

## Zwölftes Kapitel

### *Roma città aperta*

#### 1 Die Legende

*Roma città aperta* gilt bis in die Gegenwart als Auftakt und pars pro toto des italienischen Neorealismus. Im *Lexikon des Internationalen Films* heißt es 1995 zu *Rom, offene Stadt*: „Der Film wurde noch während des Krieges konzipiert und beruft sich auf historisch belegte Begebenheiten. Rossellini inszenierte mit persönlichem, spontanem Engagement in dokumentarischem Stil. Ein Zeugnis der Zeitgeschichte - und ein Meilenstein der Filmgeschichte, der den ‘italienischen Neorealismus’ weltweit berühmt machte“.<sup>1</sup> Dabei handelt es sich nicht um ein singuläres Urteil. Vielmehr steht es stellvertretend für eine Vielzahl sinngemäßer Einschätzungen:

„E fu indubbiamente merito di Rossellini, forse al di là delle sue stesse intenzioni, di aver iniziato con *Roma città aperta*, emblematicamente, il cammino del nuovo cinema italiano, di aver aperto la strada a quel neorealismo che sarebbe stato, di lì a poco, quasi il sinonimo della produzione nazionale, una etichetta critica da applicare sui nuovi prodotti“.<sup>2</sup>

„In spite of the many precursors film historians have cited as antecedents of Italian neorealism during the fascist period, and especially during the early 1940s, the birth of Italian neorealism is historically and emotionally linked forever [sic] with the astounding international success of Rossellini’s portrayal of life in Nazi-occupied Rome between the fall of the fascist regime in September 1943 and its liberation in June of the following year“.<sup>3</sup>

„Im Mittelpunkt steht die wahre Geschichte des Pfarrers Don Giuseppe Morosini, der wegen seiner aktiven Beteiligung an der Partisanenbewegung von den Nazis erschossen wurde. Dieser Erzählstrang entwickelt sich parallel zu Geschichten anderer Partisanen, wie in einem figurenreichen Fresko, das die historische und geistige Grundlage der *Resistenza* rekonstruiert. Die Authentizität, die durch die quasidokumentarischen Bilder entstand und durch ihre Aussagekraft die filmische Fiktion annullierte, machte *Rom - offene Stadt* zum Wegbereiter des neorealistischen Kinos. Der Einsatz von Laiendarstellern - von den beiden Varieté-Stars Anna Magnani und Aldo Fabrizi abgesehen - wurde zu einem entscheidenden Merkmal der Ästhetik des Neorealismus“.<sup>4</sup>

Um an Elemente anzuknüpfen, aus welchen sich eine um *Roma città aperta* rankende Legende konstituiert, liefert jener Lexikoneintrag bereits reichlich Material. Die Hervorhebung eines dokumentarischen Stils und die Darstellung Roberto Rossellinis als

---

<sup>1</sup> *Lexikon des Internationalen Films* 1995, 4663.

<sup>2</sup> Rondolino 1989, 74.

<sup>3</sup> Bondanella 1993, 45.

<sup>4</sup> Buovo 1999, 591.

genialem, spontan Regie führenden Autor des Films ist teils missverständlich, teils unhaltbar. Wenn die - innerhalb eines Lexikons gewiss notwendig verknäppte - Interpretation auf den angeblich dokumentarischen Stil eines zum Autor erhobenen Regisseurs zugespitzt wird, minimiert sich zwangsläufig die Funktion und der Stellenwert von Sujet und Drehbuch, Schauspielern, Schauspielerinnen und Stabmitgliedern für die Inszenierung.

Das Sujet von Alberto Consiglio *La disfatta di Satana* bildet die Grundlage des von Sergio Amidei verfassten Drehbuchs, an das sich, verglichen mit dem Film, der Regisseur Roberto Rossellini weitgehend gehalten hat. In dieser Hinsicht weicht *Roma città aperta* nicht von der herkömmlichen Art und Weise ab, wie zeitgenössische Spielfilme realisiert werden.

Falsche Assoziationen ruft zudem das Attribut „dokumentarisch“ in Verbindung mit dem Substantiv „Stil“ hervor, sofern hierdurch der Eindruck entsteht, Laiendarsteller agierten spontan an natürlichen Schauplätzen, wie es in einer radikalisierten Variante der Vorspann von *La nave bianca* ankündigt: „Tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita“.

Roberto Rossellini hat der Legendenbildung selbst Vorschub geleistet. Georges Sadoul vertraut er 1946 an, bis auf zwei Ausnahmen teils unbekannte Schauspieler, teils Laien verpflichtet zu haben. Zwei bekanntere Schauspieler seien quer zu ihrem bisherigen Rollenfach besetzt worden:

„Je vais vous faire une confidence: si j'ai pris dans mes films des personnages qui avaient déjà joué la comédie, c'est qu'il s'agissait le plus souvent d'acteurs sans renommée et sans métier. J'ai fait deux exceptions toutefois dans *Rome ville ouverte*: Le rôle du prêtre est tenu par Aldo Fabrizi, un acteur comique, spécialiste des monologues. Il a admirablement tenu un rôle très tragique. J'ai fait aussi débiter dans ce film Anna Magnani, une actrice de music-hall, qui avait eu des petits rôles dans des opérettes, mais qui n'avait jamais eu, au cinéma, d'autre emplois que ceux de la figuration intelligente“.<sup>5</sup>

Demgegenüber konstatiert Peter Bondanella 1993: „The entire cast of the film had extensive experience in the entertainment world“.<sup>6</sup> Als Beispiele verweist er neben Anna Magnanis und Aldo Fabrizis vorausgehenden Auftritten im Film und *avanspettacolo* auf den Tänzer Harry Feist, den Filmregisseur Marcello Pagliero sowie Schauspieler Nando Bruno und Eduardo Passarelli. Über Maria Michi hingegen teilt er nur mit, sie sei eine Platzanweiserin in einem römischen Kino und die Geliebte des Drehbuchautoren Sergio Amidei gewesen.

---

<sup>5</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

<sup>6</sup> Bondanella 1993, 49.

Gianni Rondolino weist 1989 in seiner Biografie zu Roberto Rossellini darauf hin, dass an der stetig steigenden Quantität von Sekundärliteratur zu Konzeption, Produktion und Rezeption von *Roma città aperta* zwei gegenläufige Tendenzen ablesbar sind - den Film sowohl zu mystifizieren als auch zu demystifizieren.<sup>7</sup> Die Aussage Rondolinos lässt sich anhand von zwei markanten Gegenpositionen bestätigen: Ugo Pirros *Celluloide*, veröffentlicht 1983, stellt den Roman zum Film *Roma città aperta* dar. In der Neuauflage 1995 verheißt Angelo Guglielmi in seinem nachträglichen Vorwort: „l'importanza di *Celluloide* [...] va ben al di là della sua indubbia qualità narrativa: rievocando infatti i vari momenti e episodi che caratterizzarono la lavorazione del film *Roma città aperta* ci fa assistere alla nascita del neorealismo nel cinema“.<sup>8</sup>

Adriano Aprà gibt 1994 unter dem Titel *Roma città aperta* eine illustrierte Sammlung von Aussagen einzelner Stabmitglieder, Schauspieler und Schauspielerinnen, Produktionsunterlagen sowie ausgewählte italienische, französische, amerikanische und deutsche Rezensionen heraus. In seinem Vorwort distanziert sich Aprà von *Celluloide*, da Pirro seine Quellen, vorrangig Aussagen Sergio Amideis, weder überprüft noch andere Zeitzeugen und Unterlagen berücksichtigt habe.<sup>9</sup> Zum Ziel der Monografie heißt es: „In questo volumetto di documentazione, mettendo l'uno accanto all'altro i vari ricordi e le varie versioni dei protagonisti e dei testimoni, nonché le recensioni dell'epoca (e solo quelle), non si pretende certo di distruggere la leggenda e di ricostruire la realtà, ma semplicemente di fornire gli elementi per poterlo fare“.<sup>10</sup>

Wenngleich der Anspruch vermessen wäre, eine im Verlauf von mehr als einem halben Jahrhundert ausgebildete, letztlich Eigenwert und kollektiven Bedürfnissen entgegenkommende Legende gänzlich zerstören zu können, um so weniger, als sie den Nährboden für ästhetische Produktionen bildet<sup>11</sup>, soll dennoch die Demystifikation vorangetrieben werden. Die Fakten zu rekonstruieren, welche die Legende mitunter bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, dient dazu, bestehende Gewissheiten in Frage zu stellen,

---

<sup>7</sup> Vgl. Rondolino 1989, 74.

<sup>8</sup> Pirro 1995, VI.

<sup>9</sup> „Pirro non si è troppo preoccupato di verificare ciò che veniva a sapere, e non è sempre del tutto vero che, con in *The Man Who Shot Liberty Valance* di John Ford, 'quando la leggenda diventa realtà, bisogna stampare la leggenda', Aprà 1994, 14. Rondolino (1989, 74) nennt *Celluloide* „un romanzo storico“. Meder (1993, 179) spricht von „Ugo Pirros weitgehend fiktivem Bericht *Celluloide*“.

<sup>10</sup> Aprà 1994, 14.

<sup>11</sup> Ugo Pirros Roman zum Film ist mittlerweile selbst verfilmt worden: Nach Pirros Vorlage dreht Carlo Lizzani 1995 *Celluloide*, vgl. die Rezension von Jean A.Gili; in: *Positif*, Nr. 425/426, Juli-August 1996, 144.

Wissenslücken dank Publikationen über Rossellini und *Roma città aperta* in den neunziger Jahren zu minimieren und kontroverse Ansichten unter Filmhistorikern teilweise zu klären und schließlich neue Fragestellungen zu entwickeln.

Erstens geht es um den weiterhin kontroversen Stellenwert von *Roma città aperta* innerhalb des italienischen filmischen Neorealismus: Handelt es sich um dessen Ikone, Debüt und/oder Meisterwerk? Der eingangs zitierte Eintrag im *Lexikon des Internationalen Films* betonte die Außenwahrnehmung, insofern dieser Film den italienischen Neorealismus international bekannt gemacht habe. Folglich sind bei der Beantwortung der Fragen produktions- und rezeptionsästhetische Kriterien zu unterscheiden. Der für einen Mitte 1945 abgedrehten italienischen Spielfilm außergewöhnliche Verleih und Kinostart von *Roma città aperta* erst in den USA, am 25. Februar 1946 im New York, dann am 1. Dezember 1946 in Paris, gewinnt damit eine besondere Bedeutung, um die nun einsetzende Wahrnehmung als ein Initial- und Meisterwerk erklären zu können. *Roma città aperta* gelangt unter dem Titel *Open City* als erster italienischer Film aus der nationalen Produktion des Jahres 1945 in die amerikanischen Kinos und wird sowohl vom Publikum wie von den meisten Kritikern außerordentlich positiv aufgenommen. So empfiehlt Joseph Forster dem Kinogänger 1946, *Open City* so rasch wie möglich anzuschauen, denn „it is the classic of our generation.“<sup>12</sup> James Agee bemängelt zwar die fehlende Anlage der Figuren als Charaktere und bestreitet, Katholizismus und Kommunismus könnten als Weltanschauungen von einem Priester und einem ungläubigen Widerstandskämpfer personifiziert werden. Doch unbeschadet dieser Einwände lautet sein Fazit: „you will seldom see as pure freshness and vitality in a film, or as little unreality and affectation among the players [...]. The film’s finest over-all quality, which could rarely be matched so spectacularly, is this immediacy. Everything in it had been lived through.“<sup>13</sup>

Zweitens ist umstritten, ob es sich tatsächlich um einen ‘Meilenstein der Filmgeschichte’ handelt. Hierbei steht zur Debatte, ob und inwieweit *Roma città aperta* mit nationalen und internationalen filmischen Konventionen bricht oder ihnen weitgehend noch verhaftet bleibt. Bereits auf Ebene der führend kreativ Beteiligten stoßen zwei Einschätzungen aufeinander, wieweit *Roma città aperta* sich tatsächlich von Stilmustern vorausgehender italienischer Spielfilme entfernt. Sergio Amidei übt retrospektive Selbstkritik, wenn er betont, letztlich seien bestehende Konventionen sowohl filmischer Erzählung als auch Inszenierung fortgeführt worden. So seien etwa die Figuren der drogenabhängigen Verräterin Marina Mari

---

<sup>12</sup> Joseph Foster, *Rome of the Resistance, New Masses*, 19. März 1946.

(Maria Michi) und der SS dienenden Ingrid (Giovanna Galletti) romanhaft und die Lichtführung klassisch. Die Filme, bei denen er in der Funktion des Koszenaristen mit dem Regisseur Ferdinando Maria Poggioli vor 1945 zusammengearbeitet habe, *La bisbetica domata* (1942), *Gelosia* (1942) und *Il cappello del prete* (1943), seien ebenso modern und temporeich inszeniert gewesen („girati con una certa agilità e modernità, uguali“) wie *Roma città aperta*. Der wesentliche Unterschied bestehe im Thema des antifaschistischen Widerstands und hinsichtlich der katastrophalen Produktionsbedingungen.<sup>14</sup>

In einem Gespräch mit James Blue und Studenten im Januar 1973 an der Rice University in Houston, Texas, erklärt Roberto Rossellini hingegen, er habe sich von althergebrachten Inszenierungsweisen befreien wollen, etwa der Regel, ausschließlich oder vorwiegend im Studio zu drehen. Gleichwohl räumt er ein, etwa bei den pfeifenden Kindern in der Exekutionsszene Don Pietros ins Rührselige abgeglitten zu sein, den Zuschauer zum Mitleiden verführt zu haben.<sup>15</sup>

Drittens irritiert, weshalb nach einer Filmografie, die neben *Luciano Serra pilota* zwischen 1941 und 1943 *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* umfasst, ausgerechnet Roberto Rossellini 1945 *Roma città aperta* dreht, „nowadays the most admirable film ever made on resistance“.<sup>16</sup> Es fragt sich, warum und wie Rossellini zum ‘Vater’ des filmischen Neorealismus avancieren kann, der als kulturelles Erbe des antifaschistischen Kampfes gilt, obgleich *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* vor 1943 faschistischer Kriegspropaganda dienen sollen. Auf diesen Widerspruch hat bereits Giuseppe Ferrara 1957 hingewiesen: „Tuttavia il sorvolo del primo Rossellini è forse dovuto al fatto che mal si prestano, alla legatura critica, una produzione vissuta nel più caldo seno del cinema fascista, con un'altra erompente quasi dalle ferite di tutto un popolo offeso“.<sup>17</sup>

Viertens erfolgen ästhetische Bewertungen von *Roma città aperta* nach wie vor filmimmanent, ohne Beziehungen, sei es zur italienischen Literatur, sei es zu amerikanischen Romanen und Erzählungen der zwanziger und dreißiger Jahre zu berücksichtigen. Dabei führen verschiedene Hinweise zu einem Text, der in einem folgenden Kapitel unter mehreren

<sup>13</sup> James Agee, Films, *The Nation*, 13. April 1946.

<sup>14</sup> Vgl. Aprà 1994, 61-62.

<sup>15</sup> Ebd., 49.

<sup>16</sup> Sorlin 1991, 74.

<sup>17</sup> Ferrara 1957, 45.

Gesichtspunkten mit *Roma città aperta* verglichen wird: John Dos Passos' 1925 veröffentlichten Stadtroman *Manhattan Transfer*. Ende 1943 oder Anfang 1944 zeigt sich der Dichter Raul Maria De Angelis überrascht von Roberto Rossellinis Kenntnissen moderner amerikanischer Romane, insbesondere von John Dos Passos. De Angelis zufolge habe Rossellini während der deutschen Besetzung Roms ihn darum gebeten, ihm Grundkenntnisse zu vermitteln, wie man Romane schreibt. Dies ist der einzige schriftliche Beleg, wonach der künftige Regisseur von *Roma città aperta* einen Roman oder mehrere, von De Angelis nicht betitelte Romane von Dos Passos', wie intensiv und vollständig auch immer, gelesen hat. Zwei ergänzende Verweise auf *Manhattan Transfer* mögen an dieser Stelle genügen: zum einen das Urteil: „der eigentliche Held von *Roma città aperta* ist die ganze Stadt“<sup>18</sup>, zum anderen die Klassifizierung als „film corale, all'interno del quale si confrontano personaggi diversi“.<sup>19</sup>

Vorausgehend sollen - nach filmografischen Angaben - Porträts von Schauspielern und Schauspielerinnen deren Professionalität und teilweise bereits erreichte Popularität beleuchten. In Kenntnis ihrer vorherigen Rollen kann angemessen eingeschätzt werden, welche Darsteller und Darstellerinnen tatsächlich weitgehend unbekannt und ohne Berufserfahrung sind, wie Rossellini - in der rhetorischen Figur einer vertraulichen Mitteilung gegenüber einem französischen Journalisten - glauben machen will. Sodann ist bestimmbar, wer unter ihnen mit seinem Part in *Roma città aperta* von bisher interpretierten Typen oder Charakteren abweicht. Abgesehen von Roberto Rossellini, Federico Fellini und schon eingeschränkter Sergio Amidei, sind weitere Mitglieder des Drehstabs außerhalb Italiens weitgehend unbekannt, weshalb ihre biofilmografischen Angaben sich anschließen. Der weder im Vor- noch im Abspann von *Roma città aperta* erwähnte Alberto Consiglio als Autor des Sujets *La disfatta di Satana* verdient dabei besondere Beachtung, weil er im Unterschied zu dem Szenaristen Amidei seit Ende der zwanziger Jahre sowohl eigene Prosatexte verfasst, als auch über italienische und französische Literatur schreibt.<sup>20</sup> Die Auswahl der Personen erfolgt dabei nicht willkürlich, sondern hängt davon ab, ob über ihren Lebenslauf bis zum

---

<sup>18</sup> Meder 1995a, 497.

<sup>19</sup> Virgilio Fantuzzi, Riflessi dell'iconografia religiosa nel film *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, *La Civiltà Cattolica*, Nr. 4, 1995, 264.

<sup>20</sup> Gallagher (1998, 120) liefert, unter Berufung auf Ugo Pirros *Celluloide*, ein auf die Pointe hin erzähltes Zerrbild von Consiglio: „Consiglio, Pirro tells us, was a journalist, Neapolitan, and charmingly cynical, and ready to write about anything for anyone ready to pay. Movies for him were merely one more of his sidelines, of less personal importance than the fine little book he would one day write about pasta, called *Macaroni, With a Hundred Recipes*“.

Abschluss der Dreharbeiten von *Roma città aperta* Mitte 1945 wenigstens ansatzweise Informationen vorliegen.<sup>21</sup>

Nach einer Vorstellung des Sujets und des Drehbuchs folgt ein Vergleich zwischen Drehbuch und Film. Die im nationalen Vergleich im Jahre 1945 außergewöhnliche Produktionsgeschichte von *Roma città aperta* mündet in den Rechteverkauf seitens des Produzenten Aldo Venturini an die Minerva und den Erwerb der Verleihrechte für die USA durch einen neuen Geschäftspartner Roberto Rossellini, Rod Geiger. Erklärungsbedürftig, weil ca. ein halbes Jahr nach dem Krieg zwischen den USA und Italien alles andere als selbstverständlich, ist schließlich, wie es gelingt, dass *Open City* in New York und anderen Großstädten an der Ost- und Westküste in die Kinos gelangt. Der sensationelle Durchbruch auf dem amerikanischen Markt prägt nachhaltig das Bild vom italienischen Nachkriegsfilm, ebnet weiteren neorealistischen Produktionen wie *Vivere in pace* und *Ladri di biciclette* den Zugang zum größten westlichen Filmmarkt und erfüllt eine kaum zu unterschätzende friedenspolitische Mission, wie Alfredo Guarini unterstreicht:

„Le film [*Roma città aperta*] est vraiment un acte politique. Au fond, l’Italie était un pays vaincu. Du point de vue des Alliés, c’était un pays qui n’avait rien fait pour la victoire, hormis le peu de chose qui s’était fait dans la résistance. Rossellini a eu le grand mérite de capter ce sentiment et de le contrarier. Quand le film est sorti, il a plus fait pour l’image de l’Italie que le comte Sforza qui à ce moment était ministre des Affaires étrangères“.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> So ist von Carla Rovere, der Darstellerin der Lauretta, Pinas Schwester und Marina Maris Freundin, kaum etwas überliefert. In einem Bericht von den Dreharbeiten vom 3. Februar 1945 im *Star* teilt Carla Rovere dem Journalisten Adriano Baracco mit, sie sei aus Neapel nach Rom gekommen, um an der Accademia d’arte drammatica mit einem Teilstipendium Schauspielunterricht zu nehmen. Doch habe sie sich mit dem Leiter, Silvio D’Amico, überworfen. Arbeitslos und vom Hunger geschwächt, sei sie eines Tages auf der Piazza di Spagna in Ohnmacht gefallen. Einige Männer hätten ihr wieder auf die Beine geholfen, darunter Roberto Rossellini. Einige Tage später habe er sie angerufen und ihr ein Rolle in seinem Film angeboten. Rovere unterzeichnet ihrer Aussage nach einen Vertrag, wobei sie offen lässt, wann und mit wem. Vgl. Aprà 1994, 28. Laut Gallagher (1998, 143, 154) ist sie Roberto Rossellinis Geliebte neben seiner Lebenspartnerin Roswitha Schmidt. Von Marcella De Marchis, Mutter seiner ersten beiden Söhne, lebt er getrennt. Roberto Rossellini bezeichnet Francesco Grandjacquet, den Darsteller des Francesco, als seinen Freund. Vgl. Aprà 1994, 49. Vito Annicchiarico, der den Marcello interpretiert, ergänzt, Grandjacquet sei von Beruf Ingenieur im Vatikan gewesen. Vgl. Aprà 1995b, 39; Gallagher (1998, 134) weist daraufhin, dass der künftige Darsteller des Francesco bereits in *Desiderio* mitspielt und den GAP angehört hat. Den Deutschen Offizier Hartmann, welcher den Priester Don Pietro erschießt, spielt Joop van Hulzen. Er interpretiert bereits eine Nebenrolle in *Resurrezione* (Flavio Calzavara 1943-44) als *compagno di scherma di Dimitri* in einer Verfilmung des Romans von Tolstoi *Voskresenie* (1899 *Auferstehung*). Vgl. Chiti/Lancia 1993, 284. Es handelt sich um eine Koproduktion der Scalera-Incine. Einer der Koszenaristen ist Corrado Alvaro.

<sup>22</sup> Gili 1990, 157. Interview mit Alfredo Guarini von 1977.

## 1.1 *Filmografische Angaben*

Regie: Roberto Rossellini. - Sujet: Alberto Consiglio, Sergio Amidei. - Drehbuch: Sergio Amidei unter Mitarbeit von Federico Fellini. - Regieassistent: Sergio Amidei. - Kamera: Ubaldo Arata. - Kameraführung: Vincenzo Seratrice. - Kameraassistent: Carlo Carlini, Gianni Di Venanzo, Carlo Di Palma, Giuseppe Berta. - Ton: Raffaele Del Monte. - Musik: Renzo Rossellini. - Dirigent des Orchesters: Luigi Ricci. - Bauten: Rosario Megna. - Ausstattung: Mario Chiari. - Maske: Alberto De Rossi; in den Folterszenen: Nino Franchina. - Schnitt: Eraldo Da Roma. - Schnittassistent: Jolanda Benvenuti. - Script: Jone Tuzzi.

