of a man who thinks he stands above life, above good and evil. Neither does realism consist in the description, no matter how honest, of the exceptional or sensational in life“.⁶⁸¹

Anstatt ungewichtet, distanziert, unparteilich und möglichst abbildgetreu die äußere, sichtbare Welt abzufilmen oder, wie in gewaltverherrlichenden Filmen amerikanischer Provenienz, niedere sadistisch-masochistische Neigungen des Zuschauers zu bedienen, bedeutet für Strand Realismus eine moralisch-politische Haltung. Der Regisseur tritt als Anwalt der Entrechteten und Notleidenden auf. Er versucht mit Hilfe eines weltweit verbreiteten, primär visuellen und daher keine Sprachgrenzen kennenden Massenmediums einer gerechten, gewaltfreien, von materieller Armut befreiten Gesellschaft zum Durchbruch zu verhelfen. Realismus und Humanismus konvergieren: „we should conceive of realism as dynamic, as truth which sees and understands a changing world and in its turn is capable of changing it, in the interests of peace, human progress, and the eradication of human misery and cruelty, and towards the unity of all people“.⁶⁸²

Für den Realismus sind danach beispielhaft Spielfilme wie *Bronenosec Potemkin* (Sergej Eisenstein 1925, *Panzerkreuzer Potemkin*), *Tschapajew* (S. und G. Wassiljew 1934), *Die 3-Groschen-Oper* (Georg Wilhelm Pabst 1930-31) nach dem gleichnamigen Theaterstück (1929) von Bertolt Brecht, Dokumentarfilme wie *Spanish Earth* (Joris Ivens 1937) und *Native*

⁶⁸¹ Paul Strand, Realism: A Personal View, *Sight and Sound*, January 1950, 23. Der Artikel basiert auf einem Vortrag von Strand auf dem Internationalen Filmkongress in Perugia im September 1949. Die Redaktion begründet den Abdruck damit, den Realismus nobilitieren zu wollen, da die in diesem Jahr uraufgeführten Meisterwerke dieser Tendenz in Misskredit geraten seien, weil sie individuelles und kollektives materielles Elend in den Blick des Zuschauers rückten.

⁶⁸² Ebd., 26.

Land, gedreht 1942 von Paul Strand zusammen mit Leo Hurwitz. Als fragwürdig erweist sich der Rückschluss von der ethisch-politischen Gesinnung des Regisseurs auf die hiervon abgeleitete Botschaft im Fall von *Roma città aperta*. Ein seiner Funktion nach mit einem Manifest gleichgesetzter Film qualifiziert sich danach als realistisch, sofern dessen Autor für das größte Glück der größten Zahl von Menschen Partei ergreift: „We must take sides. Is it not perfectly clear that in *Open City*, Rossellini as a man and as a film artist, was on the side of the resistance to fascism? [...] To me this is still perhaps the greatest of Italian films, because it contains a great heroic resolution, the resolution of resistance in action, by the people, in the interests of all people“.⁶⁸³

Auf die rhetorische Frage, folgt man der Logik dieser Argumentation, lässt sich entgegnen: Es ist keineswegs vollkommen klar und wahrscheinlich nie mehr definitiv feststellbar, ob überhaupt und wenn ja, seit wann Roberto Rossellini seiner Gesinnung nach antifaschistisch gewesen ist. Hingegen lässt sich nicht belegen, dass er politischen oder militärischen Widerstand geleistet hätte. Aus der schon fragmentarisch durch Artikel in *Fiera letteraria* und *Cinema* bekannten Biofilmografie vor 1945 ergibt sich vielmehr die Frage, warum ausgerechnet Roberto Rossellini als Regisseur des ersten Spielfilms über die *Resistenza* in die Filmgeschichte eingeht. Aus dem Thema und der korrekten, fortschrittlichen Position des Künstlers ergeben sich nach dieser Denkfigur notwendig als Residuum die ästhetischen Ausdrucksmittel, die als solche nicht erkennbar sein sollen. Strand zeigt sich hier unentschieden, ob filmischer Realismus Kunst und Leben zur Deckung bringen soll oder ihre Differenz voraussetzt:

„On the formal aesthetic side of these Italian films [wie *Roma città aperta*, *Sciuscià* und *Paisà*] which in a work of art should be the product of the content, one notes the beautiful choice and direction of actors. It is wonderful to find real people doing real things on the screen. Make-up is used expressively and not to prettify ageing beauties, male and female, and the camera lenses are not covered with gauzes to destroy the form and texture of things and faces. Consciously or not, the Italians have rediscovered many of the valuable elements of the silent days, the expressive value of objects, of pantomime and the tremendous value of honest photography“.⁶⁸⁴

Wie Paul Strand 1949, so bestreitet auch Charles Ford 1950, der italienische Realismus nach dem Zweiten Weltkrieg sei etwas grundlegend Neues. Vielmehr ordnet er ihn einer Tendenz zu, die bereits Auguste und Louis Lumière begründet hätten. Sobald die Bilder laufen lernen, etablieren sich zwei Gattungen: der Dokumentar- und der Spielfilm. Letzterer differenziert sich in eine realistische und eine phantastische Tendenz. Der Realismus wiederum unterteilt sich in eine unbewusste und eine selbstreflexive Phase. Ford entwickelt dabei sein

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd. Vgl auch D. A. Yerrill, *The Technique of Realism*, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühling 1948, 23-24.

evolutionäres, dualistisches Schema als eine chronologische Abfolge aufeinander reagierender Ismen.

