

## Zehntes Kapitel

### Raum-Figurenbeziehung in *Rosso Malpelo* und *La nave bianca*

Bevor Analogien einer veristischen Raum- und Figurenbeziehung in *Rosso Malpelo* und *La nave bianca* nachgewiesen werden, sind grundlegende Unterschiede festzuhalten. *La nave bianca* stellt in der Exposition die allseitige, scheinbar nicht mehr durch Menschenhand bedingte Beweglichkeit von Kanonenrohren zur Schau. Bereits in der Exposition außen wird die Dingwelt, modernde Rüstungstechnik, durch die Kameraführung und die Montage animiert. Während der Sequenz des auf offener See fahrenden Zerstörers erhält der Zuschauer einen Einblick in dessen weitverzweigtes, hinsichtlich der einzelnen Teiloperationen perfekt als Ganzes funktionierendes 'Innenleben'. Wie in einem Werbe- oder Lehrfilm einer Rüstungsfirma, die im Zuge der faschistischen Militarisierung eine neue Generation von *incrociatori* auf den Markt bringt, sind Bord- und die Rüstungstechnik eigenwertige Motive. Dabei kommen die Markenschilder italienischer Waffenschmieden wie Ducati ins Bild. Schwenkende Kanonenrohre, eine sich selbsttätig verschließende Stahltür in der Kommandobrücke, ein weitgehend automatisierter Ladevorgang von Granaten, von Deck katapultierte Doppeldecker, die aus allen Rohren feuernden Bordgeschütze werden in teilweise wiederholten, geringfügig abgewandelten Szenen zum Spektakel. Bereits im designierten Vorläufer von *La nave bianca*, in *Uomini sul fondo*, sind (rüstungs-)technischen Geräten und Vorgängen zahlreiche Innen- und Außenszenen gewidmet, beispielsweise den Schweißarbeiten eines Tauchers oder der Beförderung von Menschen, einem Schäferhund, einem Rettungsboot sowie Funkanlage mit einer Rettungskapsel aus dem havarierten U-Boot an die Wasseroberfläche.

Kommunikationsmittel wie Telefone, Funk- und Morsegeräte, Antennen, optische Suchgeräte wie Ferngläser und Scherenfernrohre, Manometer, Generatoren, Granaten und Bordgeschütze laufen in *La nave bianca* als tote Gegenstände in der Sequenz der Seeschlacht den Personen entweder den Rang ab oder treten als quasi Mitspieler gleichrangig an ihre Seite. Die unbelebten Objekte üben in ihrer nüchternen Funktionalität selbst einen akustischen oder/und optischen Reiz aus, so wie in der Malerei und im Film der Neuen Sachlichkeit das bislang für kunstwidrig geltende Unansehnliche und Hässliche, beispielsweise der schmucklose Gebrauchsgegenstand oder die im Alltag unbeachtet bleibende städtische Landschaft mit Fabrikschloten und Mietskasernen, ästhetisiert wird. *La nave bianca* führt unter diesem

Aspekt die Tradition deutscher Filme der Neuen Sachlichkeit fort wie *Abschied* (Robert Siodmak 1930). In einer Berliner Pension als dem zentralen Schauplatz von *Abschied* werden Objekte wie ein lärmender Staubsauger oder eine glimmende Zigarettenkippe zu szenischen Details mit dramaturgischen Funktionen aufgewertet.<sup>1</sup>

Die nie dekorative, rein funktionale Ausstattung der Innenräume, ein unansehnliches Material und Inventar, kalte, grau getönte Stahlplatten, Wasserschläuche, Spinde, Rohre, medizinisches Besteck, Messanzeigen, Granaten, Geschütztürme usw. bieten dem Zuschauer ebensowenig eine Augenweide wie die verschwitzten Gesichter von Seemännern in ölverschmierten Overalls. Die blitzsauberen weißen Kittel der Ärzte und Schwestern sowie die Uniformen von befehlshabenden Besatzungsmitgliedern liefern nicht annähernd den Schauwert, wie ihn der nationale historische Film, das Melodram und teilweise auch die Komödie bietet. Meer, Himmel, Küstenlandschaft, Ansichten vom Bahnhof und seiner Umgebung sowie von Hafenanlagen entbehren malerischer Idylle. Die Hafengegend und die Umgebung des Bahnhofs wirken trostlos. Darsteller und Darstellerinnen sind in der Regel nicht durch Weichzeichner oder spezielle Beleuchtungseffekte verschönert. Die einzige Konzession an das weiterhin die inländischen Spielpläne dominierende und von den Zuschauern bevorzugte Starkino sind die geschminkten Gesichter der Krankenschwestern. Der Laiendarstellerin der Elena als einer Hauptfigur sind zudem teils identische, teils variierende Großaufnahmen ihres Gesichts vorbehalten. Sobald eine rührselige Liebesgeschichte zu einem laut De Robertis ursprünglich didaktischen Zwecken dienenden Filmstoff hinzugefügt wird, in dessen Mittelpunkt das Sanitätswesen der Marine stehen soll, ist *La nave bianca* als großer Publikumsfilm auch für den ausländischen Markt konzipiert. Trotz dieser bildkompositorischen, maskenbildnerischen und narrativen Kompromisse gewinnen die Angehörigen der Marine und des Roten Kreuzes eine eigenwertige Ausstrahlung als Repräsentanten eines übergeordneten Kollektivs. Sie verkörpern Typen, dem Kinopublikum nahestehende männliche und weibliche Angehörige einer kriegführenden, im doppelten Sinne des Wortes uniformierten Nation, die nichts mit dem Glamour gemein haben, der fest etablierte oder angehende Stars wie Isa Miranda, Luisa Ferida, Clara Calamai, Alida Valli, Amedeo Nazzari, Vittorio De Sica, Carlo Ninchi und Massimo Girotti umgibt.