Darsteller: Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini). - Anna Magnani (Pina). - Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi; Synchronsprecher: Lauro Gazzolo). - Harry Feist (Bergmann; Synchronsprecher: Giulio Panicali). - Francesco Grandjacquet (Francesco; Synchronsprecher: Gualtiero De Angelis). - Maria Michi (Marina Mari). - Giovanna Galletti (Ingrid; Synchronsprecherin: Roswitha Schmidt). - Vito Annicchiarico (Marcello). - Nando Bruno (Agostino, der Sakristan). - Carla Rovere (Lauretta). - Akos Tolnay (österreichischer Deserteur). - Joop van Hulzen (Hartmann). - Carlo Sindici (faschistischer Polizeipräsident). - Eduardo Passarelli (Revierpolizist). - Amalia Pellegrini (Pensionswirtin). - Alberto Tavazzi (Priester bei der Exekution Don Pietros). - Ferruccio De Martino (Soldat im Exekutionskommando). - Alberto Manni (Schwarzmarkthändler).

Produktion: Excelsa Film. - Produzenten: Chiara Politi für die CIS-Nettunia, Giuseppe Amato, Aldo Venturini. - Produktionsleiter: Carlo Civallero, Angelo Besozzi, Ermanno Donati, Luigi Carpentieri, Ferruccio De Martino. - Inspizient: Bruno Todini, Antonio Palumbo. - Produktionssekretär: Alberto Manni. - Drehbeginn: 17./18. Januar 1945 im Studio Capitani, Rom, Via degli Avignonesi. - Drehende: Juli 1945. - Drehorte: Studio Capitani Film von Libero Capitani, Piazza di Spagna (Nr. 51, Wohnung und Dachterrasse von Sergio Amidei), Via Raimondo Montecuccoli (Nr. 17, 36), Piazzale Prenestino (Nr. 15), Kirche Sant'Elena in der Via Casilina, Kirche in Trastevere (für Innenaufnahmen), Via Avellino (Oratorium), Circonvallazione Casilina, Via Margutta (Antiquitätengeschäft mit Druckerei im Keller und Außenaufnahmen), Ponte Tiburtino, Quartier Esposizione Universale di Roma (EUR), Forte Bravetta, Monte Mario (Via Trionfale). - Nachsynchronisation: Fono Roma. - Kopierwerk: Tecnostampa, Vincenzo Genesi. - Format: 35 mm, sw. - Länge der zensierten Fassung (laut visto di censura Nr. 90 vom 4. September 1945): 103 Minuten (2836 Meter) - Länge der restaurierten Fassung: 104 Minuten. - Verleih: Minerva.

Voraufführung für die Presse: 28. August 1945 im Sottosegretariato Stampa e Spettacolo, Rom, Via Veneto 108, veranstaltet von der amerikanischen Botschaft. - Öffentliche Voraufführung: 24. September 1945 im Teatro Quirino, Rom, Internationales Festival der Musik, des Theaters und des Films.<sup>23</sup> - Kinostart: 8. Oktober 1945 Rom, Capranica und Imperiale.<sup>24</sup>

## 2 Porträts von Schauspielern und Schauspielerinnen

### 2.1 Aldo Fabrizi

Roberto Rossellini antwortet in einem Interview 1952 auf die Frage, ob er die Urheberschaft am Neorealismus für sich beanspruche, sowohl mit ja als auch mit nein. Als seine eigenen Beiträge in wechselnden Stabfunktionen zum Neorealismus nennt er *Luciano Serra pilota*, *La nave bianca* und *L'uomo dalla croce*. Doch grundlegend sind für ihn ab 1942 *Avanti c'è posto*, *Campo de' Fiori* und *L'ultima carrozzella*. Rossellini begründet dies mit der Spiel- und Sprechweise von Anna Magnani und Aldo Fabrizi, die vor ihren ersten Filmrollen im römischen Varieté Berühmtheit erlangen.

„Chi può negare che sono questi attori a incarnare, per primi, il neorealismo? Che le scene di varietà dei 'forzuti' o delle 'stornellate romane', giuocato su un tappeto o con l'aiuto di una sola chitarra, come erano state inventate dalla Magnani, o la figura disegnata sui palcosceni rionali da Fabrizi, già preludevano a momenti di taluni film dell'epoca neorealista? Il neorealismo nasce, inconsciamente, come film dialettale; poi acquista coscienza nel vivo dei problemi umani e sociali della guerra e del dopoguerra“.<sup>25</sup>

Aldo Fabrizi (1905-1990), dessen Namen den Vorspann von *Roma città aperta* nicht nur einleitet, sondern denjenigen Anna Magnanis in der oberen Bildhälfte überragt, gehört in der zweiten Jahreshälfte 1944, in der Planungsphase von *Roma città aperta*, zu den bestbezahlten Stars des römischen Dialekttheaters. Nach seinem Bühnendebüt 1931 *Bruneri o cannella?* und *Nel Duemila* im Cinema Corso erwirbt er sich rasch durch die Interpretation selbsterfundener, gleichwohl dem Leben abgeschauter römischer Typen („le maschere“) wie

---

<sup>23</sup> Der Film wechselt zwischen seiner Konzeption und dem offiziellen Kinostart mehrfach die Titel: In einer Phase vor Drehbeginn *Storie di ieri* genannt, lautet der Arbeitstitel im April 1945 bereits *Roma città aperta*, bei der öffentlichen Voraufführung am 24. September 1945 jedoch *Città aperta*. Unter dem endgültigen Verleihtitel *Roma città aperta* finden Aufführungen im römischen Kino Quirinetta am 27. und 28. September 1945 statt, also noch vor dem offiziellen nationalen Kinostart in der Hauptstadt am 8. Oktober 1945. Um Konfusionen infolge mehrerer divergierender Titel zu vermeiden, wird nachfolgend vorzugsweise der Verleihtitel verwendet.

<sup>24</sup> Gefolgt wird den filmografischen Angaben von Aprà 1995b, 18-19. Zu einer Gegenüberstellung von Vorspann und Abspann einerseits, ihrer Korrektur und Erweiterung andererseits, ebd., 16-18.

<sup>25</sup> Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1952, 8.

dem Markthändler oder dem gegenüber modernen öffentlichen Transportmitteln anachronistischen, sich nach den alten Zeiten zurücksehnenen Pferdekutscher, eine stetig steigende Popularität. Besonderes Aufsehen erregen seine mitunter minutenlangen, improvisierten Monologe.<sup>26</sup>

Der große lokale Zuschauererfolg legt einen Test nahe, wie Fabrizi als Filmschauspieler auf nationaler Ebene in Rollen ankommt, die denjenigen ähneln, welche er allabendlich in den römischen Varietés verkörpert. 1942 debütiert Fabrizi unter der Regie von Mario Bonnard als römischer Busschaffner in *Avanti c'è posto*. Als einer jungen Kellnerin (Adriana Benetti) in seinem Bus Geld gestohlen wird, das ihrer Chefin gehört, traut sie sich nicht, den Diebstahl zu gestehen. Nach ihrer dennoch erfolgenden Kündigung nimmt der ältere Busschaffner sie bei sich auf. Ein jüngerer befreundeter Kollege, der den Bus fährt (Andrea Checchi), verliebt sich ebenfalls in das mittellose Mädchen. Sie erwidert seine Zuneigung, doch kommt es nicht zu einem Happy End, da er zum Kriegsdienst einberufen wird. Die Reaktionen der Kritiker auf *Avanti c'è posto* sind überwiegend positiv. Pietro Bianchi (unter dem Pseudonym Volpone) konstatiert in seiner Rezension vom 2. Oktober 1942 in *Il Bertoldo*:

„una vecchia osservazione che gli attori del varietà riescono meglio nel cinema che i loro colleghi della prosa. È chiaro il perché. Meno legati a una illustre tradizione oratoria, più spontanei, più ‘mimi’ (anche Chaplin viene dal varietà) i Macario, i Totò, i Fabrizi non sentono alcuna soggezione dalla macchina da presa. Aldo Fabrizi ha fatto un ottimo ingresso nel cinema con questo film“.<sup>27</sup>

Diego Calcagno lobt in seiner Kritik vom 19. September 1942 in *Film* die Hinwendung zum Alltagsleben unspektakulärer kleiner Angestellter: „questa volta, vivaddio, non siamo tra avventurieri e principesse. Siamo tra gente povera e onesta. [...] è il primo omaggio affettuoso al fattorino dell'autobus, campione della vita moderna“.<sup>28</sup>

Fabrizis Mitwirkung beschränkt sich nicht auf die Interpretation der Hauptrolle. Vielmehr zeichnet er seit *Avanti c'è posto* auch als Autor oder Koautor des Sujets bzw. des Drehbuchs verantwortlich. Das Sujet für *Avanti c'è posto* verfasst er zusammen mit Cesare Zavattini und Piero Tellini. Am Drehbuch wirken zusätzlich Mario Bonnard und Federico Fellini mit. Giuseppe Amato, der Anfang 1945 einen relativ geringen Geldbetrag in *Roma città aperta*

---

<sup>26</sup> Daher ist seine einleitende Warnung in dem Interview 1974 mit Francesco Savio (1979, Bd. 1, 510) ironisch zu verstehen: „Ti prego di tener conto che io non sono un parlatore, quindi io spero che attraverso il filtro della tua cultura, tu non faccia proprio passare per l'ignorante che sono“.

<sup>27</sup> Zit. nach Chiti/Lancia 1993, 39.

<sup>28</sup> Zit. nach Savio 1975, 32.

investieren wird, produziert *Avanti c'è posto* für die staatliche Cines.<sup>29</sup> Fabrizi nimmt den noch im Filmgeschäft namenlosen, 1920 geborenen, wesentlich jüngeren Fellini in den illustren Autorenkreis auf, weil er sich offenbar mit diesem angefreundet hat. Fellini - so Fabrizi rückblickend - wartete auf ihn abends in einem unter Schauspielern des Varieté beliebten Lokal auf der Piazza Venezia. Auf gemeinsamen nächtlichen Spaziergängen liess er sich aus Fabrizis bewegtem Leben erzählen und sammelte hierbei Material, was er später in seinen eigenen Filmen verwendet habe.<sup>30</sup>

*Campo de' Fiori*, wiederum inszeniert von Mario Bonnard, etabliert 1943 erstmals das Paar Fabrizi-Magnani. Der Fischhändler auf dem römischen Campo de' Fiori, Peppino Corradini (Aldo Fabrizi), hofft, eine alleinstehende wohlhabende Frau und Mutter eines kleinen Jungen zu heiraten, dessen Vater sie im Stich gelassen hat. Als die von ihm hofierte Dame verhaftet wird, weil sie in ihrer Wohnung eine illegale Spielstätte betreibt, kümmert sich Peppino rührend um das Kind. Doch nach ihrer Entlassung aus der Haft, kehrt der einstige Geliebte reumütig zurück. Damit stellt sich die Erwartung an einen mit der Ehe verbundenen sozialen Aufstieg als Illusion heraus. Peppino Corradini erkennt, dass das wahre Glück an der Seite der sozial gleichgestellten, schon lange in ihn verliebten Markthändlerin Elide (Anna Magnani) zu finden ist.

Während Fabrizi, Fellini und Tellini für *Campo de' Fiori* eine Idee von Marino Girolami zu einem filmischen Sujet ausarbeiten, das Mario Bonnard dann eigenständig zum Drehbuch entwickelt, zeichnet Fabrizi für das Sujet von *L'ultima carrozzella* alleinverantwortlich.<sup>31</sup> Er und Fellini verfassen das Drehbuch. Regie führt Mario Mattoli. Erneut treten Fabrizi - diesmal in der Rolle des Kutschers mit dem Spitznamen Toto - und Magnani - diesmal in der Rolle einer Sängerin - gemeinsam auf. Nando Bruno, der in *Roma città aperta* den Sakristan Agostino an der Seite von Don Pietro spielt, besetzt hier den Part des Kutschers Agosto. Die Intrige dreht sich um den zu Unrecht des Diebstahls eines vermeintlich wertvollen Rings bezichtigten Toto, Ehemann und Vater einer Tochter. Mary (Anna Magnani), Sängerin im Varieté, lässt während der Fahrt zum Bahnhof ihren Koffer in seiner Kutsche liegen. Auf eine

---

<sup>29</sup> Vgl. Savio 1975, 32; Chiti/Lancia 1993, 38-39. Fabrizi behauptet rückblickend, der 1942 bereits renommierte Drehbuchautor Zavattini habe nur nominell mitgewirkt, vgl. Savio 1979, Bd. 1, 512.

<sup>30</sup> Ebd., 513.

<sup>31</sup> Vgl. ACS. Ministero Turismo spettacolo. Divisione cinema. Fascicolo *L'ultima carrozzella*. Es umfasst 56 maschinenschriftliche Din A 4 Seiten. Die Vorderseite trägt den Titel: „*L'ultima carrozzella*. Soggetto cinematografico di Aldo Fabrizi“. Das Sujet entspricht einer Erzählung mit Dialogpassagen, namentlich genannten Figuren, teilweise präzise benannten innerstädtischen Schauplätzen. Es existieren bereits präfilmische Szenen, basierend auf der Einheit des Ortes und der Zeit.

Suchanzeige hin gibt er ihr das verlorene Gepäckstück zurück. Doch die Polizei nimmt Toto fest, weil sie ihn dringend verdächtigt, einen wertvollen Ring gestohlen zu haben, der sich unter den persönlichen Reiseutensilien der Sängerin befand. Es stellt sich jedoch heraus, dass der von einem Verehrer Marys stammende Ring wertlos ist.

*L'ultima carrozzella* vereint mit *Avanti c'è posto* und *Campo de' Fiori* die gegenwartsnahe Handlung, in deren Mittelpunkt die unglücklichen, aber zumeist glücklich gelösten Verwicklungen kleinbürgerlicher, von Fabrizi verkörperter Typen stehen, die ärmlichen Wohnbezirke innerhalb des übergreifenden Schauplatzes Rom und der gesprochene römische Dialekt. Von *Avanti c'è posto* und *Campo de' Fiori* unterscheidet sich *L'ultima carrozzella* seiner Inszenierung nach durch die Vielzahl von Außenaufnahmen innerhalb Roms, darunter im Bahnhof San Pietro, in der Via Veneto, auf verschiedenen Abschnitten der kilometerlangen Via Tuscolana, etwa vor dem Istituto Luce und der Cinecittà, im Hippodrom Campannelle, vor einem Lokal auf der Piazza Santa Maria in Trastevere.<sup>32</sup> Im Sujet von Fabrizi sind bereits Handlungsorte benannt, die in *Roma città aperta* wiederkehren - eine Pension (Innen/Außen), die Piazza di Spagna, eine Druckerei („tipografia“). Daneben durchquert der Zuschauer imaginär mit Toto die ewige Stadt, wenn dieser Kunden von einem Ort zum anderen chauffiert oder privat Ausflüge unternimmt. Stationen seiner Fahrten sind beispielsweise Via Appia Antica, Porta San Giovanni, Villa Borghese, Campidoglio und Colosseum.

Es treten unter anderem folgende Typen auf: der Vagabund, der Chef einer Osteria, die Wirtin einer Pension, der Arzt, der Briefträger, der Hausmeister, der Wettbetrüger beim Pferderennen, die Tänzerin, Anwälte, der Amtsrichter, der Kommissar, der Minister für öffentliche Angelegenheiten, der Komiker, diverse Kutscher, der Stallknecht.<sup>33</sup> *L'ultima carrozzella* schlägt daher - nicht zuletzt durch das hier zum zweiten Mal gemeinsam

---

<sup>32</sup> Vgl. ebd. Im April und Mai 1943 beantragt die römische Produktionsgesellschaft Artisti Associati bei verschiedenen zivilen und militärischen Dienststellen die Drehgenehmigung. *L'ultima carrozzella* firmiert in der Produktionskorrespondenz noch mit zwei verschiedenen Arbeitstiteln: *Mancia competente* oder *Siete libero?* In einem Schreiben der Direzione generale per la cinematografia vom 12. April 1943 an die Artisti Associati wird die beantragte Dreherlaubnis erteilt und eine Anlage unter folgendem Titel beigelegt: „Elenco delle località dove saranno girati gli esterni del film *Mancia competente*, produzione Artisti Associati, Autorizzazione Comando Difesa Territoriale Roma N. 2/7798 del 10 aprile 1943“. Es folgen 18 aufgeführte Außen- oder Innendrehungen an natürlichen Schauplätzen Roms, beispielsweise heißt es unter Punkt 5: „Via Giulia transito di una vettura per detta via“. Viele, aber nicht alle aufgelisteten Drehorte sind durch Kutschfahrten motiviert.

<sup>33</sup> Die beispielhaft genannten Typen stützen sich auf die filmografischen Angaben von Chiti/Lancia 1993, 360-361. Aus einer von beiden Autoren (ebd., 360) auszugsweise abgedruckten Rezension von E. Ferdinando Palmieri, in: *Illustrazione Italiana* (Nr. 2, 9. Januar 1944) geht zweifelsfrei hervor, dass die Darsteller - angesichts des zentralen Schauplatzes - römischen Dialekt sprechen.

auftretende, wortmächtige Duo Magnani-Fabrizi und den gesprochenen Dialekt - eine Brücke zu *Roma città aperta*.

Im September 1944 tritt Fabrizi in zwei Programmen auf. *Volemosse bene*, geschrieben von Fabrizi und dem Leiter der Kompagnie Teatro Nostro, Mario Mattoli, prägen Zoten. In *Hai fatto un affare* stoßen zwei Fraktionen des Bürgertums aufeinander. Die Kriegsgewinner haben ihren Reichtum durch Schwarzmarktgeschäfte vermehrt, während die Kriegsverlierer ihres Eigentums ledig sind. Doch auf die Konfrontation folgt das gute, versöhnliche Ende.<sup>34</sup> Im folgenden November spielt Fabrizi im Salone Margherita eine Hauptrolle in *Come si dice in inglese?*, ein Stück vom Typus *Volemosse bene*.<sup>35</sup> Zeitlich parallel zu den Dreharbeiten von *Roma città aperta* in der ersten Jahreshälfte 1945 tritt Fabrizi im Teatro Quirino und im Salone Margherita unter anderem in *Buon Natale!* und *Poveri noi!* auf.<sup>36</sup>

## 2.2 Anna Magnani

Anna Magnani (1908-1973), Tochter des Kalabresen Del Duce und der aus Rimini stammenden Maria Magnani, besucht ein Internat, das von Nonnen geleitet wird, wechselt 1923 aufs Gymnasium und erwirbt eine musikalische Ausbildung auf der römischen Akademie Santa Cecilia. 1924 nimmt sie Schauspielunterricht bei Ida Carloni Talli am Institut Eleonara Duse, geleitet von Silvio D'Amico, dem Begründer der *Enciclopedia dello spettacolo*.

1929 debütiert Magnani im Mailänder Teatro Manzoni als Mitglied der Kompagnie Vera Vergani und Luigi Cimara, mit der sie auch eine Südamerikatournee unternimmt. Ab 1931 folgen Auftritte in *800, 900 e 1000*, einer *rivista* der Kompagnie Anna Fontana, sowie in *Tifo*, eine Satire auf den Sport. 1938 wirkt sie an Anton Giulio Bragaglias Inszenierung von Robert Emmet Sherwoods *The Petrified Forest* (1935 *La foresta petrificata*) mit. Die Aufführung findet im römischen Teatro delle Arti statt. Der Regisseur Archie Mayo verfilmt das Drama 1936 unter dem gleichnamigen Titel in den USA. Humphrey Bogart besetzt den Part des Gangsters Mantee. 1939 verkörpert Magnani in Bragaglias Inszenierung von Eugene O'Neills *Anna Christie* (1922) die Titelrolle. Somit lässt sich ihr Engagement vor *Roma città aperta*

---

<sup>34</sup> Vgl. Sandro De Feo, *La voce dei lettori*, *Star*, 23. September 1944.

<sup>35</sup> Vgl. Sandro De Feo, *Un teatro clandestino*, *Star*, 18. November 1944, 10.

<sup>36</sup> Vgl. Giulio Cesare Castello, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 4, 1957, 1765.

nicht auf das Varieté reduzieren, da zu ihrem Repertoire zwei Charakterrollen in amerikanischen Gegenwartsdramen zählen.

1934 beginnt Magnanis Laufbahn als Filmschauspielerin mit *La cieca di Sorrento* (Nunzio Malasomma). Nach ihrer Heirat 1935 mit Goffredo Alessandrini spielt sie unter seiner Regie eine Nebenrolle als die Sängerin Fanny in *Cavalleria* (1936), angesiedelt im aristokratischen Milieu zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von den zahlreichen Nebenrollen hebt sich 1941 in *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica) der Part einer vulgären Soubrette aus dem Varieté ab, die versucht, eine feine Dame vorzustellen. 1942 muss sie wegen einer Schwangerschaft zugunsten von Clara Calamai auf die Rolle der Giovanna in *Ossessione* (Luchino Visconti) verzichten. Doch setzt sie sich drei Jahre später gegen die Konkurrentin Calamai bei der Besetzung der Pina in *Roma città aperta* durch. Ein nationaler Durchbruch gelingt ihr an der Seite von Fabrizi als redegewaltige Marktfrau Elide auf dem Campo de' Fiori. Pier Paolo Pasolini wird 1962 diese Figur in der von Magnani interpretierten Titelrolle *Mamma Roma* zitieren.

Beim römischen Publikum seit 1941 in Auftritten zusammen mit Totò sehr erfolgreich, beispielsweise in *Quando meno te l'aspetti* (1941-42), *Volumineide* (1943), *Con un palmo di naso* (1944), setzt Magnani ihr laufendes Engagement in der ersten Hälfte 1945 parallel zu den Dreharbeiten von *Roma città aperta* fort. Anlässlich ihres aktuellen Programms *Soffia, so'* im Februar 1945 geht ein Rezensent näher auf ihren Dialekt ein: „Il dialetto fiorisce sulle labre di Anna Magnani, come i buoni propositi nei petto d'un penitente. [...] Non, dunque, il dialetto greve, risaputo, cadenzato, della borghesia umbertina, fatto di termini in lingua pronunziati con accento convenzionale; ma il gergo trasteverino, una specie di 'argot' dalle più nobili origini, dalle più gloriose tradizioni“.<sup>37</sup>

Im Mai 1945 tritt sie zusammen mit Gino Cervi in *Cantachiaro N. 2* - einer Fortsetzung des Kassenschlagers *Cantachiaro* - im Teatro Valle auf. Es handelt sich um eine politische Satire auf den Bourgeois, der mit einer 'schwarzen' Vergangenheit alles zu vermeiden sucht, was ihn ein zweites Mal kompromittieren könnte. Der Kritiker der Aufführung beklagt sich über Anna Magnanis notorische Schwäche für den doppeldeutigen Witz, den exzentrischen Dialekt, den Hang zum Melodramatischen und zum Gefälligen.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Mercurio [laut Aprà (1994, 119) Pseudonym von Giulio Cesare Castello], Magnani a cavallo Rabagliati a piedi, *Star*, 20. Februar 1945, 15. Zu vorausgehenden Programmen, an denen sie mitgewirkt hat vgl. Mercurio, Biografia di un'eccentrica, *Star*, 23. September 1944.

<sup>38</sup> Mercurio, Anna e le scope, *Star*, 26. Mai 1945.