Am Ende des Ersten Weltkriegs verdrängt der Expressionismus den bislang dominierenden Realismus, wie ihn die Brüder Lumière begründeten und wie er weltweit Schule gemacht habe. Zwar konstituiert sich unter der Ägide von Georges Méliès eine Gegenbewegung des phantastischen Kinos, jedoch ohne von Dauer zu sein. Erst die Berliner Uraufführung von *Das Cabinet des Doktor Caligari* (Robert Wiene) am 27. Februar 1920 erschüttert die Hegemonie des spontan, unreflektiert entstandenen Realismus nachhaltig: „A reaction against unconscious realism, expressionism brought back into the cinema the fantastic element it had lacked since the time of Méliès; it moved writers to write directly for the cinema, it introduced painters and architects to the studios“.⁶⁸⁵ Plötzlich in die Defensive gedrängt, verwandelt sich der unbewusste in einen selbstbewussten Realismus. Dessen autoreflexives Fortbestehen garantieren in den zwanziger und dreißiger Jahren Regisseure wie Sergej Eisenstein, Marcel Carné und Georg Wilhelm Pabst, wenngleich ihre Inszenierungsweisen sich unterscheiden. Was nach 1945 neorealistische Schule genannt wird, hält Ford für nichts weiter, als das filmische Pendant zum französischen Naturalismus. Aus pragmatischen Gründen abstrahiert Ford von der eingeräumten Differenz zwischen Naturalismus und Realismus. Zola deutet er daher als einen der größten Verteidiger der *realistischen* Doktrin in der Literatur. Die italienischen Neorealisten teilen dessen Credo: „L’Art, c’est la Nature vue à travers un tempérament“.⁶⁸⁶ Doch anstatt ihnen damit den Status von Künstlern zu attestieren, billigt Ford ihren ungenannten Filmen großmütig zu, eine täuschend echte Illusion der Außenwelt zu erschaffen: „Aesthetically, they only reproduce what a number of their predecessors have already done, and, to return to Zolas definition, Nature in post-war Italian films often plays a greater part than Temperament“.⁶⁸⁷ Vernachlässigt wird laut Ford die künstlerische Gestaltung, weil man infolge nicht verfügbarer Ateliers und Geldmangels vorzugsweise an natürlichen Schauplätzen dreht. Was Ford mit seinem Schema nicht erklären kann, ist, was den neorealistischen als Variante des fiktionalen Films vom Dokumentarfilm und von der Natur unterscheidet.

Arthur Vesselo sieht in der ersten Hälfte 1944 in Rom noch vor der Befreiung verschiedene Filme der Lux, darunter Adaptionen von Romanen des 19. Jahrhunderts wie *I promessi sposi*, *Malombra* (Mario Soldati 1942) nach Antonio Fogazzaros gleichnamigem Debütroman

⁶⁸⁵ Charles Ford, 30 Years of Conscious Realism, *Sight and Sound*, Nr. 7, November 1950, 281.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd.

(1881) und *Un colpo di pistola*. 1934 zunächst als Verleih gegründet, produziert die römische Lux ab 1941 auch eigene Filme. Während diesen Literaturadaptionen jeglicher Bezug zur Gegenwart fehle, habe 1945 *Roma città aperta* mit einem Hang der Italiener gebrochen, sich zwar an ihrer großen kulturellen Vergangenheit zu ergötzen, aber die wirtschaftlich und politisch weniger glanzvolle Gegenwart zu ignorieren:

„With this [*Roma città aperta*], I felt the Italian cinema had suddenly and tremendously shaken itself free - ridding itself in an instant both of the encumbering fripperies of the fancy-dress piece and the dragging apron strings of famous literature, and casting off with them a host of other romantic and rhetorical unrealities. More contemporary in its subject matter, more down-to-earth in its approach, the film could hardly have been. [...] I still believe this film to be outstanding in the annals not merely of the Italian cinema but of the cinema of the world“.⁶⁸⁸

Vesselo, offenbar ein Einkäufer italienischer Produktionen für einen britischen Verleih⁶⁸⁹, vermeidet in seinem Text, die Begriffe realistisch oder neorealistisch auf dieses für ihn epochale Meisterwerk anzuwenden. Doch legt er eine derartige Klassifikation nahe, denn ihn begeistert der zeitnahe Plot und der nüchterne Inszenierungsstil im Gegensatz zu den historischen Ausstattungsfilmern.

Auch Gavin Lambert geht von einer Zäsur im italienischen Spielfilm aus, die mit dem Ende des Faschismus zusammenfällt. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, ist für ihn die italienische Kinematografie in den dreißiger Jahren bedeutungslos. Die Inkubationsphase des neorealistischen Films setzt mit dem Kriegseintritt Italiens ein. Auf einzelne Vorläufer folgt dann ab 1945 „the neo-realist movement“.⁶⁹⁰ Ihre Träger haben eins gemeinsam: „All that the term ‘neo-realist’ can be held to imply is that the leading Italian directors prefer to remain outside the studio most of the time“.⁶⁹¹ Gleichwohl lassen sich die individuellen Stile von Renato Castellani, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Luchino Visconti, wie aus kurzen Werkschauen Lamberts hervorgeht, nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen: „In temperament Castellani is quite distinct from other Italian film-makers [...] he is in no way a

⁶⁸⁸ Arthur Vesselo, *The Italian Cinema Before the Liberation*, *Sight and Sound*, Nr. 61, Frühling 1947, 7.