Wenn in der Sequenz der Seeschlacht in einer beschleunigten Schnittfrequenz Exponate einer funktionalistischen, auf maximale Zerstörung von Menschenleben und Material

---

<sup>1</sup> Das Drehbuch stammt von Emmerich Preßburger und Irma von Cube. Preßburgers nicht als solche deklarierte Vorlage ist Maxim Gorkis Drama *Nachtasyl* (1902).

ausgerichteten, versachlichten Welt durch die Art und Weise ihrer Inszenierung eine eigene 'Poesie' entfalten, so liegt dies in der Tradition einer in Italien in der Malerei, Dichtung, Architektur und Malerei, im Theater und im Film seit den zehner Jahren verbreiteten avantgardistischen Kunstrichtung. Flugzeuge, Rennwagen, Maschinen, generell die selbstzweckhafte Bewegung und Geschwindigkeit, eine Glorifizierung des Krieges und der Männlichkeit verherrlichen die Futuristen in ihren Manifesten und ihrer - dem Selbstverständnis nach - Antikunst. Die dynamische Bildkomposition der Kanonenrohre in der Exposition, die Innen- sowie Außenszenen der vorbereiteten und ausgetragenen Seeschlacht, in denen die Geschwindigkeit, sei es über die relative Kürze der Einstellungen (verglichen etwa mit der ersten Innenszene) und die erhöhte Schnittfrequenz, sei es aufgrund sich überstürzender Ereignisse vorübergehend handlungsleitend wird, knüpfen an den Futurismus an. Im Unterschied zum Nationalsozialismus bestehen während des italienischen Faschismus in der bildenden Kunst divergierende Strömungen, vom Neoklassizismus bis zu den Abstrakten nebeneinander, ohne jemals den privilegierten Rang einer staatlich anerkannten „arte fascista“ einzunehmen.<sup>2</sup>

Die Erzählung *Rosso Malpelo* entfaltet etwa sechzig Jahre vor *La nave bianca* eine archaische Welt, wo keinerlei Insignien der Moderne vorkommen. Werkzeuge wie Pickel und Schaufel, eine unter Tage als Lichtquelle verwendete rauchende Karbid- oder Petroleumlampe, Esel und wie Esel behandelte Kinder sowie erwachsene Arbeiter, zeigen eine Produktionsweise und eine von ihr bedingte Lebenswelt an, in denen ein mittelalterlicher technischer Entwicklungsstand in die Neuzeit hineinragt. Selbst bei dem Nebenschauplatz Catania sind sämtliche explizite oder implizite Hinweise etwa auf eine Elektrifizierung oder Motorisierung ausgespart. Nur die Berufsangabe einer Figur, des „ingegnere“, stellt klar, dass die erzählte Zeit *nicht* Jahrhunderte vor der Veröffentlichung von *Rosso Malpelo* liegt. Somit trennen *Rosso Malpelo* und *La nave bianca* im doppelten Sinne des Wortes Welten.

Doch unter dem Oberbegriff Verismus existieren medienspezifische Gemeinsamkeiten: das schicksalhafte Hineingeworfensein oder Hineingeborenssein in eine ausweglos erscheinende, eng umgrenzte, in eine nach Herrschenden und Beherrschten gegliederte, in Befehlende und Befehlsempfänger unterteilte Lebenswelt, daneben eine zirkuläre Form der Erzählungen; ein nicht idyllischer, pittoresker, sondern als *dramatis personae* angelegter Schauplatz, sei es ein

---

<sup>2</sup> Vgl. Falkenhausen 1987.

Kriegsschiff, sei es eine mit der Titelfigur nominell ineins fallende und organisch verwachsene Sandgrube.

Hyppolite Taine (1828-1893) geht in der 1873 veröffentlichten *Histoire de la littérature anglaise* von drei Faktoren aus, die den „état morale élémentaire“<sup>3</sup> einer Nation konstituieren: die genetisch voneinander abweichenden Rassen, die historisch-politische Situation - „le moment“ - und das Milieu. Hierunter versteht Taine die Natur: das Klima und dementsprechende Vegetation. Die Natur als externer Faktor fördert oder behindert die Entfaltung von genetischen Dispositionen der verschiedenen Rassen. Im weiteren Sinne bedingen verschiedene Milieus unterschiedliche kulturellen Praktiken. Während germanische Völker in einer rauen Natur mit feuchtem, kühlem Klima bei ungesunder Ernährung das primitive, rohe Kriegshandwerk vollendet beherrschen, sind die griechisch-römischen Völker dank milder Temperaturen und malerischer Landschaften schöngestig und feinsinnig. In ihren Siedlungsgebieten florieren Handel, Wissenschaften und Künste, insbesondere die Rhetorik.<sup>4</sup>