Die Pina in *Roma città aperta* macht sie international bekannt. Bis zum Bruch der Liebesbeziehung mit Roberto Rossellini interpretiert sie noch unter seiner Regie 1947-48 die Hauptrollen in den beiden Episoden von *L'Amore, Una voce umana* und *Il miracolo*. 1955 erhält sie für die Rolle der Serafina in *The Rose Tattoo*, basierend auf dem gleichnamigen Theaterstück (1951) von Tennessee Williams, den Oscar. Regie führt Daniel Mann.<sup>39</sup>

### 2.3 Marcello Pagliero

Marcello Pagliero (1907-1980) wird in London als Sohn einer Französin und eines Vaters aus Genua geboren. 1914 zieht die Familie von Großbritannien nach Italien. Im römischen Collegio Nazareno sind ab 1917 Roberto und Renzo Rossellini seine Schulkameraden. Nach einem Studium der Rechtswissenschaft schreibt Pagliero Literatur- und Kunstkritiken für Zeitungen und Zeitschriften. Zudem übersetzt er Drehbücher und Dialoge britischer und amerikanischer Filme ins Italienische. Um 1940 arbeitet Pagliero in der Drehbuchabteilung der ACI, Vittorio Mussolinis Produktionsfirma. Neben seinem vertraglichen Engagement bei der Scalera steht Roberto Rossellini in diesem Zeitraum ebenfalls auf der Gehaltsliste dieser Abteilung, und zwar dank seines Förderers und Freundes Franco Riganti, dem Produktionsleiter der ACI.<sup>40</sup>

1941 adaptiert Pagliero gemeinsam mit einem weiteren Szenaristen Emilio Salgaris Roman *Le due tigri* (1904) für den gleichnamigen Film unter der Regie von Giorgio C. Simonelli.<sup>41</sup> Auch an der Transposition des melodramatischen Romans *Anime in tumulto* ist Pagliero beteiligt. Regie führt Giulio Del Torre. Im Mittelpunkt steht eine verunglückte, fortan wider Willen kinderlose junge Frau (Gina Falckenberg als Elena von Kreuzer), die den Jungen der Sekretärin ihres Arztes entführt, um das ihr verwehrte Mutterglück zu erleben, bis sie kurz darauf unerwartet stirbt.<sup>42</sup> Für *07... Tassi*, eine Liebesgeschichte zwischen einem mit der Tochter alleinlebenden, verwitweten Taxifahrer und einer Schauspielerin, schreibt Pagliero das Sujet und wirkt am Drehbuch mit; außerdem führt er bis zur Unterbrechung der

---

<sup>39</sup> Zu biofilmografischen Angaben über Anna Magnani vgl. Giulio Cesare Castello, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 6, 1959, 1852-1854; Gaetano Caralini, in: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Bd. 4, 1961, 82-86; Roberto Chiti, in: ders. et al. 1999, 206-207.

<sup>40</sup> Vgl. Gallagher 1998, 55.

<sup>41</sup> Vgl. Chiti/Lancia 1993, 114-115.

<sup>42</sup> Ebd., 30.

Dreharbeiten am 25. Juli 1943 Regie.<sup>43</sup> 1943-44 führt Pagliero gemeinsam mit Hans Hinrich Regie bei *Nebbie sul mare*, einem der wenigen italienischen Kriminalfilme seiner Zeit. Weil Hinrich Jude ist, erscheint sein Name weder im Vorspann noch im Abspann.<sup>44</sup> Zu *Giorni di gloria* steuert Pagliero als Regisseur die Episode zu den Fosse Ardeatine bei. Als Roberto Rossellini am 8. September 1943 in Tagliacozzo die Dreharbeiten zu *Rinuncia* abbricht, stellt Pagliero den Film unter dem endgültigen Verleihtitel *Desiderio* im Oktober 1945 fertig. Der Endfassung fügt er mit Guglielmo Santagello Szenen hinzu. *Desiderio* erlebt am 6. August 1946 in Rom seine Uraufführung.

Als Schauspieler debütiert Pagliero in *Roma città aperta* als kommunistischer Ingenieur Manfredi. Diese Rolle verschafft ihm schon kurz nach der Premiere den Ruf als „il Jean Gabin del cinema italiano“.<sup>45</sup> 1945-46 arbeitet er am Drehbuch von Paisà mit. In eigener Regie dreht er nach dem Sujet von Ennio Flaiano den Spielfilm *Roma città libera* mit Vittorio De Sica als unter Amnesie leidendem Politiker. 1947 geht Pagliero nach Frankreich, wo er fortan vorrangig als Schauspieler engagiert ist, im selben Jahr etwa in *Les jeux sont faits* nach einem Drehbuch von Jean-Paul Sartre, inszeniert von Jean Delannoy; in zweiter Linie arbeitet er dort als Regisseur.<sup>46</sup>

## 2.4 Maria Michi

„Si dice sempre che io sarei stata scoperta da Roberto Rossellini con *Roma città aperta*, ma non è vero. Non voglio fare un torto a Roberto, poverino, ma chi mi ha scoperto è Eduardo [De Filippo]“.<sup>47</sup> Maria Michi (1921-1980) stellt damit klar, dass ihre Laufbahn als Theaterschauspielerin beginnt, bevor ihr die Rolle der kokainsüchtigen Denunziantin Marina Mari in *Roma città aperta* den Weg zu einer kurzfristigen, 1949 wieder zugunsten des Bühnenengagements in den Hintergrund tretenden Filmkarriere ebnet. Nach einer Tätigkeit als Schreibkraft in einem Rechtsanwaltsbüro („studio legale“) und einem wenige Monate

---

<sup>43</sup> *O7...Tassi* „fu poi ripreso alla fine delle ostilità da Riccardo Freda, il quale subito dopo lasciò che la regia fosse affidata a Alberto D’Aversa che lo completò nel 1945. Fu distribuito normalmente ma soltanto tra l’inverno e la primavera del 1946“, ebd., 393.

<sup>44</sup> Ebd., 220.

<sup>45</sup> Silvano Cantellani, *Città aperta a porte chiuse*, *Star*, Nr. 37, 6. Oktober 1945. Derselbe Autor berichtet zudem (ebd.): „Nei teatri dell’A.C.I., come regista, egli [Pagliero] sta finendo di girare in questi giorni il film già iniziato in altri tempi dallo stesso Rossellini dal titolo *Rinuncia*, con Elli Parvo protagonista“.

<sup>46</sup> Zu biofilmografischen Angaben über Pagliero vgl. Giulio Cesare Castello in, *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 7, 1486; Mario Quargnolo/Leonardo Autera, in: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Bd. 5, 1962, 241-243; Meder 1993, 185-186; Roberto Chiti, in ders. et al. 1998, 367.

ausgeübten Job 1940 als Platzanweiserin im römischen Kino-Theater Quattro Fontane debütiert sie dort noch im selben Jahr unter dem Regisseur, Schauspieler und Leiter einer eigenen Kompanie, Eduardo De Filippo, in *La signora è servita*. Zunächst Nebenrollen als Dienstmädchen besetzend, wechselt sie schließlich zur Truppe von Renato Cialente, der im November 1943 von einem deutschen LKW in Rom überfahren wird und stirbt. 1943 folgt ein Engagement in der Kompanie Tofano-Torrieri. 1944 tritt sie neben Anna Magnani und Totò in *Con un palmo di naso* auf.

Laut ihrer eigenen Aussage wählt sie Roberto Rossellini für die Rolle der Marina Mari aus, während Jone Tuzzi, das Scriptgirl von *Roma città aperta* und zugleich die Souffleuse Michis bei ihren stummgedrehten Szenen, sich daran erinnert, Sergio Amidei, ein Freund Cialentes, habe ihre Besetzung erzwungen, da er in die fünfzehn Jahre jüngere Schauspielerin verliebt gewesen sei.<sup>48</sup> Während der deutschen Besetzung Roms steht Michi in Verbindung mit Palmiro Togliatti, Celeste Negarville und Giorgio Amendola. Im Auftrag des römischen PCI dient sie als Kurierin („la staffetta“). Rückblickend bezeichnet sich Michi als Mündel („la pupilla“) der Partei. Einer ihrer lebensgefährlichen Aufgaben besteht darin, die in einem gegenüber der Standardausgabe verkleinerten Format gedruckte *L'Unità* in Briefkästen zu verteilen.<sup>49</sup>

## 2.5 Harry Feist

Den SS-Sturmbannführer Bergmann in *Roma città aperta* interpretiert der aus Österreich stammende jüdische Tänzer und Choreograph Harry Feist (1903-1963). Er gelangt als Schauspieler durch eine der drei sehr erfolgreichen Tourneen nach Rom, welche die österreichische Revuetruppe der ebenfalls jüdischen Brüder Emil und Arthur Schwarz zwischen 1929 und 1933 in Italien veranstalten. Aus unbekanntem Gründen kann Feist trotz der ab 1938 geltenden Rassengesetze in der römischen *rivista* und in Filmen auftreten. Auf der Bühne wirkt er an einer Reihe von Programmen mit, deren Texte der wichtigste damalige Autor der *rivista* verfasst - Michele Galdieri.

---

<sup>47</sup> Zit. nach Aprà 1994, 76. Aus einem Interview Michis 1974, geführt von Franca Maria Trapani.

<sup>48</sup> Vgl. B.Z., *Le stelle affollano il cielo*, *Star*, Nr. 23, 8. Juni 1946; D.D., *Maria Michi voleva riuscire*, *Hollywood*, Nr. 137, 1. Mai 1948, nach Angaben zu ihrer Person in diesem Artikel ist Michi 1922 geboren, die Mutter ist Ungarin, der Vater Italiener; Carlo Alberto Peano, in: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Bd. 4, 1961, 747-749; Enrico Lancia, in: Chiti et al. 1999, 232-233.

<sup>49</sup> Vgl. Aprà 1994, 76.

Vor *Roma città aperta* tritt der künftige Darsteller des Bergmann in drei Filmen jeweils in Nebenrollen auf. 1942 in *Orizzonte di sangue* besetzt er unter der Regie von Gennaro Righelli in einer tragisch endenden Liebesgeschichte während der russischen Revolution den Part eines Tänzers. Nach einem im tropischen Regenwald angesiedelten Arztmelodram, *Inferno giallo* (Geza Radwany 1942), tritt Feist 1943 in *Il fiore sotto gli occhi* (Guido Brignone), einer Komödie um zwei gleichzeitig eine Ehekrise durchlebende Paare, erneut in seinem außerfilmischen Beruf als Tänzer auf. Anna Magnani spielt hier ebenfalls einen Part mit autobiografischem Bezug - eine Schauspielerin des Varietés.

Im Februar 1945 präsentiert Feist allabendlich vor den Dreharbeiten von *Roma città aperta* ein von ihm entwickeltes und getragenes Programm mit dem Titel *I sette peccati*. Darin verkörpert er in der Rolle eines Vampirs - wahrscheinlich pantomimisch - etwa den Stolz, den Luxus, den Geiz, die Gefräßigkeit. Ein Rezensent der Aufführung gibt seinen Eindruck von der Persönlichkeit hinter der Rolle des Blutsaugers wieder: „Un vampiro casalingo e vegetariano. Aborte il sangue, come il vino. Non beve che acqua. [...] Piuttosto che la vita altrui, gli piace succhiare la gomma americana e caramelle al miele. [...] Niente di satanico nella sua apparizione“. Und zu seiner Verkörperung der sieben Sünden ergänzt er: „sua allegoria ha un valore femminile e filodrammatico, fa pensare a una simbolica mascherata“.<sup>50</sup>

Roberto Rossellini nennt ihn rückblickend einen deutschen Tänzer, der während der deutschen Besetzung Roms vor seinen Landsleuten untergetaucht sei, weil er sich in einen römischen Jungen verliebt habe.<sup>51</sup> Die ersten beiden Aussagen treffen nachweisbar nicht zu, denn Feist ist Österreicher und tritt vor und während der deutschen Besetzung Roms auf der Bühne und in Filmen auf. Seine Filmografie setzt sich nach 1945 fort. 1954 wirkt er einmalig in einem deutschen Film mit: *Ludwig II. - Glanz und Elend eines Königs* in der Regie von Helmut Käutner mit Ruth Leuwerik und O.W. Fischer in den Hauptrollen.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Vincenzo Talarico, Le metamorfosi del vampiro ovvero: i sette peccati di Harry Feist, *Star*, 10. Februar 1945, 13; der Artikel enthält sieben Fotos von Feists verkörperten Allegorien.

<sup>51</sup> Vgl. Aprà 1994, 50. Die Äußerung Rossellinis stammt aus einem 1973 geführten, unveröffentlichten Gespräch mit James Blue und Studenten im Media Center der Rice University von Houston, Texas; Gallagher (1998, 135) folgt bei seinen Angaben zu Feist weitgehend *Celluloide* (Pirro 1995, 134-136), schmückt Pirros Synthese vom Fiktivem und Tatsächlichem jedoch weiter aus. Danach war Feist ein österreichischer homosexueller Tänzer. Amidei begegnete ihm angeblich erstmals, als er nach der Aufführung von *Con un palmo di naso* hinter der Bühne erlebte, wie Anna Magnani und ihr damaliger Geliebter, Massimo Serato, sich stritten. Abweichend von Pirro nennt Gallagher jenen Titel der *rivista* und kennzeichnet Feist reißerisch - konträr zu der Rezension Talaricos - als einem „Satanic male dancer“.

<sup>52</sup> Chiti, in: *Filmllexicon degli autori e delle opere, Aggiornamenti e integrazioni 1958-1971*, 1973, 868-869.

Weshalb Roberto Rossellini eine der Hauptrollen, den SS-Sturmbannführer Bergmann, mit einem österreichischen Tänzer, Juden und wahrscheinlich Homosexuellen besetzt, lässt sich nur vermuten: Motive wie Travestie und eine aus katholischer Sicht über die sexuelle Orientierung angestrebte zusätzliche Dämonisierung der Figur liegen nahe. In *Germania anno zero* wird Edmunds auch nach Kriegsende fanatisch nationalsozialistischer Lehrer, der seinen Schüler mit Gedankengut Nietzsches zum Vaternord anstiftet, zugleich als pädophile Gestalt typisiert sein.

## 2.6 *Giovanna Galletti*

Giovanna Galletti wird 1916 in Bangkok geboren. Am römischen Centro sperimentale di cinematografia studiert sie Schauspiel und debütiert 1938 unter der Regie von Mario Mattoli in *La dama bianca* nach der gleichnamigen Komödie von Aldo De Benedetti und Guglielmo Zorzi. 1942 besetzt sie den Part einer Gymnastiklehrerin in *Signorinette*, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Wanda Bontà. Regie führt Luigi Zampa. *Roma città aperta*, wo sie als Ingrid im Dienst des SS-Sturmbannführers Bergmann Marina Mari mit Drogen versorgt, zu verführen sucht und zum Verrat Manfredis verleitet, legt sie fortan mit wenigen Ausnahmen - beispielsweise in *Totò cerca moglie* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1950) - auf das Rollenfach der *femme fatale* fest. An der Seite von Maria Michi tritt sie noch einmal 1972 in *L'ultimo tango di Parigi* (Bernardo Bertolucci) auf. Vorrang besitzt für Galletti jedoch zeitlebens das Theater. Sie studiert wahrscheinlich parallel zu ihrem Besuch des Centro Sperimentale Schauspiel an der römischen Accademia d'arte drammatica. Nach ihrem Eintritt 1939 in eine Kompanie, wechselt sie während des Krieges mehrfach die Theatertruppen.<sup>53</sup>

## 2.7 *Vito Annicchiarico*

Pinas Sohn Marcello interpretiert der im Sommer 1944 zehn Jahre alte Vito Annicchiarico.<sup>54</sup> Sein Vater hält sich im italienisch besetzten Nordafrika auf, ohne sich um Vito und den kleineren Bruder zu kümmern. Bis zur militärischen Einnahme Roms durch die Amerikaner lebt der künftige Darsteller des Marcello in einem katholischen Internat auf dem Monte

<sup>53</sup> Zur Biofilmografie Giovanna Gallettis vgl. Andrea Camilleri, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 5, 1958, 842; Andrea Orbicciani, in: Chiti et al. 1999, 142-143.

<sup>54</sup> Die Schreibweise seines Nachnamens lautet entgegen den Angaben des Abspanns Annicchiarico. Das folgende Porträt basiert, wenn nicht anders vermerkt, auf Angaben in seinem 1995 geführten Interview mit Adriano Aprà (1995b, 38-39).

Mario, wo die letzte Szene von *Roma città aperta* gedreht worden ist. In der Hauptstadt schlägt er sich als Schuhputzer („sciucià“) der amerikanischen Soldaten durch und verkauft Zeitungen. Rossellini spricht ihn am Largo Tritone an: „un giorno [...] mi ha chiesto se voleva pulire 40 scarpe. ‘Ma lo sa quanto le viene a costare?’ ‘Non ti preoccupare, quello che chiedi ti diamo’. ‘Dov’è?’ ‘Qui vicino, in via Francesco Crispi’. Era la casa della contessa [der Produzentin Chiara Politi]“.<sup>55</sup>

Schließlich erhält er einen lukrativen Vertrag, einschließlich kostenfreiem Essen und kostenloser Bekleidung, für eine ihm selbst unbekannt bleibende Rolle in einem Film, dessen Dreharbeiten erst ca. ein halbes Jahr später beginnen. Sein Engagement kurz nach der Befreiung Roms ist ein Indiz für eine schon Mitte 1944 feststehende Kinderrolle, bevor im Herbst das Drehbuch Sergio Amideis vorliegt. Obwohl keine Aufnahmen stattfinden, verbringt Annicchiarico seine Zeit mit Amidei, Roberto Rossellini und dessen *tuttofare*, dem Produktionssekretär Alberto Manni. Oftmals übernachtet er auch bei Rossellini und Roswitha Schmidt oder bei Amidei in dessen Wohnung an der Piazza di Spagna. Als festes Mitglied dieser cineastischen Großfamilie übernimmt nach dem Drehbeginn Anna Magnani sukzessive die Funktion der nicht bloß fiktiven Mutter, welche ihn sogar adoptieren will. Doch scheitert diese Absicht nicht zuletzt am Veto der leiblichen Mutter, bei der er seine beträchtliche Gage abgeben muss. Beinahe ständig bei den Dreharbeiten anwesend, selbst wenn in Szenen oder Einstellungen keine eigenen Auftritte vorgesehen sind, besetzen seine Freunde die übrigen Rollen der Kinderbande unter Führung Romolettos. Der Vorschlag, als Schauplatz für die Schlusszene, der nach der Exekution Don Pietros in die Innenstadt zurückkehrenden Kinder, die Via Trionfale auf dem (nördlich vom Petersdom gelegenen) Monte Mario zu wählen, stammt von ihm.

Wie er seine Rolle in einer Szene/Einstellung spielen soll, gibt ihm Roberto Rossellini kurz vor dem Drehen bekannt. Dabei beweist er einmal mehr - wie bereits 1940 in *La vispa Teresa*, 1946 in der Neapel-Episode von *Paisà* und 1947 in *Germania anno zero* - sein Gespür für das natürliche Talent der ihm zufällig begegnenden und dann ausgewählten Kinderdarsteller. Ohne die erzählte Geschichte des Films zu kennen oder die einzelne Szene in eine Sequenz einordnen zu können, konzentriert sich der kleine Annicchiarico ganz auf die von ihm verlangten Aufgaben und findet intuitiv - subtil angeleitet von Rossellini - die für die jeweilige Einstellung erforderliche Gestik, Mimik, Körperbewegung und -haltung: „Nel girare

---

<sup>55</sup> Ebd., 38.

non è che mi sentivo che facevo del cinema. Mi chiamavano, mi dicevano ‘devi fare così e così’ e io lo facevo. Non è che mi sentivo guidato. Lo facevo naturale. Non mi davano un copione, mi dicevano al momento quello che dovevo dire. Era Rossellini che mi diceva quello che dovevo fare“.<sup>56</sup>

So fängt er als Marcello mühelos in der Außenszene während der Razzia zu weinen an, nachdem die SS Pina auf der Straße erschossen hat. Der unumstrittene Star in einer tragenden Rolle, Aldo Fabrizi, kann ihn nicht ausstehen, da er befürchtet, der kindliche Laiendarsteller des Marcello stehle ihm die Show.<sup>57</sup> Seine natürliche Begabung verhilft ihm zu einem anschließenden Engagement in *Paisà*. Doch weil er mittlerweile zu dick geworden ist, übernimmt ein anderer Darsteller seinen Part in der zweiten, in Neapel angesiedelten Episode. Zwar tritt er an der Seite von Anna Magnani in *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli 1945) und *Abbasso la ricchezza!* (Gennaro Righelli 1946) auf, übernimmt weitere Kinderrollen an der Seite des Schauspielers Vittorio De Sica in *Cuore* (Duilio Coletti 1947) und *Domani è troppo tardi* (Léonide Moguy 1949), entscheidet sich aber, unterdessen wieder die Schule besuchend, erst für eine ordentliche Ausbildung und dann für eine beruflich gesicherte Existenz: Bis zu seiner Pensionierung arbeitet er 35 Jahre lang in einer amerikanischen Firma für Rechenmaschinen.

## 2.8 Nando Bruno

Wie Magnani, Fabrizi, Michi, Feist und Passarelli kommt der gebürtige Römer Nando Bruno (1895-1963) vom Theater zum Film. Er besetzt in *Roma città aperta* den komischen Part des Sakristans Agostino an der Seite von Don Pietro. Schlitzohrig, schulmeisterlich, schlagfertig nimmt er es mit den göttlichen Geboten nicht so genau, denn am Ende seiner Auftrittsszene vor der Bäckerei mischt er sich unter die Plündernden, nicht ohne sich zuvor bekreuzigt zu haben. Seine Funktion als Charge besteht darin, die von manifestem Hunger, latenter Gewalt und allzeit drohendem Tod düstere Grundstimmung im ersten Teil vor der Sequenz der Razzia aufzulockern. Dies gelingt ihm durch seine witzigen, besserwiserischen oder

---

<sup>56</sup> Ebd., 39.

<sup>57</sup> Sergio Amidei zufolge „Fabrizi odiava il ragazzino del film, il figlio della Magnani, della sora Pina. Perché da quel grande attore che è aveva capito che il ragazzino aveva una faccia straordinaria e così cercava sempre di girarlo, di non farlo comparire troppo quando c’era anche lui in scena, di fare in modo che non gli rubasse la parte! Piccole cattiverie!“, zit. nach Aprà 1994, 62.

ironischen Dialoge, das Augenverdrehen, das Verstecken von gestohlenen *pasticcini* unter seinem hierfür entweihten Talar.

Zunächst in der Truppe von Bocci mit Sketchen brillierend, gründet er zusammen mit Berardi eine eigene Kompanie für das *avanspettacolo*. 1938 debütiert er unter der Regie von Mario Mattoli als Filmschauspieler in *L'ha fatto una signora*. Es folgen weitere Engagements, so in *Dora Nelson* (Mario Soldati 1939) und als Partner von Totò in *Due cuori fra le belve* (Giorgio C. Simonelli 1943). *L'ultima carrozzella* führt ihn bereits in einer Nebenrolle als Kutscher mit dem Hauptdarsteller Aldo Fabrizi zusammen. Nach 1945 wirkt er neben einem Part als Dieb in *Roma città libera* unter der Regie Marcello Paglieros in einer Reihe von Filmen mit, die zum Kanon des Neorealismus gehören, darunter *Vivere in pace*, *L'onorevole Angelina*, *Gioventù perduta* und *Ladri di biciclette*.<sup>58</sup>

## 2.9 Eduardo Passarelli

Im Abspann den falsch geschriebenen Namen Passanelli tragend, interpretiert Eduardo Passarelli den *metropolitano*, einen zwar formal im Dienst der Faschisten stehenden, aber faktisch mit den Bewohnern des Stadtteils, allen voran Pina, solidarischen Revierpolizisten. Passarelli, über dessen Geburts- und Todesjahr nichts bekannt ist, stammt aus Neapel. Er gehört verschiedenen Truppen des neapolitanischen Dialekttheaters an, als Stiefbruder von Titina, Eduardo und Peppino De Filippo spielt er in mehreren Inszenierungen ihrer Kompagnien.