⁶⁸⁹ Diese Annahme gründet sich darauf, dass Vesselo nach eigenen Angaben diese drei Filme und weitere Kopien vorwiegend von Kostümfilmern in privaten Vorführungen in Rom kurz vor der Befreiung der Stadt am 4. Juni 1944 ansieht, es sich zweitens ausnahmslos um Produktionen der Lux handelt und drittens die Möglichkeit eines Imports von *Un colpo di pistola* nach Großbritannien in Erwägung gezogen wird, „had it been made a year or two earlier, when the channels of communication were still open“, ebd., 6. Abgesehen von der irrtümlichen Datierung der Produktion von *Un colpo di pistola* auf das Jahr der Sichtung 1944 anstatt auf 1942, verweist Vesselo auf einen seitens der Lux in Rom noch während der deutschen Besetzung aufgenommenen oder fortbestehenden geschäftlichen Kontakt zu einem britischen Filmimporteur, der vor Ort in Erwartung der nahenden alliierten Truppen schon Ausschnitte aus dem aktuellen Programm ansehen kann. Nach der Besetzung Roms durch die Wehrmacht im September 1943 kommt die in der Hauptstadt konzentrierte Filmproduktion zum Erliegen. Die Sichtungskopien stammen, nach den angeführten Titeln zu urteilen, aus dem Programm der Lux von 1941 und 1942.

⁶⁹⁰ Gavin Lambert, *Notes on a Renaissance*, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 399.

⁶⁹¹ Ebd., 409.

moralist. His detachment prevents this, as it allows him to sharpen his observation of the idiosyncrasies of character and to jostle sex, grief, absurdity, death, pathos and horror in his films in a way most reminiscent, perhaps, of American writers like O'Hara or Dos Passos“.⁶⁹²

Wie in der Malerei der Renaissance gibt nach Lamberts Vorstellung auch in der Filmkunst ein Meister seine theoretischen Kenntnisse und praktischen Fertigkeiten an Schüler weiter. Mario Camerini, Regisseur von Komödien wie *Figaro e la sua gran giornata* (1931), *Gli uomini che mascalzoni!*, *Il cappello a tre punte* (1934) und Melodramen wie *T'amerò sempre* (1933) erklärt er zum Stammvater: Camerini, dessen Vorbild wiederum René Clair gewesen sei, „established a style of film-making from which the Italian cinema we know today is directly descended“.⁶⁹³ Er bevorzugt Geschichten mit unheroischen Hauptfiguren, kleinen Angestellten, inmitten ihrer oftmals als Drehort dienenden alltäglichen Umgebung. Zudem wird der Wortanteil auf ein Minimum reduziert, um etwa in *Gli uomini che mascalzoni!* durch eine mobile Kamera und bevorzugte Verwendung von natürlichem Licht am Beginn des Tonfilms ausgedehnten Theaterdialogen und einer ausufernden Türendramaturgie in Studiokulissen entgegenzuwirken.

Unter Camerinis Regie avanciert der Schauspieler Vittorio De Sica in den dreißiger Jahren zu einem nationalen Star, bevor er 1940 mit *Rose scarlatte* selbst als Regisseur debütiert. Aus der ihm seitens Lambert entgegengebrachten außerordentlichen Wertschätzung aufgrund seiner schauspielerischen Leistungen und der Regiearbeiten *I bambini ci guardano*, *Sciusià* und *Ladri di biciclette* - „de Sica can be considered the most impressive figure in the Italian cinema“⁶⁹⁴ - folgt seine unangefochtene Stellung unter den italienischen Filmemachern. Ihm sind eine Vielzahl von Beiträgen bis 1953 gewidmet.⁶⁹⁵

Außerdem fördert Camerini die Karriere von Cesare Zavattini: 1935 wirkt dieser als Koszenarist an *Darò un milione* mit. 1942 verfasst Zavattini mit Aldo De Benedetti, Giuseppe Amato und dem auch Regie führenden Alessandro Blasetti das Drehbuch *Quattro passi fra le nuvole*. *Four steps in the clouds* gelangt erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in die

⁶⁹² Ebd., 405.

⁶⁹³ Ebd., 399.

⁶⁹⁴ Ebd., 401.

⁶⁹⁵ Vgl. Francis Koval, Interview with De Sica, *Sight and Sound*, Nr. 2, April 1950, 61-63; Antonio Petrucci, De Sica's new film, *Sight and Sound*, Nr. 12, April 1951, 480-481; John Maddison, The Case of De Sica. Reactions to *Miracolo a Milano* at Cannes, *Sight and Sound*, Nr. 2, Juni 1951, 41-42; Karel Reisz, *Umberto D.*, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1953, 87-88. Vgl. auch den Nachruf von Gideon Bachmann, Vittorio De Sica, *Sight and Sound*, Nr. 2, Frühjahr 1975, 76-77.

europäischen Kinos „and was indeed accepted as a product of the new renaissance begun by de Sica and others“.⁶⁹⁶

Abgesehen von subjektiven Faktoren, existieren auch objektive Bedingungen, welche nach Kriegsende ermöglichen, dass sich eine ‘neorealistische Bewegung’ konstituiert. Hierzu zählen die 1932 um einen Filmwettbewerb erweiterte Mostra di Venezia, die römische Filmhochschule und Cinecittà. Allerdings ist nicht ersichtlich, ob und wie neorealistische Filme mit Mario Camerini sowie dem staatlichen Ausbildungs- und Produktionszentrum zusammenhängen, denn zum Korpus zählen unter anderem neben *Sciuscìa*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema* auch *Roma città aperta* und *Paisà*.