Zwar teilt Zola Taines Denkfigur, die Kunst zu verwissenschaftlichen, insofern der Autor von *Le Roman expérimental* Claude Bernards *Introduction à la médecine expérimentale* als eine nur geringfügig abzuwandelnde Vorlage eines naturalistischen Schreibprogramms bezeichnet, doch fällt bei ihm die Rassentheorie außer Betracht. Zudem ist für ihn nicht das Volk eine Bezugsgröße, sondern zum einen die genetische Disposition innerhalb der Genealogie einer Familie, zum anderen das Milieu als soziales Umfeld. Vererbung und die soziale Lage, in der man aufwächst, determinieren danach den Charakter und den Lebensweg des Einzelnen. Dabei übernimmt Zola in einem Fall fast wortwörtlich einen zuvor zitierten Satz von Taine, definiert jedoch das Milieu nicht mehr primär über das Wetter, die Flora und Fauna. Vielmehr prägt anstelle der Natur die Gesellschaft die Entwicklung des Individuums und seiner Familienangehörigen:

„dans l'étude d'une famille, d'un groupe d'êtres vivants, je crois que le milieu social a également une importance capitale. [...] *L'homme n'est pas seul* [eigene Hervorhebung], il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. [...] Et c'est là ce qui constitue le Roman expérimental: posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis

---

<sup>3</sup> Taine 1873, XXIII.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., XXVI-XXVII.

montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue“.<sup>5</sup>

In *Vergas Rosso Malpelo* sind diese zwei den menschlichen Lebenslauf determinierenden Faktoren auf die Zeichnung der Titelfigur übertragen. Sowohl der vom Vater vererbte Charakter als auch die qua Geburt feststehende, nach dessen tödlichem Unfall vom Sohn übernommene beruflich-soziale Stellung auf der untersten Stufenleiter streng hierarchisch gegliederter Arbeitsbeziehungen, mit dem „padrone“ als Eigentümer und dem „ingegnere“ als geschäftsführenden Grubendirektor an der Spitze, geben ein für allemal vor, zu den *vinti* eines sozialdarwinistisch gedeuteten Existenzkampfes zu zählen. Diesen Kampf führen Rotschopf und Frosch sowohl untereinander als auch gegen die erwachsenen Arbeiter, schließlich gegen lebensgefährliche, unberechenbare, tückisch genannte Kräfte der Natur.

Die bereits anhand von Textbeispielen belegte organische Verbindung zwischen Rotschopf und seinem Milieu, einer von labyrinthischen Schächten durchzogenen Grube roten Sandes inmitten erkalteter, schwarzer Lava, realisiert sich auf mehreren Ebenen: erstens über ein hervorstechendes Merkmal seiner äußeren Erscheinung, die roten Haare, an welche dem Volksglauben nach durchweg negative Charaktereigenschaften gebunden sind; zweitens über das rote Blut, das er verliert, als er vergeblich versucht, den verschütteten Vater mit den nackten Händen unter den Sandmassen freizulegen; drittens über die von den Anwohnern der Gegend nach ihm benannte und unter seinem Namen in der Umgebung bekannte Grube - „la cava di *Malpelo*“; viertens seine von Anfang bis Ende der Erzählung beinahe konstante Verknüpfung mit dieser Arbeitsstätte.

In *La nave bianca* situieren die beiden analysierten Szenen Basso, Moreno und weitere Heizer im Vorfeld und nach Beginn der Seeschlacht an ihrem Arbeitsplatz. Der Schnitt vom Kommandant und Offizieren in der Kommandobrücke zu einer Gruppe Heizer im Kesselraum, die auf der untersten sichtbaren Ebene des Schiffes Messgeräte überwachen, korrespondiert mit einer militärischen Rangordnung. Tief unter Deck bei hohen Temperaturen in stickiger Luft und unter hoher Lärmbelastigung, umgeben von fahl ausgeleuchteten Rohren, Metallplatten und Anzeigetafeln, verrichten die Heizer, darunter Basso und Moreno, die schmutzigsten, körperlich anstrengendsten Tätigkeiten unter allen sonstigen auf dem Zerstörer gezeigten Teilarbeiten: von den Richtschützen über die Funker bis zu den Ärzten.

---

<sup>5</sup> Zola 1968, 1184-1185.

Zum einen sorgen die bevorzugten Einstellungsgrößen für die Einbindung der Personen in ihre Umwelt. In den zwei Szenen von Basso und Moreno im Kesselraum oszillieren sie zwischen Halbtotalen und Amerikanischen. Zum anderen sind aufgrund der Schärfentiefe Hintergründe im Einstellungsraum deutlich erkennbar. Umgekehrt gibt es in diesen beiden Szenen weder Großaufnahmen, etwa eines angstverzerrten Gesichts von Basso oder Moreno, noch DetailEinstellungen. Zwar könnte die Großaufnahme Empfindungen im Mienenspiel sichtbar machen, würde aber den umliegenden Raum ausgrenzen.<sup>6</sup> Was die zwei Heizer fühlen, sobald das Artilleriefeuer einsetzt, kommt in ihrer relativen Reglosigkeit und in ihren Blicken, im Fall Morenos ergänzt um subjektive Einstellungen, zum Vorschein.