1937 debütiert Passarelli in *Gatto ci cova* (Gennaro Righelli). Weitere komische Nebenrollen besetzt er an der Seite der Gebrüder De Filippo in *Il marchese di Ruvolito* (Raffaele Matarazzo 1938), zusätzlich mit ihrer Schwester Titina und Alida Valli in *Ma l'amor mio non muore* (Giuseppe Amato 1938). *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi 1940) begründet die Zusammenarbeit mit Totò, wiederholt 1948 in *Totò al giro d'Italia* (Mario Mattoli).

Passarelli, groß, schlacksig und dünn, tritt zwar in derselben Szene wie der kleine, dicke Nando Bruno, aber noch vor ihm auf: Seine ersten Worte als Revierpolizist, während er sich hilflos einen Weg durch die Menschenmasse bahnt, die in die Bäckerei drängt, zerstört sofort die von der getragenen Uniform ausstrahlende Autorität: „Io sono impotente!“. Seine Knollnase, sein wohlwollendes Dulden des kollektiven Gesetzesbruchs und sein fürsorgliches

Verhalten gegenüber der schwangeren Pina, die er nach Hause begleitet, um ihre schwere, voller geraubter *pasticcini* steckende Tasche zu tragen, bricht mit dem Bild des skrupellosen, im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen gehenden faschistischen Polizeibeamten. Die Gegenfiguren zu dem gutwilligen Freund und Helfer von nebenan sind ein faschistischer Milizangehöriger, der ihm während der Razzia misstraut, sowie der römische Polizeipräsident.<sup>59</sup>

### 3 Stabmitglieder

#### 3.1 Ubaldo Arata

Dem Kameramann Ubaldo Arata (1895-1947) ist es mitzuverdanken, dass sich eine unzureichende Stromversorgung und nur eingeschränkt taugliche Scheinwerfer<sup>60</sup> in einen stimmungreichen Low Key verwandeln. Weil Anna Magnani, Aldo Fabrizi und Harry Feist abends weiterhin ihren Verpflichtungen in den städtischen Theatern nachkommen, denn infolge chronischer Unterfinanzierung der Produktion bis März 1945 dürften die Gagen für ihre Rollen anfangs nicht oder nur teilweise ausbezahlt worden sein, finden die Dreharbeiten der meisten Innen-, aber auch einzelner Außenszenen nachts statt. So verleiht der Lichtschein auf der Fratze eines SS-Mannes, als dieser in Manfredis Pension inmitten eines abgedunkelten Flurs am Telefon Marina Maris Identität zu erfahren sucht, der Figur eine dämonische, grauenvolle Gestalt.

Arata hat schon in der Stummfilmzeit gelernt, unter komplizierten natürlichen und künstlichen Lichtverhältnissen zu arbeiten. Bei der Turiner Aquila ist er ab 1911 als Kameraassistent, seit 1915 als Kameramann beschäftigt. Nach einem Engagement bei der Italia wechselt er zu Stefano Pittaluga FERT, für die er zwischen 1925 und 1929 mehrere Folgen der Maciste-Reihe aufnimmt. Im Auftrag von Pittaluga und unter der Regie Gennaro Righellis führt er 1925 neben Eduard von Borsody und Arpad Viragh die Kamera bei *Der Bastard (Il transatlantico)*, basierend auf dem Roman *Transatlantic* von Urville, im Berliner

---

<sup>58</sup> Vgl. Filippo De Sanctis, in: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Bd. 1, Rom 1958, 937-938; Enrico Lancia, in: Chiti et al. 1998, 83-84.

<sup>59</sup> Vgl. Carlo Alberto Peano, in: *Filmlexicon degli autori e dell'opere*, Bd. 5, 1962, 383-384.

<sup>60</sup> Jone Tuzzi, zuständig für das Script, lässt anhand einer Anekdote erahnen, wie Arata angesichts von Scheinwerfern mit unbrauchbarem gelbem Kunstlicht beim häufigen nächtlichen Drehen im Atelier oder Außen improvisieren muss: „Il povero Arata aveva tutte lampade gialle, che davano tutte una luce gialla, allora si arrabiava e si sfogava facendo delle gran risate. [...] E Arata si faceva queste gran risate: ‘Voglio la luce, non possoooo, nun se vede nienteeee!’“; zit. nach Aprà 1994, 79.

Atelier der Phoebus-Film AG. Mario Camerini, der Regisseur von *Rotaie* (1929), bezeichnet Arata, der in diesem Stummfilm ohne Belichtungsmesser eine von mehreren 10000 Watt Scheinwerfern erhellte Sequenz nachts fotografiert, als einen der vier bedeutendsten italienischen Kameramänner seiner Zeit.<sup>61</sup>

Gemeinsam mit Massimo Terzano ist Arata für die Kameraführung in dem ersten öffentlich aufgeführten italienischen Tonfilm *Il canzone dell'amore* (1930) nach Luigi Pirandellos Erzählung *In silenzio* (1923) verantwortlich, hergestellt von der römischen Cines-Pittaluga.<sup>62</sup> Nach Pittalugas Tod 1931 und der Insolvenz der Cines ist Arata für wechselnde Firmen tätig.<sup>63</sup> 1937-38 wirkt er unter der künstlerischen Oberleitung von Vittorio Mussolini als Chefkameramann bei *Luciano Serra pilota* mit, produziert von der Aquila. Hierbei begegnet Arata wahrscheinlich dem Koszenaristen Roberto Rossellini. 1939 schließt Arata mit der Scalera einen hoch dotierten festen Vertrag ab. Für dieses branchenweit führende Unternehmen fotografiert er beispielsweise *Tosca* und *Il re si diverte*.

Im Januar 1940 erhält Arata vom Duce während der Einweihungszeremonie des Centro sperimentale di cinematografia am neuen Sitz in der Via Tuscolona gegenüber von Cinecittà eine Medaille für die französisch-italienische Koproduktion der Scalera *Ultima giovinezza/Dernière jeunesse* (Jeff Musso 1939) ausgehändigt. Arata trägt bei der Entgegennahme der Auszeichnung wie Benito Mussolini die schwarze Uniform.<sup>64</sup> Nach der italienisch-französischen Koproduktion 1942-43 *Carmen* mit Jean Marais und Viviane

---

<sup>61</sup> Neben Arata nennt Camerini Massimo Terzano, Anchise Brizzi und Carlo Montuori, vgl. Gili 1990, 67. Unter welchen Bedingungen Arata diese Nachtsequenz in *Rotaie* dreht und welche Risiken die Entwicklung des Negativmaterials im Labor in sich birgt, macht Camerini (ebd., 66) anschaulich: „Pour tourner la nuit, il fallait construire des châteaux de bois sur lesquels on juchait des projecteurs de 10000 watts qui pesaient des quintaux e que quatre hommes tiraient jusque là-haut avec des palans, des projecteurs à charbon car il n'y avait pas encore les ampoules. Les opérateurs travaillaient sans posemètre et en tenant compte du bain du développement que l'on ne changeait qu'une fois par semaine. Alors la difficulté était la suivante: l'opérateur demandait aux laboratoires de développement à quel point en était le bain car il devait en tenir compte dans le calcul de l'exposition. Parfois le laboratoire ne le savait pas lui-même. C'est si vrai que beaucoup de scènes de nuit ont dû être refaites“.

<sup>62</sup> Der erste hergestellte Tonfilm unter der Regie von Alessandro Blasetti für die Cines trägt den Titel *Resurrectio*, doch er startet erst 1931 nach *La canzone dell'amore* in den Kinos. Vgl. Chiti/Lancia 1993, 284.

<sup>63</sup> Laut Alfredo Guarini (Gili 1990, 139), nach seiner Rückkehr aus den USA zusammen mit Isa Miranda seit 1932 Produktionsleiter in den Studios von Tirrenia zwischen Pisa und Livorno (Pisorno), arbeitet Arata bei derselben Firma 1934 als Chefkameramann von *La signora Paradiso* (Enrico Guazzoni), einem Exempel der *telefoni bianchi*.

<sup>64</sup> Eine Fotografie zeigt, wie Mussolini die Medaille Arata überreicht, vgl. Francesco Pasinetti, L'inaugurazione del Centro, *Cinema*, Nr. 86, 25. Januar 1940, 55. Der Bildkommentar lautet: „In occasione dell'inaugurazione del nuovo Centro sperimentale di cinematografia a Cinecittà, il Duce ha consegnato i premi della Mostra di Venezia: ecco il bravo Ubaldo Arata che riceve la medaglia per la sua abilità tecnica di operatore in *Ultima giovinezza*“. Diese Verfilmung des Romans *Mister Gilhooley* von Liam O'Flaherty ist mit Raimu und Pierre

Romance kriegsbedingt arbeitslos, fotografiert er kurz nach der Befreiung noch vor *Roma città aperta* für die Excelsa-Film *La vita ricomincia* unter der Regie von Mario Mattoli.

### 3.2 Renzo Rossellini

Im Schatten seines seit *Roma città aperta* weltberühmten, knapp zwei Jahre älteren Bruders Roberto steht Renzo Rossellini (1908-1982). Beide besuchen dieselbe Klasse auf dem römischen Collegio Nazareno, da der ältere Bruder längere Zeit wegen einer Krankheit die Schule versäumt. Renzo Rossellini interessiert sich frühzeitig für Musik. Er nimmt in Rom privaten Unterricht, wechselt auf das Konservatorium, um die Komposition von Musikstücken zu erlernen. Bernardino Molinari bildet ihn an der Akademie Santa Cecilia zum Orchesterchef aus.

Laut einem Schreiben des römischen Polizeipräsidenten an das Innenministerium vom 3. November 1943 ist Renzo Rossellini 1932 dem PNF als Mitglied beigetreten; jedoch stellt der Absender rückblickend fest: „verso il Regime si manteneva indifferente“.<sup>65</sup> Wahrscheinlich geschieht dieser Beitritt somit nicht aus ideologischer Überzeugung, sondern aus opportunistischen Gründen, um im öffentlichen Dienst Karriere zu machen. Von 1934 bis 1935 leitet Renzo Rossellini ein musikalisches Gymnasium in Varese. Im selben Jahr, in dem er diese Stelle übernimmt, heiratet er die aus reichem Elternhaus stammende Pianistin Lina Pagni. Ab 1938 schreibt Renzo Rossellini Musikkritiken für die römische Tageszeitung *Il Messaggero*. In dieser Funktion reist er wiederholt bis 1942 ins Ausland, etwa nach

---

Brasseur prominent besetzt. Für den Ton ist der Kameramann von *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* zuständig - Giuseppe Caracciolo.

<sup>65</sup> ACS. Ministero dell'Interno, Polizia Politica. Fascicoli personali [Renzo] Rossellini. Busta 1160, fascicolo 22. Brief der Regia Questura di Roma vom 3. November 1943 an Ministero dell'Interno, Rom. Roncoroni (1980, 60-61) bestreitet noch dessen Parteimitgliedschaft: „Renzo Rossellini, il musicista, era stato pregato tante volte da Zandonai, che era un amico di famiglia ed era fascista, di prendere la tessera del partito, visto che era senza lavoro, per poter avere una cattedra. Renzo Rossellini si rifiutò sempre di aderire“. Unter Berufung auf ein Interview mit Marcella Mariani Rossellini behauptet Gallagher (1998, 78): „within the Rossellini family the card [der Faschistischen Partei] had become a question of high honor. Because Renzo had refused to have a card, his appointment to a professorship - and a secure income - at the University of Rome had been blocked, and he had been eking out an uncertain livelihood writing film music and criticism. When at last a job did materialize at the Conservatory of Pesaro, it turned out to be due to his composer friend Zandonai, who had subscribed Renzo in the Party without his knowledge. Renzo had been outraged and shamed - and grateful when the job and membership finally expired after a year“. Wenn Gallagher betont, für die Familie Rossellini sei a posteriori die Mitgliedschaft in dem PNF eine heikle Angelegenheit, weshalb übernimmt er dann ungeprüft die Aussagen von der Schwester Robertos und Renzos? Wie kann ein Dritter Renzo Rossellini als Mitglied des PNF einschreiben, ohne dass dieser davon Bescheid weiß? Und wieso läuft diese Mitgliedschaft nach einem Jahr aus, ohne dass Renzo seinen Job verliert? Er ist vielmehr seit 1932 Parteimitglied, wie aus dem oben angeführten Schreiben des römischen Polizeipräsidenten vom 3. November 1943 eindeutig hervorgeht. Von seinem Austritt aus der Partei ist an dieser Stelle keine Rede.

Deutschland.<sup>66</sup> Von 1940 bis 1942 arbeitet er als Vizedirektor und Lehrer am Konservatorium von Pesaro.

1933 beginnt seine Laufbahn als Filmkomponist von *La città del amore* (Mario Franchini).<sup>67</sup> Es folgen unter anderem 1937 *I fratelli Castiglioni* (Corrado D'Errico) und *Il signor Max* (Mario Camerini).<sup>68</sup> Seine Filmografie bis zu *La nave bianca* 1941 umfasst auch das Regiedebüt Vittorio De Sicas *Rose scarlatte* 1939 und dessen 1941 folgende Regiearbeit *Teresa Venerdì*. *La nave bianca* leitet die bis *Viva l'Italia* 1961 andauernde, fast ununterbrochene Zusammenarbeit mit seinem Bruder ein.<sup>69</sup> Während des Faschismus zeichnet Renzo Rossellini für die Musik einer ganzen Reihe von Kriegsfilmern verantwortlich: *I tre aquilotti*, an dessen Drehbuch sein Bruder eventuell ungenannt mitwirkt,<sup>70</sup> *Un pilota ritorna*, *L'uomo dalla croce*, *Giarabub* sowie *Noi vivi/Addio Kira!* (Goffredo Alessandrini 1942).<sup>71</sup>

Als Publizist verfasst er 1943 für *Cinema* Beiträge zu der Rubrik *Schermi sonori*.<sup>72</sup> Seine Huldigung *Al fratello* ruft die Zusammenarbeit bei *La nave bianca* in Erinnerung, beschwört pathetisch die innige Bruderliebe: „La poesia del tuo raccontare, la premura del tuo occhio

---

<sup>66</sup> ACS. Ministero dell'interno. Polizia politica. Fascicoli personali. [Renzo] Rossellini, Busta 1160, fascicolo 22, Maschinenschreiben vom 1. November 1943 ohne Briefkopf und ohne Unterschrift.

<sup>67</sup> Renzo Rossellini ist bei diesem Film einer von mehreren Komponisten, vgl. Chiti/Lancia 1993, 80.

<sup>68</sup> Umberto Tani, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 8, 1961, 1218. Die Aussage Gallaghers (1998, 42), Renzo Rossellini „in 1937 began composing for films, with a score for Camerini *Il signor Max*“, trifft nicht zu.

<sup>69</sup> Zu den Ausnahmen gehören etwa die Ingrid Bergmann-Episode *The Chicken* in *Siamo donne* (1952), wo Alessandro Cicognini die Musik komponiert, und die zwei Fernsehproduktionen 1957-58 *L'India vista da Rossellini* (mit indischer Musik) und *J'ai fait un beau voyage* (Klanguntermalung: Pierre Poulteau) sowie der Kinofarbfilm *India Matri Bhumi* (1957-59), bei dem sich Kompositionen von Philippe Arthuys und traditionelle indische Musik ergänzen.

<sup>70</sup> Vgl. Gallagher 1998, 72. „Accanto alla *La nave bianca*, a *Un pilota ritorna*, a *Uomini sul fondo* e precedendo di poco *Gente dell'aria*, questo film viene inserirsi in quella ottima tradizione di film documentari a soggetto, diffusi in Italia e all'estero con vivo successo“, [Fiera della novità,] *I tre aquilotti*, *Cinema*, Nr. 145, 10. Juli 1942, 368.

<sup>71</sup> *Noi vivi* ist der erste, *Addio Kira!* der zweite Teil eines insgesamt 170 Minuten langen Films unter der Regie von Goffredo Alessandrini. Auf den Filmfestspielen in Venedig 1942 hintereinander uraufgeführt und mit dem Premio della Biennale ausgezeichnet, laufen die beiden Teile als eigenständige Filme ab Oktober 1942 in den nationalen Kinos an. Es handelt sich um eine Verfilmung von Ayn Rands autobiografischem Roman *We the Living* (1936). 1905 in St. Petersburg unter dem bürgerlichen Namen Alissa Rosenbaum geboren und 1926 in die USA ausreisend, kommt *We the Living/Noi vivi* einer Abrechnung mit der Sowjetunion unter Stalin gleich. Der Debütroman der marktradikalen Schriftstellerin und Philosophin, einer Anhängerin der österreichischen Schule der Wirtschaftslehre von August von Hayek und Ludwig von Mises, bleibt in den USA unbeachtet. An der filmischen Adaption wirkt Corrado Alvaro mit. Wie in *La nave bianca* sind bei *Noi vivi/Addio Kira!*, koproduziert von der Scalera-ERA, Renzo Rossellini für die Musik, Giuseppe Caracciolo für die Kamera, Amleto Bonetti für die Bauten und Eraldo Da Roma für den Schnitt zuständig, vgl. Chiti/Lancia 1993, 17-18, 223-224.

<sup>72</sup> Vgl. Musicalità de *Gelosia*, Nr. 160, 25. Februar 1943, 117; L'amicizia del cane col gatto, Nr., 162, 25. März 1943, 174.

per le piccole grandi passione dei piccoli uomini, dei semplici cuori, erano la tenerezza della nostra infanzia, erano i nostri costumi di un giorno, erano i nostri ideali di sempre“.<sup>73</sup>

Im Herbst 1943 wird eine Sinfonie von Renzo Rossellini in das Repertoire der Philharmonie Halle übernommen. Dies bewirkt eine Anfrage des nationalsozialistischen Regimes aus Berlin beim faschistischen Außenministerium. Gewünscht sind Informationen über die politische Gesinnung des Musikers. Das Außenministerium wendet sich am 26. Oktober 1943 mit einer diesbezüglichen schriftlichen Anfrage an das Innenministerium,<sup>74</sup> welches den Vorgang an das römische Polizeipräsidium weiterreicht. Am 3. November 1943 erklärt der römische Polizeipräsident in seinem schon im Zusammenhang mit der Parteimitgliedschaft angeführten Schreiben an das Innenministerium, dass trotz Renzo Rossellinis gleichgültiger Haltung gegenüber der faschistischen Republik von Salò („il Regime“) kein auffälliges Verhalten zu beobachten sei: „In atto mantiene contegno riservato“. Angemerkt wird sein - während der deutschen Besetzung Roms - gehobener Lebensstandard, denn er arbeitet einerseits als Komponist, andererseits schreibt er weiterhin Musikrezensionen für *Il Messaggero*.<sup>75</sup>

### 3.3 Aldo Venturini

Obgleich ohne Credits ist Aldo Venturini (1906-1972) maßgeblich verantwortlich, dass *Roma città aperta* fertiggestellt wird.<sup>76</sup> Ohne sein seit April 1945 investiertes Kapital wäre die Mitte Januar in Angriff genommene, chronisch unterfinanzierte und nur schleppend vorankommende Produktion wohl nie vollendet worden. Venturini engagiert sich als Filmproduzent nur ein einziges Mal. Dass er sich auf ein kommerziell windiges Vorhaben einlässt, von dem sich sowohl Giuseppe Amato als auch Chiara Politi als Chefin der Nettunia wieder zurückziehen, beruht offenbar auf einer im vorherigen Berufsleben unerfüllten Leidenschaft für die siebente Kunst. Als 1944-1945 die Filmförderung, wie sie der faschistische Staat entwickelt hat, kriegsbedingt nicht mehr existiert, stellt Venturini als branchenferner, wengleich kapitalkräftiger privater Unternehmer für Roberto Rossellini den

---

<sup>73</sup> Nr. 158, 25. Januar 1943, 62.

<sup>74</sup> Vgl. ACS. Ministero dell'Interno, Polizia Politica. Fascicoli personali. [Renzo] Rossellini. Busta 1160, fascicolo 22, Schreiben des Außenministeriums an das Innenministerium; Eingangsstempel vom 27. Oktober 1943.

<sup>75</sup> Ebd., Schreiben der Questura di Roma an Ministero dell'Interno vom 3. November 1943.

<sup>76</sup> Die folgenden Angaben zu Aldo Venturini stammen, sofern nicht anderweitig vermerkt, von Valeria Parboni, „*Roma città aperta*, il rimpianto di papà produttore mancato“, *L'Unità*, 25. Januar 1996. Der Artikel basiert auf einem Gespräch mit einem Sohn, einer Tochter und einer Cousine Aldo Venturinis.

lang gesuchten Retter in äußerster finanzieller Not dar. Obwohl im Filmgeschäft unerfahren, verfügt Venturini über kaufmännische Kenntnisse und Organisationsgeschick.

Venturini absolviert nach der Schule eine technische Ausbildung und nimmt Klavierunterricht. Nach dem faschistischen Staatsstreich 1922 lebt er längere Zeit im Pariser Exil. Zurückgekehrt nach Italien, erwirbt er mit dubiosen Wollgeschäften im Auftrag der Firma Borgosesia nach dem Waffenstillstand am 8. September 1943 ein stattliches Vermögen. Roberto Rossellini bezeichnet ihn als einen ehemaligen Schwarzmarkthändler, der in Prato bei Florenz Stoffe einkauft und im schon befreiten südlichen Landesteil verkauft.<sup>77</sup>

Über seinen Anwalt Mormino, der auch das Mandat von Roberto Rossellini wahrnimmt, erfährt Venturini Anfang 1945 von dessen verzweifelten Anstrengungen, für die Mitte Januar 1945 begonnenen Aufnahmen das Geld für die laufenden Ausgaben sicherzustellen. Venturini übernimmt im April 1945 die nunmehr kontinuierliche Finanzierung der Produktion. Mit dem von ihm bereitgestellten Budget von insgesamt 11 Millionen Lire gelingt es, die Dreharbeiten bis Juli abzuschließen. Da sich die Drehzeit somit rein rechnerisch auf etwa sechs Monate beläuft und damit für einen ca. 100 Minuten langen Spielfilm überdurchschnittlich lange dauert, ist zu folgern, dass erst seit Venturinis Mitarbeit als Produzent substantielle Arbeitsfortschritte erzielt werden. Hierauf deutet auch eine Aussage des Produktionsleiters, Ferruccio De Martino, hin, wonach zum Zeitpunkt seines Arbeitsantritts im April die im Atelier erbauten Innenszenen der *Via Tasso*, Bergmanns Gestapozentrale, bereits abgedreht waren, „ma in maniera stentata“.<sup>78</sup> Venturinis Einsatz beschränkt sich nicht auf die Aufgabe eines bloßen Kreditgebers, sondern er kümmert sich außerdem persönlich um die Beschaffung von Requisiten und Kostümen.