1952 wählt Lambert bereits die Vergangenheitsform, wenn er einen nunmehr offenkundigen Wendepunkt feststellt: „In some cases ‘neo-realism was little more than a bandwagon for anyone to climb on, to be cutely commercialised by Zampa, or to be used as a stepping stone (final destination unknown) by Rossellini“.⁶⁹⁷ Das Duo De Sica und Zavattini scheint nach *Umberto D.* nicht länger zusammenzuarbeiten.⁶⁹⁸ Castellani wendet sich nach *Due soldi di speranza* 1954 einer Verfilmung von Shakespeares *Giulietta e Romeo* zu. Visconti wechselt 1951 mit *Bellissima* zum „studio realism“.⁶⁹⁹ Zudem erhöhen entweder staatliche oder religiöse Gruppen im In- und Ausland den Druck auf italienische Produzenten, Regisseure und Szenaristen, moralisch korrekte Filme herzustellen.⁷⁰⁰ Dennoch wird es für möglich gehalten, dass der neorealistische Film fortbesteht.

Drei Jahre später, 1955, kritisiert Lambert unter dem Eindruck der kürzlich in London stattgefundenen Woche des italienischen Films die verschärfte Zensur im Herkunftsland. Während von Rossellini, Visconti, De Sica, Lattuada, Antonioni und De Santis nicht ein einziger Beitrag im Programm gelaufen sei, hätten die rein kommerziellen Produktionen dominiert. Hierin kommt Lambert zufolge keine kreative Stagnation zum Ausdruck, sondern eine doppelte Sanktion: Erstens hätte die christdemokratische Regierung *Senso*, *Cronache di poveri amanti* und *Umberto D.* weder auf nationalen noch ausländischen Festivals unterstützt. Zweitens praktiziere ANICA unter ihrem Präsidenten Monaco eine brancheninterne Selbstzensur nach amerikanischem Vorbild. Ein seit 1954 bestehendes Komitee überprüfe

⁶⁹⁶ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 401.

⁶⁹⁷ Gavin Lambert, Further Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober- Dezember 1952, 61.

⁶⁹⁸ Ebd., 62. Tatsächlich kooperieren sie auch nach *Stazione Termini* (1953) und *L'oro di Napoli* (1954) .

⁶⁹⁹ Ebd., 61.

⁷⁰⁰ Als Beispiel führt Lambert (ebd., 65) eine Meldung aus *The Nation* vom 3. August 1952 an, wonach zwei amerikanische Priester, Monsignore John J. McClafferty, ehemaliger Vorsitzender der Legion of Decency, und Pater Joseph Mahoney, mit dem Präsidenten des italienischen Produzentenverbandes, Eitel Monaco, in Rom über eine informelle präventive Zensur verhandelt hätten.

inmitten des Kalten Kriegs eingereichte Drehbücher anhand vorrangig politischer Kriterien. Verhindert werden solle eine kommunistische Unterwanderung der Filmbranche. Ohne dass die einstigen Träger der 'neorealistischen Bewegung' - abgesehen von den Regisseuren einer zweiten Generation Giuseppe De Santis und Carlo Lizzani - dem PCI angehörten, stehen sie aus der Perspektive von christdemokratischen Regierungsvertretern im Ruf, dem Ansehen der Nation im In- und Ausland zu schaden. 1952 wendet sich der für Filmfragen zuständige Giulio Andreotti über die Presse an Vittorio De Sica, kurz nachdem *Umberto D.* in den inländischen Kinos gestartet ist. Er wirft ihm vor, *Umberto D.* zeichne ein verzerrtes Bild eines sozialpolitisch rückständigen Landes. Selbst der realistische Film, unbeschadet des ehrenwerten Anliegens der Regisseure, die gesellschaftlichen Verhältnisse nüchtern, wahrhaftig, ungeschönt zu zeigen, dürfe nicht unter dem Publikum für schlechte Stimmung sorgen, den Eindruck erwecken, als sei die aktuelle innenpolitische Lage katastrophal und aussichtslos. Er appelliert an De Sica, fortan den Film dazu zu nutzen, dem Publikum seine aktuell unter der christdemokratischen Regierung angebrochene große Zukunft vor Augen zu führen.⁷⁰¹ Angesichts einer auf die Gesinnungsüberprüfung von Mitgliedern eines Drehstabes hinauslaufenden Zensur, bei der offiziell für deprimierend und unpatriotisch geltende Filme auf der Strecke bleiben, ist das Ende der einstigen neorealistischen 'Bewegung' besiegelt:

„One must remember that the neo-realist director is exposed to the worst of both worlds. His films have never enjoyed much commercial success in his own country, and they have to contend now with stiffer and more widespread opposition from a growing industry that favours spectacular co-productions, expensive but dreary, with French and American funds involved. Commercially, then, he has become an uninviting risk; and politically, his habit of acute social observation can incur official disapproval“.⁷⁰²