Das Meer ist seit dem Panoramawechsel in der Exposition zwar in diversen Totalen und weiten Aufnahmen als übergreifender Schauplatz der Seemannsgeschichte etabliert. Doch Einstellungen, die Basso umgeben vom Meer zeigen, beschränken sich auf die Nelkenszene an Deck sowie seine Verlegung von dem Zerstörer zum Rot-Kreuz-Dampfer. Moreno verlässt sichtbar erst im Finale zusammen mit fünf weiteren verletzten Kameraden den Krankensaal. Dort und in weiteren Innenräumen haben sich die Heizer zuvor durchgängig aufgehalten. Die Kameraperspektive ist jedoch bei der erst lockeren, dann militärisch-disziplinierten Haltung der sechs Heizer an der Reling so gewählt, dass die See außerhalb des Einstellungsraums liegt. Bassos und Morenos Mikrokosmos bilden somit die Schiffe, an die sie fixiert bleiben. Der Vorspann definierte das Schlachtschiff ebenso wie das Hospitalschiff nicht etwa als kriegsbedingt irreguläre, sondern normale Lebenswelt.

Die zirkuläre Anlage von *La nave bianca* ergibt sich aus den Handlungsorten am Anfang und Ende der Seemannsgeschichte. Sie beginnt und endet im Hafen Tarent. Basso, Moreno und fünf weitere Heizer wechseln im Verlauf der Erzählung vom Zerstörer auf das Hospitalschiff. Im Finale sind die Blicke, sei es Bassos (und Elenas) im Krankensaal, sei es Morenos und der übrigen fünf gehfähigen Heizer an der Reling, auf das einlaufende Kriegsschiff gerichtet. Elena wird in verschiedenen Lebenssphären situiert: am Bahnhof Tarent, auf dem Hospitalschiff, in einer Rückblende in einem Klassenzimmer ihres Heimatortes, wo sie als Lehrerin unterrichtet. Bei den Heizern beschränkt sich ihre sichtbare Verbindung zum Festland auf die briefliche Korrespondenz mit und Fotografien von Kriegspatinnen. Elena

---

<sup>6</sup> Vgl. Balázs 1972, 11-15. Balázs lässt offen, wie seine Vision verwirklicht werden kann: „Wir müssten an einem Gesicht allein sehen können, welcher Art der Raum ist, in dem sich der betreffende Mensch befindet“ (ebd., 32). Im übrigen widerspricht dieses Ideal seiner Ansicht: „Dem Gesicht gegenüber befinden wir uns nicht mehr im Raum. Eine neue Dimension öffnet sich uns: die Physiognomie. [...] wir sehen nur einen Ausdruck. Wir sehen Empfindungen und Gedanken. Wir sehen etwas, was nicht im Raume ist“ (ebd., 12).

wechselt ihr als Zivilistin getragenes Kleid mit einem Kittel für Krankenschwestern. Basso und Moreno tragen auf dem Zerstörer durchgängig Uniformen, auf dem Lazarettsschiff Pyjamas. Ebenso wenig wie die übrigen Angehörigen der Marine und des Roten Kreuzes treten sie jemals in Zivilkleidung auf.

Über sämtliche männlichen Figuren erhält der Zuschauer keinerlei Informationen zu ihrer Vorgeschichte, etwa ihre zivilen Berufe. Auch ihre Zukunftserwartungen oder -pläne sind ausgespart. Die gesprochene Sprache verortet einzelne Heizer in bestimmten Regionen des Landes. Doch der Zuschauer erhält nur insoweit ausschnitthaft einen Einblick in deren Lebenslauf, als er sich mit der erzählten Zeit deckt. Ihre aus der Erzählung ausgeklammerte Vergangenheit und Zukunft, der militärische Konflikt, in den sie verwickelt sind, als nicht begründetes oder gerechtfertigtes *fait accompli*, als gegebene Tatsache, erwecken in Einheit mit ihrer kontinuierlichen Präsenz an Bord eines Schlachtschiffs und dem ihm funktional zugeordneten Lazarettsschiff den Eindruck, sie seien in einen zeitlosen Krieg - ohne Anfang und Ende - hineingeworfen.

Den Krieg in Permanenz, Krieg als Lebenselixier des Faschismus, dies bildet einen Kern seiner Lehre („dottrina“), wie sie Benito Mussolini 1932 im Eintrag *fascismo* für die *Enciclopedia italiana* definiert:

„Anzitutto il fascismo, per quanto riguarda, in generale, l'avvenire e lo sviluppo dell'umanità, e a parte ogni considerazione di politica attuale, non crede alla possibilità né all'utilità della pace perpetua. Respinge quindi il pacifismo che nasconde una rinuncia alla lotta e una viltà - di fronte al sacrificio. Solo la guerra porta al massimo di tensione tutte le energie umane e imprime un sigillo di nobiltà ai popoli che hanno la virtù di affrontarla. Tutte le altre prove sono dei sostituti, che non pongono mai l'uomo di fronte a sè stesso, nell'alternativa della vita e della morte. [...] Questo spirito antipacifista, il fascismo lo trasporta anche nella vita degli individui. L'orgoglioso motto squadrista 'me ne frego', scritto sulle bende di una ferita, è un atto di filosofia non soltanto stoica, è il sunto di una dottrina non soltanto politica: è l'educazione al combattimento, l'accettazione dei rischi che esso comporta; è un nuovo stile di vita italiano“.<sup>7</sup>

Die zirkuläre Form von *Rosso Malpelo* ergibt sich aus den Handlungsorten am Beginn und Schluss der Erzählung. Nach einem einleitenden Satz, der den Spitznamen der Titelfigur erklärt, wird sowohl sein für ihn verhängnisvoller Lebensraum „la cava della rena rossa“, als auch dieser von den übrigen Beschäftigten mit ihm identifizierte Arbeitsplatz - „la cava di Malpelo“ - etabliert. Am Ende wechseln zwar die handelnden Figuren ebenso wie die bislang dominierenden Zeitformen des historischen Perfekts und Imperfekts ins Präsens, doch eine

---

<sup>7</sup> *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 849.