Als der verheiratete Vater von vier Kindern erfährt, dass der mit Roberto Rossellini unter Vertrag stehende Verleiher *Artisti Associati* den fertiggestellten Film nicht als solchen anerkennt, sondern als vertragswidrig produzierte Reportage bewertet, trifft er eine Entscheidung, die ihn sein ganzes restliches Leben bis zum Tod 1972 als Trauma verfolgt: Er veräußert die weltweiten Verleihrechte für die minimale Summe von ca. 10.000 \$ an die römische *Minerva*. Rod Geiger bezahlt wenig später an die *Minerva* bereits 25.000 \$, um die Verleihrechte nur für die USA zu erwerben.<sup>79</sup> Die Höhe vor allem des erstgenannten Betrages ist jedoch umstritten, wie noch im Zusammenhang mit dem Rechteverkauf ausgeführt wird.

---

<sup>77</sup> Vgl. Rossellini 1987, 102.

<sup>78</sup> Zit. nach Aprà 1994, 77.

Als ihn Stefano Roncoroni um 1970 aufsucht, weil er bei ihm - auf Empfehlung Amideis - das für entweder nicht existent oder verschollen geltende Drehbuch zum Film vermutet, begegnet er einem gebrochenen, vereinsamten und verbitterten Menschen:

„Pensava sinceramente di essere stato defraudato e abbandonato dai non occasionali compagni d'avventura. Perché, pur non essendo del mestiere del cinema, era del giro contiguo; aveva fatto il militare con Fabrizi in cavalleria a Palermo ed erano rimasti in contatto; poi era stato agganciato all'impresa perché in quel momento aveva del denaro e molto spirito d'intraprendenza. Ma, ricordava, di quel film agli altri l'onore e la gloria, a me solo le tasse e le rogne. Aveva cercato di rimanere nel giro ma ognuno era andato per la sua strada ed il suo contatto con il mondo del cinema era stato solo *Roma città aperta*“.<sup>80</sup>

### 3.4 Alberto Consiglio

#### 3.4.1 Schriften über Literatur und eigene literarische Texte

Das Sujet *La disfatta di Satana* gibt den erzählerischen Hauptstrang für das Drehbuch und den Film *Roma città aperta* vor, doch bleibt der Name des Autors von *La disfatta di Satana* sowohl im Vorspann als auch im Abspann unerwähnt - Alberto Consiglio (1902-1973).<sup>81</sup> Mino Caudana bezeichnet ihn als den „piccolo padre“<sup>82</sup> von *Roma città aperta*. Sein beruflicher Weg zum Film weicht von demjenigen Roberto Rossellinis, Sergio Amideis, Aldo Fabrizis, Anna Magnanis und Maria Michis grundlegend ab, ähnelt am ehesten noch der Laufbahn Marcello Paglieros.

Consiglio gehört zwischen 1928 und 1933 zu den Mitarbeitern der Florentiner Literaturzeitschrift *Solaria*. Zu dieser im Januar 1926 von dem Anwalt Alberto Carocci (1904-1972) gegründeten und überwiegend bis zum staatlichen Verbot der Publikation im Mai 1934<sup>83</sup> allein geleiteten Monatszeitschrift steuert Consiglio zahlreiche eigene

---

<sup>79</sup> Vgl. Archer Winsten, Rages and Outrages, *New York Post*, 16. November 1964.

<sup>80</sup> Roncoroni 1994, 153.

<sup>81</sup> Während Aprà/Lutton (2000, 176) in ihrer Filmografie zu Rossellini Consiglio neben Amidei als zweiten Autor des Sujets anführen, erwähnt Forgacs (2000, 77) in den Credits zu *Roma città aperta* Consiglio aus unerfindlichen Gründen nicht.

<sup>82</sup> Zit. nach Aprà 1994, 32. Erstveröffentlicht unter dem Titel: I critici crollavano il capo, *Oggi*, vermutlich Juni 1947.

<sup>83</sup> Der Präfekt von Florenz beschlagnahmt die März-April Ausgabe von 1934 - zu diesem Zeitpunkt erscheint *Solaria* nur noch alle zwei Monate - wegen des sechsten Teiles des Fortsetzungsromans von Elio Vittorini *Il garofano rosso* sowie der Erzählung *Le figlie del generale* von Enrico Terracini. Die Begründung lautet, beide Texte verstießen gegen die Moral und die guten Sitten. Mit der Nummer 5-6, September-Oktober 1934 stellt *Solaria* die Publikation ein. Diese Ausgabe wird jedoch rückdatiert, denn sie wird am 31. März 1936 mit einem Index von Artikeln vorausgehender Jahrgänge veröffentlicht.

Erzählungen<sup>84</sup>, Aufsätze und Rezensionen bei. Für *Solaria* schreiben unter anderem Giacomo Debenedetti, Mario Gromo, der künftige Filmkritiker von *La Stampa*, Elio Vittorini, Eugenio Montale, Corrado Pavolini, Cesare Zavattini,<sup>85</sup> Giovanni Titta Rosa und Bonaventura Tecchi. Das März-Heft (Nr. 3) 1927 ist ausschließlich dem Film gewidmet und enthält Beiträge etwa von Giovanni Battista Angioletti, dem Direktor von *Fiera letteraria* ab 1946, Riccardo Bacchelli, Anton Giulio Bragaglia, Giacomo Debenedetti, Mario Gromo und Eugenio Montale.

In *Solaria* liegt der Schwerpunkt auf der italienischen Literatur, daneben findet insbesondere die französische Prosa Beachtung. Dem faschistischen Regime gegenüber wird Distanz gewahrt. Consiglio beschäftigt sich vor allem mit dem Werk von Italo Svevo, Eugenio Montale,<sup>86</sup> Federigo Tozzi (1883-1920)<sup>87</sup> und Corrado Alvaro.<sup>88</sup> Literaturtheoretische Ambitionen offenbaren sich in Stellungnahmen zur Gattung Roman im italienischen Kontext.<sup>89</sup> Unter den französischen Autoren gilt sein bevorzugtes Interesse Paul Valéry,<sup>90</sup> Jules Romains<sup>91</sup> und Alain-Fournier.<sup>92</sup>

Italo Svevo (Pseudonym von Ettore Schmitz 1861-1928) repräsentiert für Consiglio die moderne italienische Literatur.<sup>93</sup> Dessen Roman *La coscienza di Zeno* (1923) beurteilt er als gelungene Synthese aus objektivem, distanzierendem Bericht und Autobiografie. Damit ist ein dem Roman als Gattung charakteristisches Verhältnis zwischen Fiktionalisierung und außerliterarischer Wirklichkeit angesprochen:

„Certo, il mondo di ogni romanziere è composto di elementi tratti, alla vicina o alla lontana, dalla vita vissuta, e di cose, di eventi la cui nozione è stata tratta del mondo reale. Ma il vero romanzo non può essere creato se l'autore non sia fornito di un'elevata potenza di oggettivazione: essa consiste soprattutto nel sapere distaccare il proprio sentimento dalle nozioni acquisite. Il romanzo non è la trascrizione o la fotografia oggettiva del mondo, e nemmeno è la estrinsecazione di affetti soggettivi. Esso è qualcosa di mediano: il mondo reale

---

<sup>84</sup> Vgl. Dialoge delle belle donne, Nr. 6, Juni 1928, 6-16; Una sera di novembre, Nr. 12, Dezember 1929, 16-37; L'angelo [gewidmet Eugenio Montale], Nr. 3, März 1931, 1-26; Interni, Nr. 7-8, Juli-August 1930, 1-23; Don Leo, Nr. 11, November 1931, 1-9; Spina, Nr. 1, Januar 1932, 3-15; Luna [gewidmet seiner Frau Laura], Nr. 5, Mai 1932, 8-34.

<sup>85</sup> Vgl. Tre, Nr. 12, Dezember 1929, 38-39.

<sup>86</sup> Nr. 11, November 1928, 34-54.

<sup>87</sup> Vgl. Nota su Tozzi, Nr. 5-6, Mai-Juni 1930.

<sup>88</sup> Vgl. Nr. 4, 1931, 29-42.

<sup>89</sup> Vgl. Dibattito sul romanzo ed altre cose, Nr. 6, Juni 1929, 33-49; [Rubrik: Zibaldone,] Problemi del romanzo, Nr. 11, November 1929, 40-47.

<sup>90</sup> Vgl. Nr. 1, Januar 1930, 39-47.

<sup>91</sup> Vgl. Nr. 2-3, Februar-März 1933, 24-45.

<sup>92</sup> Vgl. Nr. 6-7, Juni-Juli 1933, 1-19.

<sup>93</sup> Vgl. Italo Svevo, Teil I, Un clima, Nr. 11, November 1932, 30.

visto dal sentimento poetico, ma poi distaccato dalla sede degli effetti, elaborato dalla coscienza, dal cervello di colui lo ebbe in sé, ardente e doloroso. *La coscienza di Zeno* è esempio eloquentissimo di questa metamorfosi della vita pratica in vita artistica. Mentre esempio di narrazione oggettiva è la relazione, esempio soggettivo è la biografia“.<sup>94</sup>

1933 lautet sein Kommentar zu einer aktuellen Debatte unter Schriftstellern, die sich teils als „calligrafisti“ im Sinne von Formalisten, teils als „contenusti“ oder „attualisti“ bezichtigen, anschließend an seine Aussage zu *La coscienza di Zeno*, dass von Kunst erst die Rede sein kann, sobald das bloße Berichten, die Chronik überwunden wird. Was 1946-47 in der *Fiera letteraria* Angioletti und Trombatore unter den Schlagworten „arcadia“, „letteratura popolare“, „impegno“ diskutieren, die Mitverantwortung der Schriftsteller am langjährigen Bestehen der faschistischen Diktatur und die Konsequenzen für die aktuelle nationale Literatur, hat seinen Vorläufer in einer Kontroverse Anfang der dreißiger Jahre. Während laut Consiglio die einen für einen gehobenen Stil plädieren, bemängeln die anderen den mangelnden Bezug der italienischen Gegenwartsprosa zum alltäglichen Leben.<sup>95</sup>

In seiner Monografie *Europeismo* konstatiert Consiglio 1929 eine spirituelle Krise von Intellektuellen auf dem Kontinent, die sich in einem Hang zur Mystizismus manifestiere. Anhand von Texten André Gides, Marcel Prousts, Paul Valéry, Rainer Maria Rilkes, Italo Svevos und Massimo Bontempellis versucht er, diese Krise nachzuweisen. Ihm selbst schwebt eine grundlegend erneuerte Literatur vor, die jedoch in ihrer schemenhaft bleibenden Gestalt abwegig anmutet, denn für erstrebenswert gilt eine Synthese aus einem nationalen Klassizismus, ausländischem satirischen Realismus und einer neuen Romantik.<sup>96</sup>

1946 veröffentlicht Consiglio den Briefroman *Crudeli cieli*. Das selbst namentlich unterzeichnete Vorwort, datiert auf den 15. Juni 1943, scheint dem Romancharakter zu widersprechen, denn suggeriert wird, Dokumente zu präsentieren:

„Sono venuto in possesso, in circostanze che non giova qui raccontare, di un gruppo di lettere abbastanza significative. Mi era parso, in un primo tempo, che se ne potesse ricavare un romanzo. Non nascondo di aver fatto, in questo senso, un tentativo presto abbandonato. [...] Dopo aver pensato per un istante se non era meglio gettare queste lettere in un cassetto per rileggere tra dieci anni, ho preso improvvisamente la decisione di pubblicarle. Non ho apportato nessuna modifica al testo originario, salvo bene inteso, l’abolizione dei cognomi e la trasformazione di alcuni particolari che avrebbero dovuto fare individuare i corrispondenti. Del resto essi sono quasi tutti morti o spariti. [...] In un primo tempo mi era sembrato divertente corredare di copiose note le lettere dei due principali interlocutori di questa conversazione a sei

---

<sup>94</sup> Italo Svevo, Teil 2, Un’opera, Nr. 12, Dezember 1932, 41. Vgl. auch in der Sonderausgabe Omaggio a Svevo, Caratteri di Svevo, Nr. 3-4, März-April 1929, 21- 25.

<sup>95</sup> Vgl. Meditazione sul perditempo, Nr. 2-3, Februar-März 1933, 86-91.

<sup>96</sup> Vgl. Consiglio 1929, 76-77.

voci. Ma le note non avrebbero reso più chiari i concetti che non sono fatti per essere intesi dalla giovane generazione. I superstiti della vecchia non hanno bisogno di note per comprendere“.<sup>97</sup>

In einem unveröffentlichten Interview mit Stefano Roncoroni erklärt Alberto Consiglio kurz vor seinem Tod 1973, die Figur des Theaterregisseurs Reginaldo in *Crudeli cieli* verweise auf Roberto Rossellini. Unter dessen Regie arbeitet Consiglio 1942 am Drehbuch von *L'uomo dalla croce* mit. Reginaldo plant mit der deutschen Geliebten, ein neapolitanisches Marionettenspiel, ein *Coriolano*, zu inszenieren, während seine Freunde im Zweiten Weltkrieg an verschiedenen Fronten kämpfen: „L'ambientazione di *Crudeli cieli* negli anni 1942-43, e scritto entro il 1945, contemporaneamente, quindi a *L'uomo dalla croce*, *Desiderio*, e *Roma città aperta* spiegava a detta di Consiglio [in jenem unveröffentlichten Interview] il perchè della scelta letteraria del *Coriolano*“.<sup>98</sup>

Im Vordergrund der Korrespondenz, der erste Brief datiert vom 1. Oktober 1942, stehen jedoch, wie es das Vorwort ankündigt, zwei Personen: „Dottor Goffredo S.“, anfangs mit einer römischen Adresse (Via Gregoriana, 38), und sein Freund „Tenente colonello Leonardo M.“, zuerst stationiert im „3. Raggr[uppamento]. Motocorrazzato Posta Militare 47, Roma“. Leonardo lebt seit fünfzehn Jahren in einer Dreiecksbeziehung mit der Ehefrau Teresa und der Geliebten Marga. Margas Ehemann Antonio ist zudem mit ihm befreundet. Die freundschaftlichen Bindungen und erotischen Verwirrungen, eine Art italienischer Wahlverwandschaften, oder wie Leonardo es euphemistisch nennt, den *Modus vivendi*, beendet der Krieg gewaltsam. Leonardos Einheit wird nach Nordafrika verlegt. In einem Brief vom 12. April 1943 an Goffredo in Berlin, der dort mittlerweile in der Italienischen Botschaft arbeitet, teilt er ihm mit, in der Schlacht von El Alamein zu kämpfen. Im letzten Brief vom 3. Juli 1943, mit dem *Crudeli cieli* abschließt, unterrichtet Leonardo Sibilla B., eine gemeinsame deutsche Freundin in Baden-Baden, von Goffredos Tod. Er sei zwölf Tage vor der Kapitulation der deutschen und italienischen Truppen in Tunesien mit dem Flugzeug über dem Canale di Sicilia abgestürzt.

Die Schlüssellochperspektive, in die der Leser versetzt wird, etabliert die Ankündigung im Vorwort, einen Einblick in authentische private Mitteilungen zu erhalten. Mit diesem dezidierten Wahrheitsanspruch knüpft Consiglio an die Tradition des empfindsamen Briefromans an, darunter Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Consiglio zeichnet in *Crudeli cieli* ein mehrschichtiges Bild seiner Generation, zu der

---

<sup>97</sup> Consiglio 1946, 7-8.

<sup>98</sup> Roncoroni 1980, 53.

Amidei, Roberto und Renzo Rossellini, Pagliero, Fabrizi und Magnani gehören: Implizit und explizit kommen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, Deutschen und Italienern sowie der Einbruch der Zeitgeschichte in die Privatsphäre von gutsituierten Bildungsbürgern zur Sprache. Das Motiv der grenzüberschreitenden deutsch-italienischen Freundschaft und Liebe, unabhängig von der offiziellen, bis zum Sturz Mussolinis am 25. Juli 1943 unerschütterten nationalsozialistisch-faschistischen Staatsallianz, findet sich auch im Sujet *La disfatta di Satana* wieder.

### 3.4.2 Politische Schriften

Neben seinen literaturtheoretischen und -kritischen Aufsätzen verfasst Consiglio seit Ende der zwanziger Jahre politische Schriften. Aus der 1934 veröffentlichten Monografie *Napoli e il fascismo* sowie einem Aufsatz vom Oktober 1940, *La capitolazione della Francia*, geht hervor, dass Consiglio Faschismus und Nationalsozialismus als moderne revolutionäre, antikapitalistische und antibürgerliche Herrschaftsformen uneingeschränkt bejaht. Zudem legitimiert er in der letzteren Schrift, gestützt auf eine sozialdarwinistische Denkfigur, die nationalsozialistischen und faschistischen Hegemoniebestrebungen in und außerhalb Europas.

1934 rühmt der Neapolitaner Alberto Consiglio in einem Rückblick auf die urbane, regionale und nationale Geschichte, die vom faschistischen Staat eingeleitete wirtschaftliche, kulturelle und politische Modernisierung der größten Hafenstadt Süditaliens:

„La rigenerazione di Napoli, nel quadro generale delle realizzazioni fasciste, è un documento a parte, che non può essere studiato o inteso alla stregua delle altre innumerevoli provvidenze, in cui si è concentrato il superamento della vecchia politica demagogica. Anzi, la vastità e il valore significativo di questa rigenerazione non appaiono pienamente, senza una conoscenza culturale e sentimentale della funzione di Napoli e dei suoi secolari problemi. Chi conosce, per studio o per esperienza, la storia e le condizioni dell'Italia meridionale, si avvede che il superamento dei principali problemi napoletani costituisce uno dei maggiori risultati della Rivoluzione“.<sup>99</sup>

An dieser für ihn im europäischen Maßstab beispiellosen, großartigen Aufbauleistung zeigt sich die generelle Überlegenheit einer effizient organisierten, nicht mehr einzelnen Interessen dienenden, sondern gemeinwohlorientierten autoritären Staatsmacht. Die faschistische Diktatur vertritt danach die wahren Interessen des italienischen Volkes, denn sie garantiert soziale Gerechtigkeit, während der gewaltsam überwindende politische und wirtschaftliche Liberalismus nur das soziale Elend vermehrt. Die Demokratie habe den vermeintlichen Souverän faktisch von der Teilhabe an den öffentlichen Angelegenheiten ausgeschlossen.

Soweit sie Richtlinien politischen Handelns bildeten, hätten die Ideale der Großen Französischen Revolution und Russischen Oktoberrevolution soziale Ungleichheiten verstärkt, die Zwietracht zwischen den Klassen verschärft und somit die Einheit der Nation zerstört. Demgegenüber kümmere sich der faschistische Staat insbesondere um den Wohlstand bislang armer, ausgegrenzter Teile der Bevölkerung, den Niedrigen (*umili*), garantiere den sozialen Frieden und vollende das Ideal des *Risorgimento* - ein einiges Italien. Auffällig ist ein wiederholtes Stichwort, das seit 1946 in der Kontroverse zwischen Trombatore und Angioletti in der *Fiera letteraria* um eine „letteratura popolare“ oder eine gerade in ihrem interesselosen Wohlgefallen für eine große Leserschaft ethisch erbauliche Poesie und Prosa auftaucht und seit 1948 wiederholt in der Neorealismusrezeption fällt: - das Volk. Als dessen selbsternannter Anwalt versteht sich Consiglio. Das Volk wird einerseits vom dekadenten, unproduktiven Bürgertum abgegrenzt, andererseits als organische, homogene Einheit vorgestellt. Dem Volkswillen entspreche eine Diktatur, ein wohlfahrtsstaatlicher, alle sozialen Sphären durchdringender und regulierender Zentralstaat. Wenn Consiglio den ihn imponierenden Ausbau des Hafens von Neapel lobt, klingt zudem der Traum von einem Wiederaufstieg Italiens zur See- und Weltmacht an. Rom soll erneut caput mundi werden:

„Infatti appena la guerra e il dopoguerra ebbero imposto il problema sociale anche ai più umili [eigene Hervorhebung] e ai più ignorati dei nostri contadini, il popolo italiano, che per la prima volta partecipava pienamente alla vita sociale, non intese e non accettò altro regime se non quello che proclamava, come suoi supremi principi, l'ordinamento gerarchico e la giustizia sociale amministrativa da uno Stato autoritario. Come si vede, il popolo ha istintivamente ritrovato, nel fondo della sua millenaria coscienza, i principi fondamentali della duplice Roma: l'autorità, la gerarchia, la giustizia. I principi che dettero valore universale all'impero latino e all'impero cattolico“.<sup>100</sup>

„Le opere del Regime hanno fatto di Napoli la più bella e fastosa porta d'Europa. Non solo d'Italia, ma di tutto il continente. Il grande porto napoletano, che ha una sua gloriosa storia due volte millenaria, ha raggiunto nell'era fascista la sua piena efficienza, il suo maggiore sviluppo“.<sup>101</sup>

Die Initiative zu einem Epochenwandel - das faschistische Regime gibt sich wie die Jakobinerherrschaft eine eigene Zeitrechnung - sei von Neapel ausgegangen, einer Stadt, wo die unter den Bewohnern dominierenden konservativen kleinen Händler und Handwerker langfristig jegliche politische und wirtschaftliche Modernisierung auszuschließen schienen. Zwar verhinderte diese kleinbürgerliche Sozialstruktur eine nennenswerte Anhängerschaft

---

<sup>99</sup> Consiglio 1934, 11.

<sup>100</sup> Ebd., 16.

<sup>101</sup> Ebd., 97.

von Kommunisten und Sozialisten, aber auch die faschistischen Schwadronen erhielten, verglichen etwa zur Emilia Romagna, nur geringen Zulauf:

„non ebbe, a Napoli, il pericolo rosso, l'importanza assunta nelle altre regioni italiane; la decadenza del costume e delle tradizioni politiche non aveva corrotto che certi strati della borghesia e certi strati intellettuali; non ebbe la città meridionale, un movimento squadrista che potesse stare a pari con quello di Romagna, di Toscana, della Valle Padana. [...] Orbene, il 24 ottobre del 1922, i trentamila squadristi radunati a Napoli da Mussolini, videro sollevarsi al loro passaggio mezzo milione di napolitani. Mai, nella storia delle rivoluzioni, un condottiere di folle aveva ricevuto una più imponente testimonianza. La storia di queste giornate è nota: il 25 ottobre, a Napoli, fu decisa la Marcia su Roma“.<sup>102</sup>

Consiglios Verständnis von Revolution bleibt dabei widersprüchlich, weil zukunftsorientiert und zugleich rückwärtsgerichtet. Einerseits hält er dem Faschismus zugute, einen Schlusstrich unter provinzielles Denken und eine sich von fremden Einflüssen abschottende, um die Pflege ihrer Traditionen bedachte, selbstgenügsame lokale und regionale Kultur gezogen zu haben; andererseits heißt er die Praxis gut, sowohl symbolisch in offiziellen Ritualen wie dem Liktorenkult als auch durch eine diktatorische Staatsform die verlorene Größe des Imperium romanum wiederherzustellen.