Einen verspäteten Nachruf verfasst an der Jahreswende 1960/61 Eric Rhode. Unter dem Titel *Why Neo-realism Failed* beantwortet er die selbst aufgeworfene Frage, in der Weise wie es Aristarco in *Cinema nuovo* ab Ende 1953 vorexerziert: Im Rekurs auf Georg Lukács' literaturtheoretische Realismuskonzeption scheitert der neorealistische Film am naturalistischen Beschreiben von Oberflächenphänomenen.⁷⁰³

6.3 Roberto Rossellini

Im Unterschied zu *Fiera letteraria*, *Filmkritik*, *Cinema* und teilweise auch *Cinema nuovo* deuten Autoren in *Sight and Sound Roma città aperta* weder als Auftakt des filmischen

⁷⁰¹ Vgl. Gavin Lambert, The Signs of Predicament, *Sight and Sound*, Nr. 3, Januar- März 1955, 147. Vgl. auch den auszugsweisen Wiederabdruck von Andreottis Text, in: Fanara 2000, 254-255.

⁷⁰² Gavin Lambert, The Signs of Predicament, *Sight and Sound*, Nr. 3, Januar-März 1955, 147.

⁷⁰³ Vgl. Eric Rhode, Why Neo-realism Failed, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1960/61, 28-31.

Neorealismus noch erkennen sie Rossellini als dessen unumstrittenen Erfinder und zumindest anfangs maßgeblichen Vertreter an. Er wird zwar zu Regisseuren gezählt, welche seit 1945 den italienischen Film erneuern, doch bereits *Paisà* enttäuscht von *Roma città aperta* geweckte Erwartungen.

1951 spitzt Gavin Lambert ein unter seinen Mitarbeitern verbreitetes Urteil zu: Roberto Rossellini „has become the dilettante of the Italian cinema“.⁷⁰⁴ *Roma città aperta* sei zwar im Ausland, darunter in Großbritannien, infolge seines frühzeitigen Kinostarts, verglichen zu anderen, später importierten italienischen Filmen, zunächst mit dem Neorealismus identifiziert worden. Hätten jedoch schon während des Zweiten Weltkriegs britische Zuschauer und Kritiker Filme von Vittorio De Sica gesehen, wäre es nicht zu diesem vorschnellen, haltlosen Urteil gekommen. Höherwertigere, vor und kurz nach *Roma città aperta* existierende Zeugnisse einer grundlegenden Abkehr von geltenden stilistischen und thematischen Konventionen hätten jene Fehleinschätzung nicht mehr korrigieren können.⁷⁰⁵

Ein erstes Indiz für die in den fünfziger Jahren verfestigte, fast durchgängige Abwertung Rossellinis und der in dieser Dekade ihm als Autor zugeordneten Filme besteht darin, ihn nur am Rande zu erwähnen und bis einschließlich 1961 keinen einzigen Film unter seiner Regie zu rezensieren. Ein Interview mit ihm im Anschluss an *Stromboli, terra di Dio* erscheint Anfang 1951. Aus Anlass des Todes von André Bazin im November 1958 druckt *Sight and Sound* zudem dessen Gespräch mit Roberto Rossellini und Jean Renoir aus *France Observateur* wieder ab.⁷⁰⁶

William Cooper Makins kommentiert 1946/47 in einer Sammelbesprechung von fünf italienischen Spielfilmen auch *Roma città aperta* (*Open City*). Simon Harcourt-Smith porträtiert den Regisseur *The Stature of Roberto Rossellini* in Kenntnis von *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero* (*Germany year zero*) und *Il miracolo* (*The Miracle*), der in Großbritannien von *La voce umana* getrennt aufgeführten zweiten Episode aus *L'Amore*.

Wie in *Cinema* und *Cinema nuovo* lautet ein stetig wiederholter Vorwurf, Rossellini improvisiere am Set, anstatt die Regieanweisungen eines Drehbuchs zu befolgen. Dies zerstöre, gemessen an aristotelischen dramaturgischen Regeln, eine geschlossene Erzählung und resultiere in schablonenhaft wirkenden Figuren. Harcourt-Smith beklagt, Rossellini drehe ohne Szenarium: „Continuity is thrown to the winds; there is no proper narrative, or at least

⁷⁰⁴ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 406.

⁷⁰⁵ Ebd., 401.

⁷⁰⁶ Vgl. Cinema and Television, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1958/59, 26-30.

no narrative properly sustained: his characters are static formulae about whom we know little more at the end than we do at the beginning. [...] You have in the main an impression similar to that of Renoir's *La Bête humaine* [1938] that here are no finished films, but rough-cuts".⁷⁰⁷

Daneben wird die um das Schöne unbekümmerte Bild- und Tongestaltung moniert. Verstörend oder chaotisch wirkt die Bandbreite der Sujets: vom antifaschistischen Widerstand (*Roma città aperta*) über das Leiden einer vom Geliebten verlassenen Frau (*La voce umana*) und des Heiligen Franz von Assisi (*Francesco giullare di Dio*) bis zum Gotteserlebnis einer schwangeren Balthin am Krater von Stromboli (*Stromboli, terra di Dio*). Im zunehmenden zeitlichen Abstand zu *Roma città aperta*, uraufgeführt am 4. Juli 1947 im Londoner Academy Cinema⁷⁰⁸, stellt sich Ernüchterung ein: „The form itself of *Paisà* heightened a feeling that *Open City* was the film of a highly talented journalist. Rossellini's techniques of a cross-section immediacy had its limitations as well as its virtues".⁷⁰⁹