Konstante bildet der Ort der Handlung.<sup>8</sup> Außerhalb der Grube befindet sich auf einer Anhöhe ein schwarzes Lavafeld und grüne Felder. Von der erkalteten Lavafläche aus schaut Rotschopf auf die Küste, das Meer und den sternklaren Himmel. Rotschopfs wahrgenommene, vertraute und erträumte Welt liegt im Radius seiner Sichtweite. Für ihn existiert kein Außen jenseits dessen, wo er sich tagtäglich aufhält. Dies gilt ebenso für die übrigen Figuren. Außer Quartieren in oder am Rand von Catania kommen weder entfernte Orte auf der Insel noch auf dem Festland zur Sprache.

Rotschopf ist qua Geburt vorbestimmt, ähnlich grauenvoll dort zu enden, wo vor ihm der Vater umkam. Das Motiv des Blutes, zugleich eine Blutsbande, verschränkt sich farblich und stofflich mit dem Motiv des *roten* Sandes, als der Vater im Beisein des Sohnes unter Sand und einem Pfeiler lebendig begraben wird. Gesten und Wunden unter Tage gleichen den überlebenden *Rotschopf - Rosso Malpelo* - dem Verstorbenen an:

[Als mastro Misciu Bestia verschüttet ist,] „*Malpelo* non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s’era accorto di lui; e quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiavi invetrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue“.<sup>9</sup>

„Lo zio Mommù osservò che aveva dovuto penar molto a finire, perché il pilastro gli si era piegato proprio addosso, e l’aveva sepolto vivo: si poteva persino vedere tutt’ora che mastro *Bestia* avea tentato istintivamente di liberarsi scavando nella rena, e avea le mani lacerate e le unghie rotte. ‘Proprio come suo figlio *Malpelo!*’ ripeteva lo *sciancato*“.<sup>10</sup>

Beide vereinen zudem identische Tiermetaphern, die eines wilden Tieres<sup>11</sup> und eines Esels.<sup>12</sup> Beide verklammern weiterhin die weitgehend ihre gesamten Habseligkeiten ausmachenden Arbeitsinstrumente, wobei diese als Erbstücke angezeigt sind. Sie erweisen sich im doppelten Sinne als Erblast, denn der Sohn hält die Spitzhacke in den Händen, als der Vater tödlich verunglückt, und trägt sie und weitere Gegenstände bei sich, als er im Stollensystem spurlos verschwindet:

---

<sup>8</sup> Vgl. Verga 1980, 229.

<sup>9</sup> Ebd., 215-216.

<sup>10</sup> Ebd., 222.

<sup>11</sup> Trägt der Vater den Spitznamen Misciu Bestia, heißt es zu Rosso Malpelo: „Nessuno badava al ragazzo che si graffiava la faccia ed urlava, come una bestia davvero“, ebd., 215.

<sup>12</sup> „Il carrettiere si portò via il cadavere di Mastro Misciu al modo istesso che caricava la rena caduta e gli asini morti“, ebd., 222.

„*Malpelo* andava sgomberando il terreno, e metteva al sicuro il piccone, il sacco vuoto ed il fiasco del vino. Il padre, che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: ‘Tirati in là!’- oppure: ‘Sta attento!’“<sup>13</sup>

„Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l’età sua“.<sup>14</sup>

„Presi gli arnesi di suo padre, il piccone e la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui“.<sup>15</sup>

Letztlich ist somit Rotschopf das Los seines Vaters in die Wiege gelegt. Er vollzieht nurmehr zeitlich verkürzt die Lebensbahn seines Vaters nach, welche durch die Sandgrube führt und dort endet. Arbeitsplatz, Lebensmittelpunkt und Todesstätte fallen beim Vater und beim Sohn ineins. Beide Lebensläufe erweisen sich als variierte Wiederkehr des Immergleichen innerhalb der Abfolge zweier Generationen.

Die erzählte Zeit setzt mit dem tödlichen Unfall des Vaters ein und endet mit dem tödlichen Unfall des Sohnes in derselben Grube. Die Szene vom sterbenden Vater steht relativ am Anfang im ersten Viertel des Textes. Sie liegt zwischen einem skizzenhaften Porträt von Rotschopf und der Szene der vergeblichen Rettung des Verschütteten, einschließlich der Reaktion seines Nachfahren, gefolgt von dem Verhältnis Frosch-Rotschopf. Als zudem einzige rückwärtsgewendete Szene in der ansonsten gewährten linearen Erzählweise setzt der Vorfall, wie und wo der Vater umgekommen ist, den Ereignisverlauf in Gang.