Widersprüchlich äußert sich Consiglio auch zum Verhältnis zwischen nationaler und neapolitanischer Kultur. Einerseits verspottet er es als eine Unsitte früherer liberaler Regierungen, neapolitanischen Dialekt, neapolitanische Umgangsweisen und Heimatdichtung wie einen Kult gepflegt zu haben: „non pareva vero democratico, chi non vestisse trasandato, non ostentasse modi rudi, e non fosse amante della poesia dialettale e della sciatta letteratura cavallotta“.<sup>103</sup> Andererseits manifestiert sich Lokalpatriotismus, wenn der Verfasser über die unnachahmliche kulturelle Eigenart der Neapolitaner ins Schwärmen gerät: „Il popolo neapolitano ha una fisiognomia singolarissima che non può paragonarsi, ormai, a quella di nessun altro popolo di grande città“.<sup>104</sup> Es bleibt unklar, wie Consiglio den gepriesenen Nationalstolz mit der gewichtigeren regionalen und lokalen Identität der Bewohner eines zum Zeitpunkt dieser Schrift erst etwa siebenzig Jahre bestehenden Italiens harmonisiert, ob und wie sich mit der favorisierten, innerstaatliche kulturelle Differenzen nivellierenden *italianità* neapolitanische religiöse Feiern, Mundart, Lieder, Kleidung, Küche, Filme und Theaterstücke vereinbaren lassen.

---

<sup>102</sup> Ebd., 26-27.

<sup>103</sup> Ebd., 14.

<sup>104</sup> Ebd., 25-26.

Als die deutsche Wehrmacht im Juni 1940 einen Großteil des französischen Territoriums besetzt, rechtfertigt Consiglio diese Invasion in der zwei Monate später publizierten Schrift *La capitolazione della Francia*. Seine Argumentation beruht auf der Prämisse, in der Weltgeschichte existiere ein ewiger Kampf zwischen den Völkern und Rassen um die Sicherung der Existenzgrundlagen, den Lebensraum und die Bodenschätze. Jedes Volk, das nicht bestrebt sei, die einmal eroberte Position der Vorherrschaft über unterworfenen Völker zu verteidigen und den eigenen Machtbereich auszudehnen, sei zum Untergang verurteilt. Der als Naturgesetz aufgefasste Kampf Jeder gegen Jeden innerhalb eines Volkes setzt sich fort im ewigen Ringen der Völker untereinander:

„Importante nella vita di un uomo non è il godimento dei beni conquistati, ma il bisogno di raggiungere una metà più lontana, una condizione più favorevole. Un uomo che vive dei frutti di un potere non ha valore per la collettività. Un uomo che, avendo un potere, procrea dieci figli e lavora tutta la vita perché ognuno dei suoi figliuoli possa mettersi alla testa di un potere, è un formidabile fattore di potenza. Un popolo che si dichiara soddisfatto della grandezza raggiunta, della ricchezza conseguita, della potenza stabilita, del prestigio affermato, non ha niente altro da fare sulla scena del mondo. [...] È un pensionato, un uomo che vive di rendita. Ma nella storia dei popoli chi si ferma è perduto“.<sup>105</sup>

Der ungewöhnlich rasche Machtverlust der sich mit ihren eroberten Kolonien zufriedengehenden einstigen *Grande Nation*, verglichen mit dem allmählichen Zerfall der einstigen Weltmacht Spanien oder der Habsburger Monarchie, gilt als historisch einzigartig. Von einer überlebten politischen Klasse in den moralischen und wirtschaftlichen Bankrott getrieben, pazifistisch gesinnt, unentschieden sich entweder dem britischen Imperium ein- und unterzuordnen oder sich auf die Seite der aufstrebenden europäischen Mächte Italien und Deutschland zu schlagen, habe die Macht des Faktischen, die Gewalt, das Ende der Dritten Republik besiegelt.

Die Vorstellung eines individuellen und zugleich völkischen *survival of the fittest* korreliert mit rassistischem, antibürgerlichem Gedankengut. Ein Jahr vor dem nationalsozialistischen und faschistischen Angriffskrieg auf die Sowjetunion repräsentieren für Consiglio Russen, Deutsche und Italiener innerhalb der weißen Rasse die Kräfte der Dynamik und des Fortschritts, während Frankreich nur noch auf eine große Vergangenheit zurückblicken könne. Inländischer Nutznießer der einstigen Vormachtstellung, den die *Grande Nation* auf dem Kontinent bislang eingenommen habe, sei in erster Linie der unproduktive Geldkapitalist, in zweiter Linie der auf Kosten seiner deutschen und italienischen Kollegen relativ gut verdienende Arbeiter gewesen. Jener Dreibund von Russen, Italienern und

---

<sup>105</sup> Consiglio [unter dem Pseudonym Historicus] 1940, 8.

Deutschen gründe sich auf ihre gemeinsame internationale Pariastellung, über unzureichenden Lebensraum zu verfügen, um die expansive demographische Entwicklung zu absorbieren, einen größeren Wohlstand der Arbeiter sicherzustellen und die hierfür erforderlichen Rohstoffe auszubeuten. Eine militärische Konfrontation mit dem Erzrivalen Großbritannien um die Hegemonie in Europa erscheint Consiglio daher unausweichlich:

„il ritmo del progresso della razza bianca è continuamente crescente. Popoli di grandissima potenza demografica - il russo, il tedesco, l'italiano - si sforzano con lo studio, col lavoro, con la politica, di migliorare le loro condizioni, di aumentare il tenore di vita dei lavoratori. [...] Non tollerano che le vie di comunicazione attraverso le quali passano i prodotti del loro ingegno e della loro industria rimangono sotto il controllo militare ed economico di una potenza (l'Inghilterra). [...] La volontà di migliorare implica la disposizione e *l'amore per la lotta* [eigene Hervorhebung]“.<sup>106</sup>

Die deutsche Besetzung Frankreichs besiegelt für Consiglio das Scheitern der Demokratie und ihrer Kehrseite, einem der individuellen wie völkischen „l'amore per la lotta“ zuwiderlaufenden Gewaltverzicht auf internationaler Ebene: „Era fatale che la 'democrazia' francese accettasse l'utopia della democrazia internazionale. Quella della guerra come crimine, della pace universale e collettiva, del non ricorso alla violenza. Questa utopia carezzava l'egoismo [...] della borghesia francese“.<sup>107</sup>

Wenn Consiglio hier die militärisch durchgesetzten Großmachtambitionen von Faschismus, Nationalsozialismus und - unter dem Eindruck des Hitler-Stalin Pakts - zudem der Sowjetunion zunächst innerhalb Europas theoretisch legitimiert, so werden die Grenzen zur nationalsozialistischen Propaganda mit antisemitischer Spitze vom so genannten raffenden und schaffenden Kapital fließend. Ebenso wenig ist erkennbar, ob für Consiglio, nachdem in Italien seit 1938 die Rassengesetze gelten, noch Grenzen in der Vernichtung von einstmalig - in seinen Worten - dynamischen Völkern bestehen und inwieweit von ihm Juden mit dem als Volksschädling diffamierten Rentier identifiziert werden.

### 3.4.3 Überwachung durch die Politische Polizei

Obgleich nach diesen beiden Aufsätzen festzustehen scheint, dass Consiglio sich im wörtlichen und übertragenen Sinne dem Faschismus spätestens seit 1934 verschrieben hat, kontrastieren amtliche Unterlagen aus dem Zeitraum 1938 und 1942 dieses Bild: Die

---

<sup>106</sup> Ebd., 8-9.

<sup>107</sup> Ebd., 24.

Politische Polizei beobachtet ihn wegen öffentlicher, ihrer Ansicht nach antifaschistischer Äußerungen.

In dem Bericht eines anonymen Informanten aus Rom vom 12. August 1938 heißt es unter der Überschrift „Consiglio, Alberto giornalista - Via Sistina 75“ - seiner damaligen Wohnadresse:

„Ho il dovere di segnalare lo stranissimo contegno del suddetto nominativo. Non ha la tessera del P. N. F. ed ha, com'è noto, precedenti di antifascismo. [...] Solo uno squilibrato e chi avesse ricevuto un preciso incarico di parlare in certo modo per ottenere qualche 'risultato polemico' con gli ascoltatori avrebbe detto in pieno Aragno quanto ha declamato con la solita enfasi un po' tribunistica il Consiglio in merito a passaporti, ad ebrei, noie inflitte dalle autorità di P[artito] S[egretariato], insipienza del Ministero della Cultura Popolare, vantaggi (sic) di non avere la Tessera del P.N.F. in parecchie circostanze“.<sup>108</sup>

Eine schriftliche Nachricht des römischen Polizeipräsidenten vom 22. September 1938 an seinen Kollegen in Neapel, wo Consiglio zuvor wohnhaft gewesen ist, bescheinigt ihm jedoch, sich zur Zeit nicht politisch auffällig zu verhalten, allerdings eine distanzierte Haltung zum Regime einzunehmen. Angeordnet sei die Kontrolle der von ihm abgesendeten und an ihn adressierten Post.<sup>109</sup> Am 2. März 1939 befindet sich Consiglio in Hendaye, von wo er noch am selben Tag nach Spanien einreisen will. Ein fotografiertes Brief an seine Frau Laura in Rom gibt einen Einblick in seine damalige journalistische Tätigkeit. Neben der andauernden Mitarbeit bei *Film*, eine Wochenzeitschrift, die auch im Schreiben dem Titel nach erwähnt wird, kommt eine parallele Aktivität als Kriegsberichterstatte zum Vorschein. Kurz vor dem Fall von Madrid beabsichtigt er, für einen ungenannten Auftraggeber oder vielleicht auch auf eigene Initiative, Reportagen von der Front vor Madrid, der Eroberung dieser Stadt seitens der Falangisten und der aktuellen Situation in Katalonien zu verfassen.

---

<sup>108</sup> ACS. Ministero dell'Interno. Polizia Politica. Fascicoli personali. Consiglio, Alberto. Busta 325, fascicolo 43. Es handelt sich um ein maschinenschriftliches Schreiben mit handschriftlichen Vermerken ohne Briefkopf und Unterschrift. Neben Ort und Datum - „Roma, 12 agosto 1938“ - befindet sich vermutlich der Eingangsstempel „18 Ago[sto] 1938 Anno XVI“. Bei den Aussagen, adressiert an oder abgesendet von der Politischen Polizei, ist zu berücksichtigen, dass sie selbst manipuliert sein können. Faschistische Geheimagenten und gedungene Spitzel verfolgen Eigeninteressen, welche Informationen sie in welchen Worten an wen weitergeben. Ob das, was über Consiglio aktenkundig wird, den Tatsachen entspricht oder, sei es frei, sei es teilweise, erfunden ist, kann nicht mehr nachgeprüft werden. In jedem Fall sind die überlieferten Unterlagen der Politischen Polizei über Consiglio hinsichtlich ihrer Beweiskraft unter Vorbehalt zu stellen. Da der Zeitraum der Observation sich mindestens über vier Jahre erstreckt und offensichtlich mehrere staatliche Instanzen in den Fall involviert sind, wird Consiglio zu Recht oder zu Unrecht zugetraut, dem Regime als Intellektueller, als Redner und Autor, gravierenden Schaden zuzufügen.

<sup>109</sup> Ebd. Der Briefkopf trägt den Titel „Regia Questura di Roma“. Die maschinenschriftliche Antwort zu „oggetto: Consiglio, Alberto“ bezieht sich auf eine Anfrage des Polizeipräsidioms in Neapel vom 13. September 1938. Die Unterschrift unter „Il Questore“ ist unleserlich.

Geplant ist außerdem ein Interview mit General Franco über die wirtschaftliche und soziale Zukunft Spaniens.<sup>110</sup>

Am 15. März teilt er derselben Adressatin aus Burgos mit, vom spanischen Ministerium für Erziehung zum Professor für die Geschichte internationaler Verträge an der Universität Santander berufen worden zu sein. Alternativ ist die Rede von einem Angebot, den Lehrstuhl zu diesem Fachgebiet an der Universität von Madrid zu besetzen. Da es sich um Sommeruniversitäten handele, sei in beiden Fällen die sehr gut dotierte Lehrtätigkeit auf drei Monate im Jahr befristet.<sup>111</sup>

Doch kommt dieser Karrieresprung vom wohl überwiegend freien Autor für diverse Periodika zum fest angestellten, gar verbeamteten Professor offensichtlich nicht zustande, denn im April 1939 heißt es in einer Notiz an das Polizeipräsidium von Neapel, betreffend Consiglios Beziehung zu dem Kommunisten Eugenio Mancini, der Journalist sei gegenwärtig Mitarbeiter des *Corriere della Sera* sowie weiterer Tageszeitungen und Zeitschriften.<sup>112</sup> Im März 1940, wenige Monate vor Kriegseintritt Italiens, gehört Consiglio zu einer Gruppe von Schriftstellern, Regisseuren, Journalisten, die sich täglich im Café Greco in der Nähe vom Trevi-Brunnen trifft. Gestützt auf Informationen eines Teilnehmers der Gesprächsrunde, dem Regisseur Ferdinando Maria Poggioli, stuft ein anonymes Geheimdienstmitarbeiter erneut Consiglios Gesinnung als regimefeindlich ein:

„Vociferazioni, indiscrezioni, polemiche: tutte a sfondo nettamente antifascista costituirebbero l'argomento base delle conversazioni. I più alti personaggi del Regime, a cominciare al Duce e dal Conte Ciano, non troverebbe grazia nei vaniloqui di costoro che s'abbandonerebbero alle più nere profezie affermando, fra l'altro (è qui il Consiglio a parlare) che siamo ormai al principio della fine e che ben presto del Fascismo non resterà che il tragico ricordo“.<sup>113</sup>

Trotz der Überwachung seiner Korrespondenz und Spitzelberichten über seine öffentlichen Äußerungen hat das römische Polizeipräsidium im Oktober 1940 nichts gegen Consiglios beantragte Ausreise nach Deutschland einzuwenden, wohin ihn die Tageszeitung *Il lavoro fascista* entsendet.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Ebd., handschriftlicher Entwurf (für einen Brief?) ohne Unterschrift; Briefkopf Ministero dell'Interno. Aus dem Schreiben geht hervor, dass Consiglio, als er noch in Neapel lebt - also vor 1938 - für den *Corriere della Sera* als Korrespondent arbeitet und danach als Chefredakteur für die Tageszeitung *Il Mattino* tätig ist

<sup>113</sup> Ebd., maschinenschriftlich mit handschriftlichen Vermerken ohne Briefkopf und Unterschrift, datiert auf den 13. März 1940.

<sup>114</sup> Ebd.; maschinenschriftlicher Fernsprechbericht („Fonogramma in arrivo“) vom 11. Oktober 1940. Absender sind drei, dem Innenministerium untergeordnete Dienststellen, darunter das römische Polizeipräsidium und die

Die letzte belegbare geheimdienstliche Mitteilung vom Juli 1942 beruht auf einer Denunziation eines in Rom ansässigen Journalisten vom *Corriere di Napoli*. Sie bestätigt das Bild von Consiglio als einem desillusionierten Faschisten, der nicht mehr an eine Verwirklichung weiterhin zwar von den *gerarchi* proklamierter, aber als Lippenbekenntnisse durchschaubar sozial- und kulturevolutionärer Ziele glaubt. Dem Informanten zufolge soll er das nahende Ende des Bündnisses zwischen Italien und Deutschland und eine Unterwerfung Italiens unter die Herrschaft des Papstes vorausgesagt haben. Als eine wörtliche Rede Consiglios wird überliefert: „I preti potranno anche farci rimpiangere il Fascismo“.<sup>115</sup>

Nach der Befreiung Roms im Juni 1944 veröffentlicht Consiglio noch im selben Jahr die Schrift *Antifascismo*.<sup>116</sup> In den folgenden Jahren arbeitet er für die monarchistische Tageszeitung *Italia Nuova* als Redakteur. Von 1948 bis 1951 leitet er *Risorgimento di Napoli*, von 1953 bis 1954 *Mezzogiorno*. Daneben engagiert er sich in der verfassungsgebenden Versammlung; im ersten Parlament ist er von 1948 bis 1953 als Abgeordneter des Partito Nazionale Monarchico vertreten. Mit dem Faschismus und Personen der politischen Landesgeschichte setzt er sich in drei Monografien auseinander: *Roma nera* (1961) unter dem Pseudonym Historicus, *Badoglio re di complemento* (1964) und *Incontro con Gramsci* (1969).

#### 3.4.4 Schriften zum Film

Neben der Literatur, Politik und Zeitgeschichte widmet sich Consiglio ab Anfang der dreißiger Jahre dem Film, sei es in Büchern, sei es in Artikeln für Zeitschriften. 1933 erscheint *Introduzione ad una estetica del cinema*, 1936 sein Hauptwerk *Cinema: arte e linguaggio*.<sup>117</sup> Darin entwickelt Consiglio, anschließend an Benedetto Croce idealistische

---

Generaldirektion der Politischen Polizei; als Empfänger firmiert die offensichtlich die Ausreisedokumente ausstellende Stadtverwaltung in Rom („comune“); maschinenschriftliche Unterschrift: Palma.

<sup>115</sup> Ebd.; maschinenschriftliche Mitteilung, datiert auf den 24. Juli 1942, Rom, ohne Absender, Adressat und Unterschrift. Consiglio wird zu diesem Zeitpunkt „scrittore“, also nicht mehr Journalist genannt.

<sup>116</sup> Obwohl diese Schrift im Bestand der römischen Biblioteca Nazionale katalogisiert ist, war sie im November 2000 dort nicht auffindbar. Auch die in Auftrag gegebene, gezielte Suche eines Mitarbeiters der Bibliothek verlief ergebnislos.

<sup>117</sup> In einer Rezension des Werks in *Cine-Convegno* (Nr. 1, 25. Februar 1933, 16-19) bemängelt Mario Robertazzi, der Autor schätze die erzählerische Potenz des Tonfilms gering: „il Consiglio accenna con antipatia ai generi narrativi, e soprattutto al ‘romanzo’. [...] Per tali motivi la definizione del Cinema come ‘poesia della luce e del movimento’, mi pare strettamente affine a tutte le risoluzioni dell’arte nel linguaggio [...]. In questo senso ho parlato d’impressionismo. Personalmente non credo alla immediatezza, alla purezza dell’arte, alla sua risoluzione in ‘liricità pura’. [...] Non credo, in particolare, a una inferiorità dell’arte ‘narrativa’“ (ebd. 18). Um den ästhetischen Eigenwert des Film zu begründen, grenzt Consiglio die von ihm so genannte neue, reine Kunst

Ästhetik, Ansätze zu einer strukturalistischen Filmästhetik. Sein Erkenntnisinteresse gilt grundlegenden Fragen: Welche ästhetischen Merkmale kennzeichnen das audiovisuelle Medium - entgegen anderslautender Einschätzungen - als eine Kunst? Wie unterscheidet sich der Film von den etablierten Künsten Literatur, Malerei, Theater, Musik, Fotografie? Wer ist der Autor eines Films? Welche Beziehungen bestehen zwischen dem Regisseur ("il poeta"), seinem Werk, dem Publikum und dem Staat?

1933 beschäftigt Consiglio sich in der neugegründeten und bereits im folgenden Jahr wieder eingestellten *Cine-Convegno*, einem Ableger der Literaturzeitschrift *Convegno*, mit King Vidor. An Vidors Regiearbeiten *The Big Parade* (1925), dem Stadtfilm *The Crowd* (1928), dem Musical *Hallelujah* (1929), die auch Roberto Rossellini nachhaltig beeindruckten,<sup>118</sup> sowie *The Champ* (1931) und *Bird of Paradise* (1932) bewundert Consiglio: „lo sguardo del suo obbiettivo è antropomorfo, diretto, realistico“.<sup>119</sup> *The Crowd* und *Hallelujah* deutet er als Filme mit einer nicht mehr individuellen, sondern kollektiven Hauptfigur, der Masse. Erst dem bewegten Bild gelinge es durch die Parallelmontage, welche eine Simultanität von Ereignissen suggeriert, die Lichtführung, die Passage, den Strom von zahllosen Figuren durch den Einstellungsraum, die amorphe Menschenmenge unmittelbar anschaulich zu machen, während die Literatur diese nurmehr unzureichend beschreiben könne.<sup>120</sup>

In einem Beitrag für die Zeitschrift des Internationalen Lehrfilminstituts von 1933 setzt sich Consiglio mit dem Verhältnis zwischen modernem, totalitärem Staat und Film auseinander. Unter der Annahme, dass der Film mittlerweile weit mehr als die Schule die Masse beeinflusst und diese militärische Kollektivität und Unterordnung unter zentralisierte Herrschaftsinstanzen einer noch unlängst populären zivilen Individualität vorzieht, ist der Gesetzgeber verpflichtet, ethische Zensurkriterien zu definieren, die der weiterhin privatkapitalistischen Filmproduktion als Richtschnur dienen.<sup>121</sup>

---

des bewegten Bildes namentlich von der Literatur ab. An der negativen Bewertung des ohnehin nur am Rande erwähnten filmischen Erzählens ändert sich in *Cinema: arte e linguaggio* nichts. Zu Consiglios Replik auf den an der Malerei orientierten filmästhetischen Ansatz von Carlo Ludovico Ragghianti, wie er ihn im Juni 1933 in dem Artikel *Cinematografo rigoroso* in *Cine-Convegno* formuliert, vgl. *Estetica generale ed estetica del cinema, Cine-Convegno*, 25. Oktober 1933, 102-112.

<sup>118</sup> „Ho continuato sempre a preoccuparmi dell'uomo, per questo ho iniziato la mia attività cinematografica. Mi avevano colpito i film di Vidor, *La folla e Alleluia*“, Rossellini 1997, 5. Aus einem Interview von 1977 mit dem *Paese Sera*. Zu sinngemäßen Äußerungen Rossellinis in anderen Interviews vgl. Rossellini 1997, 92 u. 460.

<sup>119</sup> Alberto Consiglio, I registi: King Vidor, *Cine-Convegno*, Nr. 2-3, 25. April 1933, 39.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., 44 u. 48.

<sup>121</sup> Vgl. Alberto Consiglio, The Social Function of the Cinema, *International Review of Educational Cinematography*, Nr. 11, November 1933, 706-711, vgl. auch ders., The Cinema as a Civilizing Art.

Von Mitte 1936 bis Anfang 1937 schreibt Consiglio gemeinsam mit Giacomo Debenedetti für *Cinema* über Schauspielerinnen wie Francesca Bertini und Marlene Dietrich, Schauspieler wie Charlie Chaplin und Gary Cooper sowie den Abenteuerfilm.<sup>122</sup> Vier eigenständige Beiträge bis zu seinem Ausscheiden aus der Redaktion im Herbst 1937 sind nachweisbar: Abgesehen von einem Editorial anlässlich der Eröffnung von Cinecittà durch den Duce im April 1937, konzentriert sich Consiglio auf ein Thema, das die Redaktion unter der Leitung Vittorio Mussolinis wiederholt behandelt: die Entwicklung einer weltmarktbeherrschenden, unverkennbar italienischen Filmkunst als dem wesentlichen Element einer künftigen faschistischen Kunst. Zu Cinecittà heißt es: „Era [...] un’opera di spirito fascista che il Capo del Governo inaugurava: il laboratorio dell’arte del tempo di Mussolini. L’Italia non ha ancora il primato dell’arte e dell’industria cinematografica: il contributo italiana al nostro secolo si è espresso in opere di più fondamentale concretezza; ed è sulla visione di queste opere che si svilupperà l’arte fascista“.<sup>123</sup>

Consiglio zeigt sich unentschieden, inwieweit der italienische sich am amerikanischen Film orientieren soll und ob es überhaupt wünschenswert und möglich ist, dass eine Kunst, die auf dem individuellen Genie des Regisseurs basiere, einen kollektiven, nationalen Stil ausbildet. Auf der einen Seite hält er ein spezielles Büro, wie es die MGM betreibt, für nachahmenswert. Unter der Leitung eines Journalisten - wie Consiglio selbst - werden dort Zeitungsartikel über das aktuelle Weltgeschehen als mögliche Ausgangsideen für Sujets und Drehbücher gesammelt. Zwei Optionen existieren, ein spezifisch filmisches Sujet zu entwickeln. Um zu verhindern, dass die filmästhetischen Ausdrucksmittel von Einflüssen sowohl der Literatur als auch des Theaters beeinträchtigt werden, sollen Nachrichten in der Zeitungsrubrik Vermischtes für die Ideenfindung genutzt werden. Eine andere Möglichkeit bietet die Adaption von Literatur. Anstatt sich an ein unerfüllbares Ideal von Werktreue zu klammern, räumt Consiglio dem Sujet- und Drehbuchautor alle denkbaren Freiheiten ein, die Textvorlage zu deformieren. Adaption bedeutet nicht allein Transformation etwa von Dialogen oder inneren Monologen in sichtbare Aktion, Gesten, Mimik, Körperhaltungen,

---

(Symposium among Intellectuals of the New Italy), *International Review of Educational Cinematography*, Nr. 6, Juni 1933, 395-400.