William Cooper Makins liefert Ende 1946 einen frühen Bericht über eine Reihe von italienischen Filmen. Dieser Angehörige der britischen Armee nimmt, wie er selbst betont, die Zuschauerperspektive ein:

„In the two years following the liberation of Italy the Italian Film Industry made a remarkable recovery; and what is particularly interesting is that almost at once contemporary themes began to be treated. Probably too much has been written about *Roma: Città aperta*, but it is a remarkable film, and it appears to be very little known in this country that this film is only one of a large group of films which show the same quality of documentary attack on the questions of the day".⁷¹⁰

Unter dem 'dokumentarischen Angriff auf die Fragen des täglichen Lebens' versteht der Autor bei den von ihm genannten Beispielen, zu denen neben *Roma città aperta* *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti 1946), *La vita ricomincia* (Mario Mattoli 1945), *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli 1945) und *Due lettere anonime* (Mario Camerini 1946) gehören, dass die - bis auf *Un giorno nella vita* - in Rom angesiedelten Schauplätze wiedererkennbar sind und keine touristischen Postkartenansichten zeigen: „it is the Rome of the middle and working classes. [...] there is no sign of romanticising the scene: the poor are not more ragged, nor the rich more elegant than one knows them to be".⁷¹¹ Obwohl es sich um einen

⁷⁰⁷ Simon Harcourt-Smith, The Stature of Roberto Rossellini, *Sight and Sound*, Nr. 2, April 1950, 88.

⁷⁰⁸ Vgl. Gallagher 1998, 691.

⁷⁰⁹ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 405.

⁷¹⁰ William Cooper Makins, The Film in Italy, *Sight and Sound*, Nr. 60, Winter 1946/47, 126. Der Verfasser nimmt den Standpunkt eines Zeitzeugen ein, der die Wahrscheinlichkeit der fiktiven Handlung in den besprochenen fünf Spielfilmen an dem misst, was er selbst während seines militärischen Dienstes in Italien erlebt hat.

⁷¹¹ Ebd., 127.

Kriegsteilnehmer handelt, erregen die Folterszenen in *Roma città aperta* Anstoß, da effektheischend und schonungslos Grausamkeiten gezeigt würden.⁷¹² Makins beruft sich auf den guten Geschmack, der generell die Darstellung durchaus den Tatsachen entsprechender Verbrechen der Gestapo verbiete. Er gibt zudem in Italien verbreitete Ansichten ungenannter Personen wieder, die *Roma città aperta* als antifaschistische Propaganda abqualifizierten, um, so vermutet Makins, nicht mehr an eine persönlich unangenehme Vergangenheit erinnert zu werden. Doch ein derartiges Anliegen entbehre in allen fünf ausgewählten Filmen jeglicher Grundlage: „in none of them is politics preached; the subject of the film is dealt with for its dramatic values“.⁷¹³ Bereits für diesen Zeitzeugen, der weitere 1945 und 1946 uraufgeführte italienische Filme aus eigener Anschauung kennt, besitzt *Roma città aperta* keinen Sonderstatus, sondern gilt als Pars pro Toto einer wichtigen Strömung innerhalb des italienischen Nachkriegsfilms. Sie ist gekennzeichnet von einer dokumentarisch erscheinenden Spielhandlung, die Zeitgeschichte in ihrer Wirkung auf namenlos bleibende, weder wohlhabende noch mächtige Menschen in den Mittelpunkt rückt. Wichtig ist Makins, der von sich erklärt, selbst militärische Kontakte zur *Resistenza* unterhalten zu haben, dass auch in *Roma città aperta* wider Erwarten die Partisanen nicht glorifiziert würden.⁷¹⁴

Lambert rühmt an *Roma città aperta* die dokumentarisch wirkenden Szenen, wobei die paradox anmutende Klassifikation als „dramatic observation“ eine Spannung zwischen Dokumentar- und Spielfilm auf den Begriff bringen soll:

„*Open City* was roughly made, at times - mostly in the Gestapo scenes - over-emphatic, but it had intensity and dramatic observation, and it brought to life a wide cross-section of the city's inhabitants. [...] its picture of ordinary people, particularly the woman played by Magnani and the priest played by Fabrizi, was direct, telling and vigorous. In these passages, rather than in the violent ones, are to be found the most impressive qualities in all Rossellini's work“.⁷¹⁵

Nach *Roma città aperta* sei Rossellinis Ansehen rasch geschwunden: „The career of Roberto Rossellini is an example of arrested development. Since *Open City* each film has tended to be a revelation of defects. How considerable is the talent to which these defects belong is still

⁷¹² Vgl. Eric Rhode (Why neo-realism failed, *Sight and Sound*, Nr. 1, Winter 1960/61, 31) hält Rossellini eher für einen „showman“ als einen Künstler und folgert aus dem Finale der sechsten Episode von *Paisà*, wo deutsche Soldaten verhaftete Partisanen und GIs mit gefesselten Händen von einem Boot in den Po stoßen: „too easily does Rossellini sacrifice the important political implications of the scene for the simpler strategies of shock“.

⁷¹³ William Cooper Makins, The Film in Italy, *Sight and Sound*, Nr. 60, Winter 1946/47, 129.