Familiäre und mit ihnen faktisch konvergierende milieuspezifische Dispositionen geben Rotschopf einen derart zwangsläufigen Lebensweg vor, dass von einer Figurenentwicklung nicht die Rede sein kann. Zwar sind einzelne Begebenheiten mit Angaben verbunden, an welchem Wochentag sie stattfinden, aber es bleibt offen, wieviel Zeit zwischen dem Todestag des Vaters und dem Tod des Sohnes verstreicht, wie lange Rotschopfs Beziehung zu Frosch dauert oder wann, wie es im letzten Satz heißt, sich Kinder unter Tage ängstlich den Namen *Rosso Malpelo* zuflüstern. Der Tod von drei Figuren, darunter den zwei Hauptpersonen, sowie der Fortzug von Mutter und Schwester bedingen einen gegenüber dem Anfangs-veränderten Endzustand der Erzählung, wenngleich das Milieu unverändert bleibt. Durch den Wechsel der Zeitebenen von Formen der Vergangenheit, wobei das italienische Imperfekt etwa im Fall zurückliegender gewohnheitsmäßiger Ereignisse und zur Schilderung von Gegebenheiten verwendet wird, in das Präsens des Schlusssatzes setzt sich die Geschichte bis

---

<sup>13</sup> Ebd., 214.

<sup>14</sup> Ebd., 223.

<sup>15</sup> Ebd., 229.

in die Zeitebene und darüber hinaus fort, in der sie eine anonyme, verdeckte, eingeschränkt allwissende Erzählerinstanz berichtet. Denn das Erzählte bleibt in der Erinnerung von Kindern gegenwärtig, bewirkt eine bestimmte Verhaltensweise unter Tage, und verlängert sich damit über den Rahmen der erzählten Zeit hinaus in die Zukunft. *Rosso Malpelo* rückt damit in den Rang einer von Mund zu Mund erzählten Volkslegende, bei der Dichtung und Wahrheit unauflöslich verwoben sind.

Ein und derselbe Sachverhalt, die familiäre, genetische und damit auch milieuspezifische Prägung, erhält dadurch besondere Bedeutung, dass er auf verschiedene Weise erzählt wird: über identische Gesten (das Scharren mit den Händen im Sand), körperliche Male (blutige Fingernägel), Tiermetaphern, vererbte Arbeitsgegenstände, das vom Tod beendete Zusammenleben von Vater und Sohn in der Grube. Interner biologischer und externer sozialer Faktor programmieren den zirkulären Verlauf der Geschichte, antizipieren im Anfang das Ende.

Im Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert zur Edition von *Rosso Malpelo* bestimmt in *La nave bianca* nicht mehr das per Geburt vorgegebene Milieu den Verlauf einer Seemannsgeschichte. Vielmehr erfüllen Marineangehörige und das Pflegepersonal in einem gleichfalls schicksalhaft anmutenden Gang der Geschichte widerspruchslos vermeintliche Pflichten. Die erzählte Zeit umfasst eine Spanne von mehreren Tagen oder Wochen, von Elenas Unterricht in einer Schulklasse im Norden des Landes bis zur Rückkehr des Zerstörers in den Heimathafen Tarent. Alle Orte der Handlung - abgesehen von der Rückblende in Elenas Schulklasse, wo ein friedliches, ziviles Leben angedeutet ist - sind im engeren oder weiteren Sinne Kriegsschauplätze. Der Rot-Kreuz-Dampfer folgt den Anweisungen des „comando Squadra“. Bis auf die Szene im Schwesternzimmer mit Elena sowie ihrer Kollegin und die Schlusseinstellung von Basso und Elena treten in fast allen übrigen Szenen mehr als drei, mitunter unzählige Personen auf. Im filmisch vergegenwärtigten Krieg als mutmaßlich freiwilliger Vergemeinschaftung, wie es die Figur Elena als Angehörige des Freiwilligenkorps von Rot-Kreuz-Schwestern suggeriert, nimmt die private Sphäre eine Randstellung ein.

Der Zuschauer erhält einen Einblick in eine ihm normalerweise unzugängliche Sphäre voller rüstungstechnischer Attraktionen. Wenn sich etwa im Kesselraum des Zerstörers ohne narrative Funktion zahllose, infolge diffuser Lichtverhältnisse nur schemenhaft erkennbare Matrosen durch das Bild bewegen, um den Einstellungsraum über eine Leiter zu verlassen, erzeugt dies den Eindruck, eine *tranche de vie* mitzerleben. Während in der ersten Szene am

Boden des Kesselraums das Verhalten einer weitgehend anonymen Gruppe von Heizern distanziert beobachtet wird, durchbrechen diese Inszenierungsstrategie in der folgenden Szene psychologisch motivierte Reaktionen vorrangig von Moreno, in zweiter Linie von Basso auf die dumpfen Detonationen des Geschützfeuers im Off.