<sup>122</sup> Vgl. Attore o regista? [über Josef von Sternberg und Marlene Dietrich], Nr. 1, 10. Juli 1936, 22-24; Passato e presente di Romeo e Giulietta, Nr. 2, 25. Juli 1936, 63-66; Dive: maschere e miti del cinema, Nr. 5, 10. September 1936, 182-187; Chaplin Charlot, Nr. 6, 25. September 1936, 224-227; Il senso dell’avventura, Nr. 7, 10. Oktober 1936, 263-266; Miraggi di terre beate, Nr. 9, 10. November 1936, 344-347; Controprove, Nr. 10, 25. November 1936, 283-385; La Bertini prima diva, Nr. 13, 10. Januar 1937, 14- 15; Se non era per Doris...[über Gary Cooper], Nr. 14, 25. Januar 1937, 60-61.

<sup>123</sup> Alberto Consiglio, Editorial: Giorno uno della Città del Cinema, *Cinema*, Nr. 21, 10. Mai 1937, 359-360.

sondern schließt ein, Episoden und Figuren neu zu erfinden, Anfang und Ende des Textes vollkommen zu verändern. Erst die Deformation erweist sich als Bedingung der Möglichkeit, dass anstelle bebildeter Prosa ein Film im autonomieästhetischen Sinne entsteht.<sup>124</sup>

Auf der anderen Seite, und dies betrifft den ideologischen Gehalt, muss der italienische Film überlieferte Normen und Werte im Verhältnis zwischen Mann und Frau, die Heiligkeit von Ehe und Familie bewahren. Geschlechtsspezifische Verhaltensweisen, die im Kino Hollywoods lächerlich gemacht werden, sind im italienischen Film zu konservieren. Consiglio nimmt hierbei denselben Standpunkt wie Emilio Cecchi und Giuseppe De Santis (in seiner Rezension von *Harlem*) ein, wonach die Vereinigten Staaten trotz aller Insignien von Modernität im Vergleich zu der jahrhundertealten Kulturnation Italien noch auf der Stufe des Wilden Westens, einer primitiven, unzivilisierten Siedlergemeinschaft verharren, mit dem Unterschied, dass nunmehr Gangster die Nachfolge legendärer Banditen wie Jesse James und Billy the Kid angetreten haben:

„In realtà, la civiltà americana malgrado le sue conquiste, malgrado i suoi aspetti avveniristici, è molto più vicina alla società dei pionieri che alla civiltà europea. La modernità americana è fatta di punte lanciate in avanti, non di una superficie omogenea: tra una punta e l'altra vi sono vere e proprie lacune, vere e proprie zone di primitivismo e d'ingenuità. La definizione di Waldo Frank che le macchine dell'America sono gli alberi e il groviglio di liane di una foresta ancora vergine, è sempre valida“.<sup>125</sup>

Im Geschlechterverhältnis, so wie es amerikanische Filme vorführen, schlägt sich die Modernität in Frauentypen nieder, darunter der selbstbewussten, jungen Rebellin, die sich zwar schließlich dem Mann unterwirft, aber nicht darauf verzichtet, ihn zuvor noch in aller Öffentlichkeit als Schwächling bloßzustellen wie die von Carole Lombard in den Screwball Comedies verkörpernden Exzentrikerinnen, darunter in *My Man Godfrey* 1936 (*L'impareggiabile Godfrey*).<sup>126</sup> Eine weitere, für Consiglio unter moralischem Aspekt verwerfliche weibliche Figur im amerikanischen Film repräsentiert das hübsche, intelligente, aufgeweckte Mädchen, das der dummen, eifersüchtigen Ehefrau den Mann ausspannt, um nach der Scheidung den Platz an seiner Seite einzunehmen.

Solchen Auswüchsen amerikanischer Unkultur, verbreitet durch ein Massenmedium, muss der neue italienische Film mit der nationalen, traditionellen Auffassung von der

---

<sup>124</sup> Vgl. Alberto Consiglio, Gli autori italiani e il 'soggetto', *Cinema*, Nr. 20, 25. April 1937, 332-333.

<sup>125</sup> Alberto Consiglio, Esiste una formula?, *Cinema*, Nr. 23, 10. Juni 1937, 451.

<sup>126</sup> Basierend auf der Erzählung *1101 Park Avenue* von Eric Hatch. Regie führt Gregory La Cava. Die Titelrolle interpretiert William Powell. Der Plot handelt von einer jungen Frau aus besseren Kreisen, die einen Tramp resozialisiert. Dieser entpuppt sich als Gentleman und bewahrt ihre nur scheinbar reiche Familie vor dem Bankrott.

Unantastbarkeit von Ehe, Familie und der bewährten geschlechtsspezifischen Aufgabenteilung Einhalt gebieten. Profil gewinnen kann der nationale Film, wenn mehr als bisher das für Italien typische harmonische Geschlechterverhältnis zur Geltung kommt. Der Mann steht dabei im Berufsleben und übernimmt die Führung in der Familie, soweit sie deren Kontakte nach außen betreffen. Hingegen ist der natürliche Platz der Frau am heimischen Herd, ihr Reich ist das Haus. Nicht nur gegenüber den Söhnen, die für die Familie wertvoller sind als Töchter, sondern ebenso gegenüber dem Ehemann vertritt sie die Funktion der Mutter, erst in zweiter Linie die der Geliebten. Obwohl Consiglio eine Auftragskunst ablehnt, läuft seine Vision darauf hinaus, diese vormoderne Mann-Frau Beziehung zum Markenzeichen eines unverkennbar italienischen, weitgehende künstlerische Freiheit genießenden Film zu erklären:

„Non esiste, né esisterà mai una formula cinematografica italiana, perché è impossibile sottoporre tutta una produzione al rigido giogo di una formula: se il cinema è veramente un'arte, bisognerà che gli rimanga un minimo di libertà e d'imprevedibile“.<sup>127</sup>

„Bisognerà con garbo esprimere cinematograficamente la ricchezza e la complessità della famiglia latina, illuminare i suoi umanissimi aspetti, i suoi ideali profondi, la spirituale civiltà del suo mondo.[...] l'uomo capo della famiglia nell'azione e nella rete dei rapporti esterni, la donna padrona del focolare, *domina* nella sua casa, madre nei confronti dei figliuoli, ma anche, nei confronti del marito, madre prima che moglie. Non potrebbe essere, questa una delle formule più felici e fortunate del cinema italiano?“<sup>128</sup>

Neben seiner Mitarbeit an *Cinema* schreibt Consiglio regelmäßig und häufiger für Mino Dolettis 1938 gegründete, auflagenstarke Wochenzeitschrift *Film* Artikel, darunter Rezensionen.<sup>129</sup>

1947 bekennt sich Consiglio in *Cinema XX secolo* zur Ästhetik Croces.<sup>130</sup> Die Kunst diene interesselosem Wohlgefallen: „l'arte non obedisce mai ad un interesse pratico“.<sup>131</sup> Das Kunstwerk nehme bereits im Geist seines Schöpfers vollendete Gestalt an. Dem Film spricht er ab, eine Kunst zu sein: „Il cinema [...] somiglia spesso all'arte. Non è mai l'arte. Tutta l'abilità degli industriali e dei ciarlatani del cinema consiste nello smerciare un prodotto che si avvicini quanto più possibile all'arte, una pietra sintetica, un brillante chimico, una pietra

<sup>127</sup> Alberto Consiglio, *Esiste una formula?*, *Cinema*, Nr. 23, 10. Juni 1937, 450.

<sup>128</sup> Ebd., 451. Vgl. auch Alberto Consiglio, *Professionisti e artisti nel cinema*, *Cinema*, Nr. 32, 25. Oktober 1937, 271-272.

<sup>129</sup> Mino Doletti nennt in einem 1974 mit Savio (1979, Bd. 2, 494-495) geführten Interview eine Auflagenhöhe von ca. 300.000 Exemplaren seit dem Kriegseintritt Italiens 1940. Vittorio Mussolini erklärt in einem Interview 1979, als er die Direktion von *Cinema* im Oktober 1938 übernahm, habe die Auflage der alle vierzehn Tage erscheinenden Zeitschrift bei etwa 4000 bis 5000 Heften gelegen (Gili 1990, 213).

<sup>130</sup> Vgl. Consiglio 1947, 86.

coltivata“.<sup>132</sup> Das Ergebnis einer Literaturverfilmung sei gegenüber der Vorlage notwendig ästhetisch minderwertig. Weil der Film auf die Fotografie von Oberflächenerscheinungen beschränkt bleibe, könne diese Technik ein vielschichtiges, tiefgründiges Prosawerk nur bebildern. Seine eigene politische Haltung bezeichnet Consiglio nunmehr als liberal, womit er eine geistige Haltung, keine Bindung an eine politische Partei meint.<sup>133</sup>

Somit findet eine radikale Wendung gegenüber seiner vorherigen antiliberalen Einstellung statt. Die beiden angeführten politischen Schriften von 1934 und 1940 legitimieren eine zentralisierte, uneingeschränkt herrschende Staatsmacht, personifiziert im Duce, sowie den Imperialismus von Völkern - nach seiner Gedankenfigur - ohne Raum wie Deutschland, Italien und die Sowjetunion. Zudem wird mit der Negation des Films als Kunst die eigene langjährige Tätigkeit als Filmautor vollständig entwertet. 1936 lautet der Titel seines damaligen filmwissenschaftlichen Standardwerks noch: *Cinema: arte e linguaggio*. Der Regisseur steht hier im Rang eines „poeta“.<sup>134</sup> Bewahrt wird hingegen das Bekenntnis zu Croces Kunsttheorie. Bereits an dem zusammengefassten Artikel von Ugo Casiraghi und Glauco Viazzi *Presentazione postuma di un classico* zu *Uomini sul fondo* in *Bianco e Nero* vom April 1942 ist deutlich geworden, wie sich Croces Formalästhetik mit einer Eloge auf einen Film vereinbaren lässt, der, ohne selbst direkt Kriegspropaganda zu betreiben, dieser indirekt in seiner Inszenierung einer Symbiose von Waffe und Mensch, gipfelnd im Heldentod eines bereits körperlich geschwächten Matrosen, Vorschub leistet, als Modell eines neuen italienischen Stils gilt und den Vorläufer von *La nave bianca* bildet. Consiglios berufliche Praxis zeigt, dass einige Produktionen, an deren schriftlichen Vorlagen er mitarbeitet, nicht dem reinen Wohlgefallen des Publikums, sondern dem „interesse pratico“ des faschistischen Regimes dienen.

### 3.4.5 Mitarbeit an Sujets und Drehbüchern

Zwischen 1939 bis 1943 arbeitet Consiglio für wechselnde Produktionsfirmen und Regisseure an mindestens zehn Drehbüchern unterschiedlicher Genres mit.<sup>135</sup> Zudem ist Consiglio in

<sup>131</sup> Ebd., 83.

<sup>132</sup> Ebd., 122.

<sup>133</sup> Ebd., 8.

<sup>134</sup> Das sechste Kapitel trägt die Überschrift „Regista come poeta“, vgl. Consiglio 1936, 83-96.

<sup>135</sup> Monografien oder Artikel zu Consiglios Filmschaffen liegen in Italien ebensowenig vor wie zu seinen literarischen, literaturkritischen und politisch-journalistischen Schriften. Die hier im Vordergrund stehende Filmografie vor *Roma città aperta* bleibt ihrem Umfang nach zu erforschen: sie könnte auch schon vor 1939

Personalunion zumeist für die Sujets mitverantwortlich. Dabei kommt es bei *L'uomo dalla croce* mit Sicherheit, im Fall von *L'invasore* (Nino Giannini 1943) wahrscheinlich, zu einer Zusammenarbeit mit Roberto Rossellini. Von jenen zehn Produktionen sind drei Kriegsfilme: *L'uomo dalla croce*, *Giarabub* und *Inviati speciali*.

Alberto Consiglio und Sergio Amidei kooperieren vor *Roma città aperta* erstmals 1940 bei dem Drehbuch zu dem melodramatischen Historienfilm *La fanciulla di Portici*, inszeniert von Mario Bonnard.<sup>136</sup> Gemeinsam mit dem Regisseur Mario Bonnard schreibt Consiglio das Sujet nach einer Idee von Augusto Turati. Erzählt wird die unglückliche Liebesgeschichte zwischen dem reichen Sohn des spanischen Vizekönigs von Neapel und einem armen Mädchen (Luisa Ferida) aus dem Volke, dessen Bruder (Carlo Ninchi) den Kampf gegen die Besatzungsmacht anführt, sobald er davon erfährt, dass sie nach der Geburt des unehelichen Kindes in einem Kloster eingesperrt wird.

1942 gehören Consiglio und Amidei zu einer größeren Gruppe von Szenaristen unter der Regie Marco Elters, die zwei Abenteuerromane Emilio Salgaris filmisch adaptiert: *Il figlio del corsaro rosso* und dessen Fortsetzung, *Gli ultimi filibustieri*. Für den österreichischen Regisseur Max Neufeld verfasst Consiglio 1939-40 allein das Sujet *Fortuna*<sup>137</sup> und entwickelt hieraus zusammen mit Pier Luigi Melani das Drehbuch für den gleichnamigen Film. Milieu und Figuren, die Welt der kleinen Angestellten, wird mit dem exotischen Schauplatz Südamerika und einer Intrige verknüpft, bei dem es um den Traum vom schnellen Reichtum geht, den ein Lotterielos verheißt und nach diversen Verwicklungen auch einlöst. Das Finale fügt dem doppelten Glück eine patriotische Tat hinzu: Das sich gefundene und reiche Liebespaar kehrt zurück nach Italien.

Ein ungarischer adliger Zeitungsredakteur in Südamerika liebt die Tochter seines Chefs. Dieser willigt in deren Verlobung ein, da er davon ausgeht, der künftige Schwiegersohn habe von einer Tante aus Europa den zweiten Preis einer Lotterie geerbt. Als sich diese Geschichte als frei erfunden und damit der Millionengewinn als Lug und Trug herausstellt, zieht der habgierige Vater seine Zustimmung zurück. Doch der Bräutigam in spe besitzt tatsächlich das

---

einsetzen. Über seinen qualitativen Beitrag als Koautor lässt sich, wenn überhaupt, dann nur auf Basis der Drehbücher, Sujets oder Produktionsunterlagen (wie Verträgen mit Consiglio) etwas aussagen. Es ist jedoch zu befürchten, dass diese Primärquellen verschollen oder vernichtet sind.

<sup>136</sup> Zu weiteren Szenaristen vgl. Questerbert 1988, 240. Laut Amidei: „*La muta di Portici* era una sceneggiatura che avevo fatto molti anni prima con [Nunzio] Malasomma“, Savio 1979, Bd. 1, 59.

<sup>137</sup> Eine Anzeige in *Cinema* (Nr. 84, 25. Dezember 1939, 368) wirbt für *Fortuna* mit Alberto Consiglios Namen. Die Firma Stella kündigt für die Spielzeit 1939-40 an: „Di prossima realizzazione *Fortuna*. Soggetto di A. Consiglio. [...] Regia M. Neufeld.“. Zum Sujet *Fortuna* vgl. Anhang.

Anrecht auf den ersten Preis.<sup>138</sup> Nach *Fortuna*, gedreht sowohl in einer spanischen (mit dem Titel *Lluvia de millones*) als auch in einer italienischen Version, wirkt Consiglio noch im selben Jahr wiederum in einer Doppelfunktion an Sujet und Drehbuch des Melodrams *Cento lettere d'amore* mit, ebenfalls inszeniert von Max Neufeld. Mit dem Regisseur Mario Costa entwickelt er 1943 das Szenarium für *La sua strada*. Ein junger Mann verliebt sich in eine ihn faszinierende Fremde, interpretiert von Lída Baarová. Als das Paar fortgehen will, kehrt zufällig der lange Jahre im Ausland lebende Vater zurück und bewahrt seinen Sohn davor, den von ihm einstmals begangenen Fehler zu wiederholen - die Familie zu verlassen.<sup>139</sup>

Am politisch brisantesten ist Consiglios Mitarbeit an den drei Kriegsfilm *Giarabub*, *L'uomo dalla croce* und *Inviati speciali*. Von der Scalera-ERA<sup>140</sup> wird er 1942 als Koszenarist für *Giarabub* unter der Regie von Goffredo Alessandrini engagiert. Consiglio trägt Mitverantwortung für ein Drehbuch, das eine wahre Begebenheit, die militärische Niederlage in einer Schlacht auf dem afrikanischen Kriegsschauplatz, zum heldenhaften, ruhmreichen Opfertod italienischer Soldaten stilisiert. Trotz eines überlegenen britischen Feindes, der mehrere Kapitulationsangebote unterbreitet, hält eine italienische Einheit das libysche Wüstenfort Giarabub bis zum letzten Mann. Giorgio Bianchi nimmt eine Rezension von *Giarabub* vom 11. Mai 1942 im *Corriere Mercantile* zum Anlass, das italienische Markenprodukt Kriegsfilm als Erfolgsgeschichte zu feiern:

„La cinematografia italiana ha raggiunto, con questo mirabile film, una delle più grandiose affermazioni, e, forse, la migliore. Si può ormai constatare, senza alcuna possibilità di dubbi, come i film di guerra italiani siano veramente artistici e composti con severa serietà e con altissimi intendimenti di esaltazione patriottica: oggi possiamo fare il confronto con molte produzioni estere e possiamo affermare che, in questo ramo cinematografico, il nostro Paese è in grado di primeggiare“.<sup>141</sup>

<sup>138</sup> Zur Inhaltsangabe vgl. Chiti/Lancia (1993, 193-194). Hiervon weicht das Sujet *Fortuna* unter anderem dahingehend ab, dass der Protagonist Carlo in einem Modegeschäft für Männer in einer ungenannten Stadt in Südamerika arbeitet. Das Lotterielos stammt von einem Onkel aus Italien. Zwischen den Liebenden steht hier der von der Figur des Chefs getrennte Vater des Mädchens Eugenia, Don Julio Carman y Pelayo.

<sup>139</sup> Vgl. Chiti/Lancia 1993, 334. Danach gelangt *La sua strada* erst im Sommer 1946 in den Verleih.

<sup>140</sup> Die Kapitalanteile der Produktionsgesellschaft ERA hält deren Firmengründer und Präsident, Angelo Rizzoli, einer der großen zeitgenössischen Verleger. Vittorio Mussolini, Produktionschef der ERA, bemerkt in einem Interview 1979 mit Gili (1990, 221) zum Verkauf der ERA an die Scalera: „En 1941, le vieux Angelo Rizzoli, ayant sans doute un certain flair, eut envie de dissoudre la société de production dont nous nous occupions, l'ERA Film. Je partis à la recherche d'un nouveau partenaire et le trouvai en la personne des frères Scalera. Scalera racheta le paquet d'actions de Rizzoli et ainsi je pus continuer à travailler à l'emblème de la société ERA-Scalera ou plutôt Scalera-ERA. Je m'occupais des films que nous produisions en commun tandis que Scalera continuait une production de films sous sa seule responsabilité. Il me semble qu'elle faisait de très mauvais films“.

<sup>141</sup> Zit. nach Chiti/Lancia 1993, 153, vgl. auch die Kritik von Giuseppe De Santis (*Cinema*, Nr. 142, 25. Mai 1942, 283). Neben Consiglio wirkt der Dramatiker Gherardo Gherardi, Oreste Biancoli, Orio Vergani, Gian Gaspare Napolitano und Asvero Gravelli am Drehbuch mit. Die Musik komponiert Renzo Rossellini, der

Am 29. April 1943 findet unter dem Titel *Die Letzten von Giarabub* in einer Version mit deutschen Untertiteln die Berliner Erstaufführung statt. Felix Henseleit liefert im *Film-Kurier* die nationalsozialistische Deutung unter dem Eindruck des nach der Niederlage von Stalingrad von Goebbels proklamierten ‘totalen Krieges’. Henseleit erklärt drei Monate vor dem Sturz Mussolinis den bedingungslosen Durchhaltewillen der italienischen Verbündeten als beispielgebend für die noch den deutschen ‘Volksgenossen’ bevorstehenden Belastungs- und Bewährungsproben. In seiner Interpretation verschiebt sich augenfällig der Glaube an den irdischen Endsieg zum ewigen Andenken an die heroische Niederlage, zum ruhmreichen Sterben für den Führer:

„Die heldenhaften Verteidiger von Giarabub haben ein Zeugnis unvergänglichen Soldatentums gegeben; sie sind in der Gewißheit der Notwendigkeit ihres Opfers gestorben und leben in der Geschichte als die wahren Sieger in dieser unvergeßlichen Episode der Geschichte dieses größten aller Kriege. Das Filmwerk Goffredo Alessandrinis ist ein Spielfilm mit dem Charakter eines Dokumentarfilms“.<sup>142</sup>

Das Sujet zu *Giarabub* stammt von Asvero Gravelli, Herausgeber der Zeitschriften *Giuventù fascista*, *Antieuropa* und *Ottobre*, Teilnehmer an Schlachten des spanischen Bürgerkriegs 1937 und Vorkämpfer für eine internationale faschistische Bewegung: „Er ist Faschist von besonderer Tatkraft, ein Mann von hohen Geistesgaben, der in der Partei die verschiedensten Ämter bekleidet hat und zur Kerntruppe der Faschisten zählt, die um den Duce geschart, Herz und Hirn der Bewegung bilden“.<sup>143</sup>

Nach *Giarabub* verfasst Gravelli 1942 das Sujet *L'uomo dalla croce* und entwickelt daraus gemeinsam mit dem Regisseur Roberto Rossellini, Consiglio und G. D'Alicandro das Drehbuch. Die Dreharbeiten finden von Juli bis Dezember 1942 in Ladispoli bei Rom statt. *L'uomo dalla croce*, inspiriert vom letzten Lebensabschnitt des Priesters Reginaldo Giuliani, konzentriert sich nach der ersten Schlacht der Königlichen Marine gegen die britische Flotte im Ionischen Meer im Juli 1940 (*La nave bianca*) und der Invasion Griechenlands, unterstützt von der Luftwaffe (*Un pilota ritorna*), auf den Kampf des italienischen Heeres in der Sowjetunion. Der maßgebliche Aggressor, die deutsche Wehrmacht, kommt in *L'uomo dalla croce* weder ins Bild noch zur Sprache. Ein italienischer Militärpriester und Sanitäter

---

Chefkameramann ist Giuseppe Caracciolo. Für den Schnitt zeichnet Eraldo Da Roma, für die Bauten Amleto Bonetti verantwortlich. Renzo Rossellini, Caracciolo, Da Roma, Bonetti wirken in denselben Funktionen bereits an *La nave bianca* mit. Eraldo Da Roma und Renzo Rossellini übernehmen zudem in *Roma città aperta* erneut die Aufgaben des Schnittmeisters bzw. des Komponisten.