⁷¹⁴ Lobend hebt Makins hervor, dass in allen fünf Produktionen ein mit seinen eigenen Eindrücken übereinstimmendes ungeschöntes Bild von den Partisanen und der Bedeutung ihres Befreiungskampfes, verglichen zu den tatsächlich kriegsentscheidenden Operationen der amerikanischen und britischen Truppen, gezeichnet wird.

⁷¹⁵ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 405.

unsafe to guess. What seems certain is that Rossellini is a minor figure, and not the major one for which some took him“.⁷¹⁶

In einem von Francis Koval im Herbst 1950 geführten Interview, das allerdings passagenweise in indirekter Rede Stellungnahmen Rossellinis mit hiervon nicht immer deutlich abgegrenzten eigenen Anmerkungen des Interviewers vermischt, gilt *Rome Open City* als internationaler Durchbruch des Regisseurs.⁷¹⁷ Zu den Kriegsfilmen, an denen er vor 1943 als Regisseur und/oder Koszenarist partizipiert, äußert sich Rossellini sehr knapp. Ausführlicher geht er auf *Fantasia sottomarina* (1938-40) ein. Rossellini stellt bei dieser Gelegenheit fest, dass er vor *La nave bianca* vorwiegend kurze *Spielfilme* gedreht hat: *Fantasia sottomarina* „has nothing to do with the deep-sea fishing sequence in *Stromboli* [...]. I concentrated on the more fantastic forms of underwater life, at that time I was attracted by the elements of fantasy, and most of my shorts had fantastic subjects“.⁷¹⁸ *Fantasia sottomarina* habe Francesco De Robertis bewogen, für sein nächstes Projekt nach *Uomini sul fondo*, uraufgeführt im Februar 1941, Roberto Rossellini zwei Aufgaben anzuvertrauen:

„Francesco De Robertis, the Italian specialist in naval films, engaged Rossellini as **assistant** [eigene Hervorhebung] for the script and direction of *La nave bianca*. This became a wartime success in Italy. *Un pilota ritorna* followed. But a violent disagreement developed between De Robertis and his assistant, with the result that Rossellini's name was removed from the credits. During our talk, Rossellini obviously did not want to mention this unpleasant incident, nor his subsequent feature film *L'invasore* [Nino Giannini 1943]“.⁷¹⁹

Auf die von Rossellini in mehreren, zeitlich auseinanderliegenden Interviews wiederholte Behauptung, sein Name sei aus dem Vorspann/Abspann von *La nave bianca* gelöscht worden, um ihn aus einem ungenannten Grund zu bestrafen, wird in der Produktionsgeschichte dieses Films zurückzukommen sein. Festzuhalten ist an diesen Aussagen, deren Quellen, Koval oder Rossellini, nicht voneinander abgegrenzt sind, dass ihn De Robertis unter dem positiven Eindruck von *Fantasia sottomarina* als *Regie- und Drehbuchassistent* für *La nave bianca* verpflichtet. Unzutreffenderweise wird von Koval De Robertis mit *Un pilota ritorna* in

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ 1948 läuft *Roma città aperta* zwölf Wochen mit großem Erfolg in Kinos von Buenos Aires, bis der Bürgermeister weitere Aufführungen verbietet. Vgl. Raymond Del Castillo, *Humanity in the Argentine Cinema, Sight and Sound*, Nr. 69, Frühjahr 1949, 25-27, hier 26.

⁷¹⁸ Francis Koval, Interview with Rossellini, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 393. Das Gespräch findet wenige Wochen nach der Mostra di Venezia 1950 in Rossellinis römischer Wohnung statt. Koval stellt zu dem ursprünglich als Wettbewerbsbeitrag vorgesehenen *Stromboli, terra di Dio* fest, der Regisseur habe die vom Koproduzenten RKO bereitgestellte, gegen seinen ausdrücklichen Willen verstümmelte Kopie nicht zur Vorführung freigegeben. RKO habe zudem die von ihm angeforderte Originalkopie nicht geliefert. Auf das kursierende Gerücht in der Presse angesprochen, er plane einen Film mit Bette Davis, antwortet Rossellini (ebd., 394): „I am a great admirer of Bette Davis [...] and in fact a project for getting her over to Italy has been under discussion. I would love to make a film with her, but frankly I haven't so far found a story worthy of her talent“.

⁷¹⁹ Ebd., 393.

Verbindung gebracht, den Roberto Rossellini unabhängig von ihm im Anschluss an *La nave bianca* nach einem Sujet von Vittorio Mussolini für dessen Firma ACI von Oktober 1941 bis März 1942 dreht.