Giovanni Verga dient in den veristischen Texten das Milieu als Katalysator psychischer Zustände. Bei *I Malavoglia* stuft er die Bedeutung des Milieus zwar herab, doch prägt es die seelische Verfassung der Figuren. Sein Ziel sei gewesen, „dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all’ambiente solo quel tanto importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio“.<sup>16</sup> Wiederum zu *I Malavoglia* merkt Verga an: „Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro in quell’ambiente sempre“.<sup>17</sup> Sei es über eine „voce del mondo narrato“, sei es mittels eines mehrpersonigen Perspektivismus, in denen Ansichten in direkter oder indirekter Rede von Mitgliedern der Gemeinschaft über einen wie ‘ein bunter Hund’ bekannten Außenseiter Rotschopf vorgetragen werden, angestrebt und verwirklicht wird eine unvermittelt, bildhaft erscheinende Realitätsillusion: „tutto la questione e l’importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l’impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre“.<sup>18</sup>

Francesco De Robertis erklärt im Januar 1943, in *Uomini sul fondo* sei die Psychologie der Matrosen und des Kapitäns eines havarierten U-Bootes von sekundärer Bedeutung gewesen „e solo in rapporto col ambiente“. Hingegen habe er sowohl in der ursprünglichen als auch der während der Dreharbeiten modifizierten Seemannsgeschichte *La nave bianca* beabsichtigt, das Innenleben eines kollektiven Protagonisten in Verbindung mit ihrem alltäglichen Kriegs- und Sanitätsdienst darzustellen. In einem zweiten Schritt erweiterte sich die sozialpsychologische Studie um eine individualpsychologische Komponente:

„Nella prima impostazione del film gli elementi psicologici furono da me immaginati - anche in questo film - sotto forma lieve e solo in rapporto col mondo professionale. [...] In un secondo tempo - ed a film già in corso di realizzazione - apparve l’opportunità di ampliare e ‘riscaldare’ il racconto, inserendo qualche elemento psicologico meno professionale e più intimamente umano. [...] La storia di un puro amore tra il ‘ferito protagonista’ e una giovane infermiera“.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Verga 1979, 108-109. Brief von Verga an Felice Cameroni vom 19. März 1881.

<sup>17</sup> Ebd., 107. Brief von Verga an Felice Cameroni vom 27. Februar 1881.

<sup>18</sup> Ebd., 93. Brief von Verga an Emilio Treves vom 19. Juli 1880.

<sup>19</sup> Francesco De Robertis, Appunti per un film d’aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 15. Januar 1943, 47.

Verga nennt seinen fünfteiligen Romanzyklus erst *Marea*, um ihn schließlich in *I vinti* umzutiteln. Sowohl in *Rosso Malpelo* als auch in *La nave bianca* sind die Hauptfiguren *umili* oder *vinti*: zwei vaterlose Kinder, die schwerste Arbeit in Gruben unter Tage verrichten und kriegsversehrte Heizer. Die Protagonisten scheitern oder behaupten sich in einem als höhere Gewalt über sie hereinbrechenden, leidvollen Überlebenskampf. Der von Verga als anthropologische Konstante gedeutete Existenzkampf innerhalb der Gesellschaft externalisiert sich im faschistischen Kontext zum Krieg zwischen den so genannten schwachen, zum Untergang bestimmten und den starken, zur Weltherrschaft strebenden Völkern.<sup>20</sup>

Rotschopf und Frosch sind Mitglieder einer ländlichen Gemeinschaft. Sie gehören zu den Beschäftigten der Sandgrube. Gestalt nimmt Rotschopf durch Merkmale an, die ihm sowohl die unpersönliche, eingeschränkt allwissende Erzählerinstanz als auch vielfältige Aussagen erwachsener Grubenarbeiter und Familienangehöriger in indirekter oder direkter Rede zuschreiben. Seine Namensgebung Rotschopf erfolgt vielstimmig am Anfang der Erzählung. Die Katastrophe, der Tod des Vaters, erlebt der Leser anhand von Reaktionen des Sohnes, einer Gruppe klagender und trauernder Frauen, des Ingenieurs sowie weiterer Arbeiter der Grube. Insofern das tödliche Unglück ein vielfaches Echo auslöst, erschüttert es um so mehr.

In einem Interview von 1952 nennt Roberto Rossellini als eine Konstante seiner Regiearbeiten, zu denen er an dieser Stelle uneingeschränkt *La nave bianca* zählt, die *coralità*:

„Il film realistico, in se, è corale. I marinai di *Nave bianca* contano quanto i rifugiati del casolare del finale di *Uomo della* [sic] *croce*, quanto la popolazione di *Roma città aperta*, quanto i partigiani di *Paisà* e i frati di [*Francesco*] *Giullare* [*di Dio*]. *La nave bianca* è un

---

<sup>20</sup> Mussolini begründet 1932 in der *Enciclopedia italiana* (Bd.14) in seinen Ausführungen zur Lehre des Faschismus noch vor dem Abessinienkrieg territoriale Eroberungen nicht etwa politisch, sondern - im Einklang mit dem Vitalismus - als Ausdruck ungebändigter Lebenskraft und gibt Stichworte vor, die in den Dialogen und im Abspann von *La nave bianca* vorkommen. Dem Sozialdarwinismus entlehnt ist die Vorstellung vom Leben als Kampf: „Il fascismo vuole l'uomo attivo e impegnato nell'azione con tutte le sue energie: lo vuole virilmente consapevole delle difficoltà che ci sono, e pronto ad affrontarle. Concepisce la vita come lotta, pensando che spetti all'uomo conquistarsi quella che sia veramente degna di lui, creando prima di tutto in sé stesso lo strumento (fisico, morale, intellettuale) per edificarla“ (ebd., 847). „Per il fascismo la tendenza all'impero, cioè all'espansione delle nazioni, è una manifestazione di vitalità; il suo contrario, o il piede di casa; è un segno di decadenza: popoli che sorgono o risorgono sono imperialisti, popoli che muoiono sono rinunciatari. [...] l'impero chiede disciplina, coordinazione degli sforzi, dovere e sacrificio. [...] Non mai come in questo momento i popoli hanno avuto sete di autorità, di direttive, di ordine. Se ogni secolo ha una sua dottrina, da mille indizi appare che quella del secolo attuale è il fascismo. Che sia una dottrina di vita, lo mostra il fatto che ha suscitato una fede: che la fede abbia conquistato le anime lo dimostra il fatto che il fascismo ha avuto i suoi caduti e i suoi martiri“ (ebd., 851).