Lambert bestreitet hingegen jegliche Mitarbeit von Rossellini am Drehbuch von *La nave bianca*, erklärt ihn und De Robertis jedoch zu den Leitern einer realistischen Schule. Sie ist staatlich anerkannt, wobei offen bleibt, ob und wenn ja, welche Kreise innerhalb der faschistischen Regierung sie fördern, wer außer den beiden genannten Personen dazugehört und was diese angebliche Gruppe als eine Schule kennzeichnet: „he and another director of inferior talent, Francesco De Robertis (whose best-known film is a submarine story, *Uomini sul fondo*, and who scripted *La nave bianca*), were the leaders of the official realist school. Their position was in fact very different from that of De Sica or Visconti, who were working in more independent and less ambiguous directions“.⁷²⁰

Zwar steht *Luciano Serra pilota*, dessen Drehbuch Rossellini 1936-37 zusammen mit dem Regisseur Goffredo Alessandrini verfasst, sowohl bei Lambert⁷²¹ als auch Koval im Verdacht, den Abessinienkrieg verherrlicht zu haben, und letzterer fügt hinzu, zur Zeit hielten eine Reihe ungenannter Personen Rossellini diese Mitarbeit vor, doch entlastet ihn Koval mit dem nicht nachvollziehbaren Argument: „that at the time all press, radio and film activities were entirely controlled by the State and the Fascist party: consequently there are very few Italians who worked in any of these fields who did not at that one time or another submit to external pressures“.⁷²² Welchem äußeren Druck der damalige Koszenarist unterlag und was geschehen wäre, wenn er ihm standgehalten hätte, erläutert Koval nicht.

Während hier noch eine weitgehend dunkle Seite im Lebenslauf des Regisseurs von *Roma città aperta* eher verständnisvolle Kommentare auslöst, erhebt Lambert den scherwiegenden Vorwurf, Rossellini diene einem neuen Herrn: „the de Sica -Zavattini films, and Castellani's, remain above all those of humanist inspiration, while Visconti's development has been more formal, less committed, and Rossellini, after coming to terms with Fascist demands seems to be doing the same for the Vatikan“.⁷²³

⁷²⁰ Gavin Lambert, Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 405.

⁷²¹ „Rossellini began as a documentarist, and continued as a scriptwriter, his most notable contribution to a prewar feature being *Luciano Serra pilota* (1937-38), a patriotic celebration of the Italian conquest of Abyssinia, written in collaboration with Mussolini's Vittorio, then officially 'director general' of the nationalized state cinema [sic]“, ebd. Vittorio Mussolini hat das Sujet von *Luciano Serra pilota* geschrieben, das Drehbuch stammt laut Vorspann des Films von Roberto Rossellini und dem Regisseur Goffredo Alessandrini.

⁷²² Francis Koval, Interview with Rossellini, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 393.

⁷²³ Gavin Lambert, Further Notes on a Renaissance, *Sight and Sound*, Nr. 2, Oktober-Dezember 1952, 61.

Als einer seiner Schüler wird 1950 Giuseppe De Santis bezeichnet. Er wirkt 1943 am Drehbuch von *Scalo Merci/Rinuncia* mit und assistiert Rossellini bei der Regie.⁷²⁴ Während Rossellini und Visconti einen „highbrow ‘neorealism’“⁷²⁵ favorisierten, bediene De Santis den Geschmack der jüngeren Generation mit *Caccia tragica (Pursuit)*, uraufgeführt in Großbritannien 1948: „This was De Santis’ record in 1948, the year in which the Italian cinema first began to be more than just a ‘Rossellini’ affair in all our eyes“⁷²⁶. Weitaus kommerziell erfolgreicher entwickelt sich *Riso amaro* (1949), der den Zeitgeist von der amerikanischen Popkultur faszinierter Jugendlicher noch genauer treffe. *Riso amaro*, so wird berichtet, habe in Italien in drei Monaten die Einspielerlöse erzielt, welche *Roma città aperta* in drei Jahren amortisierte.⁷²⁷ Das Duo De Santis und De Sica „must establish once and for all what they mean (or what *we* mean) by ‘neo-realism’, and then how they are to use it, and the film in general, to make their country’s great artistic tradition again take its place in European culture“⁷²⁸.

⁷²⁴ Vgl. Gallagher 1998, 690-691. De Santis’ Mitarbeit beginnt, als das Projekt noch nach dem römischen Bahnhof *Scalo Merci* genannt wird. Infolge dessen Bombardierung am 19. Juli 1943 müssen die an jenem Tag begonnenen Dreharbeiten eingestellt werden. Nachdem das Szenarium umgeschrieben und *Rinuncia* betitelt worden ist, nehmen der Stab und die Darsteller im August die Dreharbeiten wieder auf. Sie müssen im September 1943 in Tagliacozzo erneut kriegsbedingt abgebrochen werden. *Desiderio* ist der endgültige Verleihtitel, nachdem Marcello Pagliero den Film im Oktober 1945 in Rom fertiggestellt hat.

⁷²⁵ John Francis Lane, De Santis and Italian Neo-Realism, *Sight and Sound*, Nr. 6, August 1950, 247. Zu *Ossessione*, bei dem De Santis am Drehbuch mitwirkt und dem Regisseur, Luchino Visconti für die Bildeinstellungen *fondi* vorschlägt, merkt Lane an, er sei bisher bislang weder in Frankreich noch in Großbritannien im Kino angelaufen (ebd., 245). Drei in den Text (ebd., 246) eingefügte Szenenfotos aus *Ossessione*, *Caccia tragica* und *Riso amaro* sollen „the cult of the leg in Italian neo-realism“ anhand von Posen Clara Calamais, Vivi Giois und Silvana Manganos illustrieren. In der Reihenfolge ihrer Entstehung belegen die Szenenfotos dem Bildkommentar zufolge „the path from art to commerce“.

⁷²⁶ John Francis Lane, De Santis and Italian Neo-Realism, *Sight and Sound*, Nr. 6, August 1950, 247.

⁷²⁷ Ebd., 245.

⁷²⁸ Ebd., 247.