esempio di film corale: dalla prima scena, quella della lettere dei marinai alle madrine, alla battaglia, ai feriti che assistono alla Messa o che suonano e cantano“.<sup>21</sup>

„È indubbio che ho cominciato puntando sulla coralità. Era la guerra stessa che mi vi spingeva: la guerra è corale in sé. Se dalla coralità, poi sono passato alla scoperta del personaggio, ad uno studio più approfondito del protagonista come è il caso del bimbo di *Germania anno zero* o della profuga di *Stromboli*, questo rientra nella naturale evoluzione della mia attività di regista“.<sup>22</sup>

Unter einem „film corale“ versteht Rossellini folglich einen Typus von Film, in der ein kollektiver Protagonist, von einer überschaubaren Gruppe bis zu einer dispersen Masse, anstelle einer einzelnen Hauptfigur wie der Berliner Junge Edmund in *Germania anno zero* oder Ingrid in *Stromboli, terra di Dio*, die Hauptrolle besetzt. Rossellini begründet die Präferenz für einen kollektiven Protagonisten in *La nave bianca*, *L'uomo dalla croce*, *Roma città aperta* und *Paisà* mit den eigenen Kriegserfahrungen. Der Zweite Weltkrieg stellt sich für ihn als ein Konflikt zwischen Völkern mit der Konsequenz massenhafter Vernichtung von Menschenleben dar. Daher „la guerra è corale in se“.

Im Fall von *La nave bianca* exponiert die erste Innenszene jedoch eine Gruppe von neun Heizern und hierunter wiederum einen Protagonisten und seinen anfänglichen Gegenspieler: Basso und Moreno.<sup>23</sup> Unter den Krankenschwestern rückt in der letzten Sequenz Elena in den Vordergrund. Trotz dieser Einschränkungen spielt die Masse in *La nave bianca* in den beiden mittleren Sequenzen des auf See kreuzenden Zerstörers und Hospitalschiffs eine Hauptrolle. Abgesehen von der in diesen beiden Sequenzen unüberschaubaren Anzahl von Personen, die in Innen- und Außenszenen teils einmalig, teils wiederholt auftreten, lässt sich als choral auch der analysierte ungewöhnliche polyphone Dialog in der Exposition der Heizer bezeichnen: Moreno und ein Kamerad verspotten in abwechselnder Rede Basso. Ein Sprecher setzt die Rede an der Stelle fort, an der sie der andere abbricht. Sie formulieren ein und denselben Gedanken zwar mehrstimmig, aber gleichsam im selben Wortlaut.

Dass in *Rosso Malpelo* Objekte wie ein Holzpfeiler Schmerzenslaute von sich geben, Sand als tückisch und die erkaltete Lavadecke als melancholisch gilt, ist als Anthropomorphisierung der Natur bezeichnet worden. Sie bildet das Gegenstück zu den vielfältigen Vergleichen, insbesondere zwischen der Titelfigur und Tierarten, sowie Rotschopfs Verschmelzung mit dem roten Sand. Damit erscheint die von den Erbanlagen beförderte wechselseitige Osmose zwischen Figur und Milieu vollendet. In *La nave bianca* wird das Kriegsschiff zwar nicht

---

<sup>21</sup> Mario Verdone, Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1952, 10.

<sup>22</sup> Ebd., 11.

anthropomorphisiert, aber verlebendigt. Dies geschieht infolge der Montage der Einstellungen. Sie stellt nicht nur ein raum-zeitliches Kontinuum her, sondern aus den insgesamt fünf Aufnahmen, darunter Eigenbewegungen der Bordgeschütze und Schwenks der Kamera über fixierte, nach graphischen Gesichtspunkten überkreuzte und gestaffelte Kanonenrohre, ergibt sich ein rein fiktiver, höchst artifizierter Vorgang, bei dem eine abstrakte, übertragene Bedeutung - militärische Stärke, Wehrhaftigkeit - evoziert wird. Die organische Einheit zwischen Zerstörer und Marineangehörigen stellt sich beispielsweise im Finale durch eine Kamerafahrt entlang der Reling salutierender, bandagierter Heizer, Bassos und Elenas Körperhaltung und Blickrichtung in der Schlusseinstellung her. In *Rosso Malpelo* hingegen verschmilzt die Titelfigur mit anorganischer Materie, gipfelnd im Tod von Rotschopf in der nach ihm benannten Grube roten Sandes.

---

<sup>23</sup> Zu der *coralità* in *La nave bianca* vgl. Seknadje-Askénazi 2000, 82-87.