<sup>142</sup> *Film-Kurier*, Nr. 86, 3. Mai 1943, 2. Unter den Drehbuchautoren nennt Henseleit Alberto Consiglio. Die deutsche Erstaufführung findet am 26. März 1943 in Hamburg statt.

(Alberto Tavazzi) wird vom bolschewistischen Feind gefangengenommen. In einer Hütte inmitten eines Dorfes an der Front lebt er zusammen mit russischen Zivilisten, vor allem Frauen und Kindern, einem politischen Kommissar, dessen Geliebter Irina (Roswitha Schmidt) und deren Ehemann. Der Geistliche pflegt die Verletzten, segnet ein Baby und missioniert die Ungläubigen. Als seine Rettung naht, da die italienischen Truppen im Gefolge eines Artilleriefeuers auf das Dorf vorrücken, trifft ihn eine verirrte Kugel tödlich, während er den sterbenden Ehemann zu retten versucht.<sup>144</sup>

Als Gravelli, der in Rom die Consorzio Italiano Film erworben hat und somit Produzent geworden ist, Mitte 1943 die Verfilmung eines eigenen Sujets über den Staatsmann Francesco Crispi plant, ist als Regisseur nach einer Quelle Carl Koch<sup>145</sup>, nach Aussage Luigi Freddis, bis 1943 Chef von Cinecittà und der ENIC, Roberto Rossellini vorgesehen.<sup>146</sup>

Im Auftrag der Produttori Associati und Imperator Sovrania ist Consiglio neben G. Del Lungo, Gherardo Gherardi und Nino Giannini Anfang 1943 Koszenarist von *L'invasore*. Giannini führt zudem Regie.<sup>147</sup> Roberto Rossellinis Stabfunktion ist bislang ungeklärt: Entweder er gilt de facto<sup>148</sup> oder nominell<sup>149</sup> als der künstlerische Oberleiter; einer dritten Variante<sup>150</sup> zufolge besteht seine Aufgabe darin, in unbestimmter Weise am Drehbuch

<sup>143</sup> Curt C. Schulte, Francesco Crispi und Bismarck in einem italienischen Film, *Film-Kurier*, Nr. 107, 13. Juli 1943, 3.

<sup>144</sup> Zu *L'uomo dalla croce* vgl. Rondolino 1989, 59-63; Gallagher 1998, 83-87, zum Vergleich dieses Films mit *Roma città aperta* vgl. Seknadje-Askénazi 2000, 126-139.

<sup>145</sup> Vgl. Curt C. Schulte, Francesco Crispi und Bismarck in einem italienischen Film, *Film-Kurier*, Nr. 107, 13. Juli 1943, 3. Francesco Crispi (1818-1901) ist ein politischer Berater Garibaldi's. Als liberaler Innenminister ab 1887, entlassen 1891 und das Amt wieder übernehmend 1893, leitet er die kolonialen Eroberungen Italiens.

<sup>146</sup> „Ci fu, anche allora, un 'caso Rossellini'. Questo regista - fin dalla sua collaborazione alla sceneggiatura di Luciano Serra pilota, e dalla regia di *La nave bianca* e *Un pilota ritorna* e dal progetto per un film su Francesco Crispi - era forse il solo che si fosse indirizzato decisamente verso il film di propaganda“, Freddi 1949, 419.

<sup>147</sup> Der Verfasser folgt bei den Angaben zu den Szenaristen dem anonymen Bericht von den Dreharbeiten Una puntata a Nettunia. *L'invasore* [Rubrik: Cronache della produzione italiana], in: *Lo Schermo*, März 1943, 18. Als Verleiher wird die ACI-Europa genannt. Aprà/Lutton (2000, 175) führen als Szenaristen Gherardi, Consiglio und Nino Giannini an. Letzterer sei auch der Regisseur unter der Oberleitung von Roberto Rossellini. An anderer Stelle formuliert Aprà (1984, 283) vorsichtiger, Rossellini habe möglicherweise die künstlerische Oberleitung innegehabt. Jacobsen (1987, 303) schreibt ihm die „Überwachung“ und eine Mitarbeit am Drehbuch neben Gherardo Gherardi und Nino Giannini zu. Chiti/Lancia (1993, 172) führen hingegen zusätzlich Alberto Consiglio als Koszenarist an. Rossellini wird im Mai 1943 in *Si gira* (Rubrik: Notiziario, la produzione) als Regisseur der ACI-Produktion *Rapsodia ungherese* angekündigt. Doch Rossellini beginnt am 19. Juli 1943 im römischen Titanus-Studio mit den Aufnahmen für *Scalo Merci*, so betitelt nach dem Bahnhof im Viertel San Lorenzo, der genau an diesem Tag während des ersten alliierten Luftangriffs auf die Hauptstadt bombardiert wird.

<sup>148</sup> Vgl. Aprà/Lutton 2000, 175.

<sup>149</sup> Vgl. Gallagher 1998, 690.

<sup>150</sup> Laut Gallagher (ebd., 97) ist der Produzent von *Scalo Merci* derselbe wie von *L'invasore* - Federigo D'Avack.

mitzuarbeiten. Der Plot spielt zur Zeit der französischen Eroberung des Piemont, am Beginn des so genannten Siebenjährigen Krieges 1756. Die Gräfin Diana del Valpreda (Miria Di San Servolo)<sup>151</sup> ist mit dem Grafen Carlo del Valpreda (Amedeo Nazzari) verheiratet, ohne ihn zu lieben. Auf ihrem Wohnsitz, der Burg Olmo, hat der französische Generalstab sein Quartier aufgeschlagen. Die Gräfin, die von ihrem Ehemann getrennt lebt, wird von dem französischen Offizier Roger de la Fierté (Osvaldo Valenti) hofiert. Als der gegen die Franzosen kämpfende Gemahl sich bei ihr versteckt, um eine Brücke über einen Fluss zu sprengen, entdeckt ihn de la Fierté. In einem Duell unterliegt er del Valpreda. Die Eheleute finden schließlich zueinander.<sup>152</sup>

Consiglio gehört neben Ennio Flaiano (zugleich der Regieassistent), Virgilio Lilli, dem Regisseur Romolo Marcellini und Asvero Gravelli zu einer Gruppe von Autoren, die 1943 das Drehbuch für *Inviati speciali* fertigstellt. Gravelli verfasst das Sujet; außerdem firmiert seine Firma Consorzio Italiano Film als Koproduzent neben der Littoria. In das Drehbuch kann Consiglio eigene Erfahrungen als Kriegsberichterstatter einbringen, denn die männlichen Hauptfiguren sind an vorderster Front sowohl in Spanien als auch in Afrika für die Propaganda zuständige Journalisten.<sup>153</sup> Die Wege des italienischen Reporters für den *Corriere della Sera*, Renato Marini (Otello Toso), und der amerikanischen Journalistin Lidia Warren, die italienische Vorfahren besitzt, kreuzen sich mehrfach: erst im Spanischen Bürgerkrieg, in dem sie den Kommunisten als Geheimagentin dient, dann kurz nach dem Sieg der Falangisten und Jahre später auf dem nordafrikanischen Kriegsschauplatz. Nachdem sie sich wiederholt begegnen, aus den Augen verlieren und zufällig wiederfinden, stirbt die Journalistin nunmehr im Dienst der Italiener bei einem Einsatz in der Marmarica. Verkörpert wird Lidia Warren von Dorothea Wieck. Sie spielt 1930 in *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan) eine, im Gegensatz zu den sadistischen Kolleginnen eines preußischen Mädchenstifts,

---

<sup>151</sup> Miria ist neben Miriam Di San Servolo einer der vielen Pseudonyme von Maria Petacci, der Schwester von Claretta Petacci, der Geliebten des Duce.

<sup>152</sup> Vgl. *Si gira*, Nr. 14, Mai 1943 [Produktionsnotiz mit Synopsis]; M. G. Lombardo, *Incontri con L'invasore*, *Lo Schermo*, Mai 1943, 18-19 [Bericht von den Dreharbeiten]. Laut Chiti/Lancia (1993, 172-173) sind die Dreharbeiten in Cinecittà kriegsbedingt zwischen dem 25. Juli und dem 8. September 1943 unterbrochen worden. Unter Berufung auf Massimo Mida erklären die beiden Autoren weiterhin, der Regisseur Nino Giannini habe in den Film Einstellungen aus *Kolberg* (Veit Harlan 1943-45) eingefügt. Ihnen zufolge ist der Film erst in der Spielzeit 1950/51 unbeachtet („in sordina“) in den nationalen Kinos angelaufen, ohne dass Kritiken nachweisbar seien. Aprà/Lutton 2000 nennen demgegenüber als Uraufführungsdatum („released“) den 16. Dezember 1949. Sie erwähnen nicht, dass *L'invasore* Inserts aus dem Agfacolorfilm *Kolberg* enthält. *Kolberg* wird uraufgeführt am 30. Januar 1945 in der von der US-Armee umzingelten Atlantikfestung der Wehrmacht La Rochelle.

<sup>153</sup> „*Inviati speciali* [...] è l'unico film italiano sul giornalismo, edito nel ventennio fascista, anche se figure di giornalisti sono comparse in più di una vicenda cinematografica“, Argentieri 1998, 79.

verständnisvolle Lehrerin, welche die Liebe der Schülerin Manuela (Hertha Thiele) zu ihr erwidert.<sup>154</sup> Francesco Grandjacquet interpretiert die Rolle des Kommissars Michele Kuncéf, womit erwiesen ist, dass er bereits vor *Desiderio* und *Roma città aperta* (als Drucker Francesco) auftritt. Gedreht werden die Außenaufnahmen sowohl in Spanien als auch in Afrika. Eine ganze Reihe von Darstellern, darunter Dorothea Wieck und Mino Doro, werden mit fremden Stimmen nachsynchronisiert - wie bei *La nave bianca* und *Roma città aperta*. Fabrizio Sarazani lobt an *Inviati speciali* in seiner Rezension (*Il Giornale d'Italia* vom 8. Juli 1943) die Landschaftsaufnahmen, bemängelt jedoch, Menschlichkeit und Wahrheit („verità“) seien vernachlässigt worden.<sup>155</sup>

Mit *Inviati speciali* oder *La sua strada* bricht Consiglios Mitarbeit an Filmen ab, sei es, weil die italienischen Produzenten infolge des Kriegsverlaufs und der seit Juli 1943 nicht mehr existierenden zentralistischen finanziellen Förderung und Kontrolle der Branche neue Projekte kaum noch realisieren, sei es, weil Consiglio, möglicherweise wegen seiner von der Politischen Polizei als antifaschistisch bewerteten Gesinnung, keine weiteren Aufträge erhält.

Aus der einmaligen, eventuell zweimaligen Zusammenarbeit von Consiglio und Rossellini entwickelt sich eine enge Bekanntschaft. Während der deutschen Besetzung Roms, um die Jahreswende 1943/44, gewährt Consiglio dem Regisseur von *L'uomo dalla croce* und Roswitha Schmidt - nach ihrer Rückkehr aus der Republik von Salò - Unterschlupf in seiner Wohnung. Rossellini wechselt von nun an seinen Aufenthaltsort innerhalb Roms, weil er sich aus nicht überlieferten Gründen von einem Faschisten verfolgt fühlt.<sup>156</sup> Mit Consiglios kurz nach der Befreiung Roms am 4. Juni 1944 schriftlich ausgearbeiteter Idee *La disfatta di Satana* endet seine Laufbahn als Autor von Filmsujets und Drehbüchern.

### 3.5 Sergio Amidei

Im Vorspann von *Roma città aperta* folgt nach den beiden Stars Aldo Fabrizi und Anna Magnani, der Produktionsgesellschaft Excelsa und dem Titel, aber noch vor der Regieangabe: „soggetto di Sergio Amidei“. Im Abspann heißt es dann hiervon abweichend: „soggetto e dialoghi di S. Amidei con la collaborazione di F[ederico] Fellini“. Merkwürdig hieran ist,

---

<sup>154</sup> Zu Romolo Marcellinis Erinnerungen an *Inviati speciali* und Dorothea Wieck vgl. Savio 1979, Bd. 2, 712-713.

<sup>155</sup> Zu Stab-, Darsteller- und Inhaltsangabe von *Inviati speciali* sowie der auszugsweisen Rezension aus *Il Giornale d'Italia* vom 8. Juli 1943 vgl. Chiti/Lancia 1993, 173-174.

<sup>156</sup> Vgl. Gallagher 1998, 105.

dass das Drehbuch und sein Verfasser unerwähnt bleiben - Sergio Amidei (1904-1981). 1978 porträtiert Amidei sich selbst:

„Io sono come quegli artigiani che facevano di tutto, le miniature, gli affreschi, le pale d’altare, i ritratti. A volte bene, a volte discretamente, a volte benissimo. Dicono che sono un eclettico. Ecco, se ho un merito, è che ho molti interessi, come Rossellini, che leggeva persino le pagine finanziarie, che si occupava di automobili, di fisica, della geografia, della fame. Il mio mondo è tutto che ci circonda, anche se non mi ci coinvolgere, salvo nei periodi ‘caldi’, la guerra, la Resistenza“.<sup>157</sup>

Seine Filmografie in Bezug auf die im Vorspann/Abspann ausgewiesene Mitarbeit an Drehbüchern umfasst ca. 80 Filme, nicht mitgerechnet diejenigen „senza firma“.<sup>158</sup> Da in der Regel mindestens zwei, oftmals vier bis fünf Autoren an der Abfassung eines Drehbuchs beteiligt sind, ist der spezifische Anteil Amideis an ihnen ungewiss. Eklektisch muten bei einer derart umfangreichen Filmografie, bei der bis *Roma città aperta* 1945 die Literaturadaptionen überwiegen, die Bandbreite der Dramen- und Prosavorlagen an: Neben der ungarischen Komödie von Ferenc Herczeg *Utolso tanc (L’ultimo ballo*, Camillo Mastrocinque 1942) und Abenteuerromanen Emilio Salgaris (*Il figlio del corsaro rosso; Gli ultimi filibustieri*) sind unter anderem der veristische Roman Luigi Capuanas *Il marchese di Roccaverdina* (1901), verfilmt unter dem Titel *Gelosia* (Ferdinando Maria Poggioli 1942) ebenso vertreten wie Emilio De Marchis’ 1888 veröffentlichter Roman *Il cappello del prete*, verfilmt unter dem Titel *Il cappello da prete* (Ferdinando Maria Poggioli 1943), sowie zwei zu der Vorlage von *Addio, amore!* (Gianni Franciolini 1944) kombinierte Romane von Matilde Serao, *Castigo* (1893) und *Addio, amore!* (1907).

Sergio Amidei, in Triest geboren und aufgewachsen, beginnt seine Filmlaufbahn 1924 während seiner Turiner Studentenzeit als Komparse in *Maciste all’inferno* frei nach Dantes *Divina Commedia*. Noch während der Dreharbeiten befördert ihn der Regisseur Guido Brignone zum Regieassistenten. Es schließen sich weitere Engagements in der *Maciste*-Serie<sup>159</sup> für Stefano Pittalugas Produktionsgesellschaft FERT in Turin an, Italiens Filmmetropole in den zwanziger Jahren. 1925 ist er Assistent des Regisseurs Gennaro

---

<sup>157</sup> Gian Luigi Rondi, Amidei: un cinema per capire la gente, *Il Tempo*, 15. Juli 1978.

<sup>158</sup> Zu Amideis Filmografie vgl. Questerbert 1988, 239-245; Cook 1993, 29-30; Meder (1993, 178-184) geht auf einzelne Filme ein, an denen Amidei vor *Paisà* als Szenarist mitgearbeitet hat. Zu unrealisierten Sujets, die Amidei allein oder mit weiteren Autoren geschrieben hat, vgl. Amidei 1985, 7-130.

<sup>159</sup> Amidei bemerkt 1973 in einem Interview mit Gili (1990, 18) zur Situation der italienischen Filmindustrie nach dem Ersten Weltkrieg: „En Italie, le cinéma avait connu une terrible crise après 1920-21, ce qui fait lorsque j’ai commencé à m’intéresser au cinéma, en 1924, il y avait seulement une maison de production, dans toute l’Italie, la FERT de Stefano Pittaluga qui tournait les films de *Maciste* et quelques autres bandes comme par exemple *Beatrice Cenci* [Baldassare Negroni 1926]“.

Righelli bei *Der Bastard*, fotografiert von Ubaldo Arata. In dieser Zeit wirkt Amidei in mehreren Funktionen an Stummfilmen mit: „Cosa facevo? Un po’ di tutto, a quell’epoca il cinema non era a compartimenti stagni come adesso; il trovaroba, l’aiuto regista, ancora la comparsa se serviva, e finalmente anche i soggetti: dando una mano a chi li scriveva“.<sup>160</sup> Somit lebt in seiner dreifachen Funktion als Sujetautor (neben Alberto Consiglio), Szenarist und Regieassistent Roberto Rossellinis in *Roma città aperta* eine frühere berufliche Praxis wieder auf.

Seine Spezialisierung beginnt 1930, im Jahr des ersten italienischen Tonfilms *Il canzone dell’amore*, als er gemeinsam mit Carlo Campogalliani das Drehbuch zu dem unverwirklicht gebliebenen *Burattini insanguinati* schreibt.<sup>161</sup> 1936 zieht er nach Rom, wo sich nach der Gründung des Centro sperimentale di cinematografia und Cinecittà das aufstrebende nationale Filmzentrum befindet, um für den Produzenten Giuseppe (Peppino) Amato Giovacchino das Drama von Forzano *Il conte di Brécharde* für einen gleichnamigen Film zu adaptieren. Neben Mario Bonnard, der zudem Regie führt, gehört zu den Koszenaristen auch Aldo Vergano, mit dem Amidei wiederholt zusammenarbeiten wird.<sup>162</sup> Zu seinem engeren Bekanntenkreis zählt seit 1936 Roberto Rossellini: „Rossellini est même une des personnes que j’ai connues parmi les premières quand je suis arrivés à Rome. Je l’ai connue par l’intermédiaire de Vergano. Ils constituaient un groupe d’amis [...]. Il y avait Poggioli, qui n’était pas encore metteur en scène, Vergano, Rossellini, tout un groupe lié également par cet antifascisme toujours chuchoté“.<sup>163</sup>

Aufgrund der 1938 in Kraft getretenen italienischen Rassengesetze darf Giacomo Debenedetti offiziell nicht länger als Drehbuchautor tätig sein. Amidei verständigt sich mit seinem Freund aus der Turiner Universitätszeit darauf, inoffiziell zusammenzuarbeiten. Zu den Filmen, an

---

<sup>160</sup> Gian Luigi Rondi, Amidei: un cinema per capire la gente, *Il Tempo*, 15. Juli 1978.

<sup>161</sup> „Pourquoi ce titre? Parce que Carlo Campogalliani était un descendant de grands marionnettistes, qu’il avait épousé ‘la Quaranta’, et que ces Quaranta faisaient du cinématographe [...]. Alors nous avons commencé par écrire une histoire sur Parme, où il y avait eu une révolte contre le duc, et les conspirateurs se réunissaient dans un petit théâtre de marionnettes“, Questerbert 1988, 20. 1935 schreibt er das Drehbuch für ein ebenfalls unvollendetes Projekt unter dem Titel *Ruote* mit einem Lastwagenfahrer als Protagonisten, vgl. Gili 1990, 23.

<sup>162</sup> Laut Chiti/Lancia (1993, 85) ist Amidei *non accreditato*; außer Amidei, Vergano und Bonnard wirken Ivo Perilli und Amedeo Castellazzi am Drehbuch mit. Amidei arbeitet mit Vergano beispielsweise bei *Pietro Micca* (Aldo Vergano 1938) und *La notte delle beffe* (Carlo Campogalliani 1940) zusammen. *Pietro Micca* ist offenbar der erste Film, bei dem Amidei als Koszenarist auch namentlich im Vorspann/Abspann genannt wird; Carlo Levi, wegen der Rassengesetze in den Credits unerwähnt, ist für die Kostüme verantwortlich, Clara Calamai spielt unter ihrem damaligen Künstlernamen Clara Mais die Gräfin Delasserre, vgl. Filippo De Sanctis, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 1, 1958, 138; Savio 1975, 268-269; Savio 1979, Bd. 1, 58.

deren Szenarien sie gemeinsam beteiligt sind, ohne dass Debenedettis kreativer Part in den Credits ausgewiesen ist, gehören beispielsweise *L'ultimo ballo*, *La regina di Navarra* (Carmine Gallone 1942) und *Il cappello da prete*.<sup>164</sup>

Während der deutschen Besetzung Roms, so berichtet Amidei, lebt er an der Piazza di Spagna. In seiner Wohnung besuchen ihn Renato Guttuso, Giorgio Amendola, Mario Alicata, Pietro Ingrao und Roberto Rossellini „naturalmente sempre un po' braccati, ma salvo per qualche incidente, con pochissimo paura, anche perché la polizia quasi certamente sapeva tutto e se avesse voluto arrestarci ci arrestava“.<sup>165</sup>

Vorrangig wegen *Roma città aperta*, aber auch aufgrund seiner Mitwirkung als Koszenarist an *Paisà*, *Sciuscià* (Vittorio De Sica) und *Anni difficili* (Luigi Zampa nach Vitaliano Brancatis Erzählung *Il vecchio con gli stivali*), gilt er schon zu Lebzeiten als einer der Väter des Neorealismus. Hierauf reagiert er selbstironisch: „Più che padre del neorealismo io mi sento mamma: del padre non si può mai essere sicuro, della madre sì“.<sup>166</sup> Gleichwohl legt er Wert darauf, den Kritikern, die den Regisseur für den Autor eines Films halten, deutlich zu machen, wie bedeutsam die Szenaristen für die Entwicklung des Neorealismus gewesen sind.<sup>167</sup>

Über *Roma città aperta* und *Paisà* hinausgehend, wirkt Amidei noch an den Szenarien für folgende Regiearbeiten Roberto Rossellinis mit: *La macchina ammazzacattivi*, *Stromboli, terra di Dio*, *Angst/La paura*, *Il generale della Rovere*, *Era notte a Roma* und *Viva l'Italia*. Mit dem Regisseur Ettore Scola verfasst Amidei die Drehbücher für *La più bella serata della mia vita* (1972) und *La nuit de Varennes* (1981). Scolas Fremdbild in seinem Nachruf überschneidet sich mit Amideis eingangs zitiertem Selbstbild, doch kennzeichnet ersterer ihn hiervon abweichend als eine schwierige, offenbar cholerische Persönlichkeit, die sich mit einer ganzen Reihe von Kollegen überwirft. Wenn Amidei sich indirekt einen Eklektiker nennt, bestätigt dies Scola, denn er behält ihn als einen wissbegierigen Autodidakten und überschäumenden, mühelos von einem Thema zum anderen schweifenden Fabulierer in guter Erinnerung:

---

<sup>163</sup> Gili 1990, 28, vgl. auch Amidei 1985, 142. Poggioli ist, wie bereits ausgeführt, Anfang 1940 ein Informant der faschistischen Geheimpolizei über Alberto Consiglios Äußerungen innerhalb eines sich regelmäßig treffenden Kreises von Journalisten, Filmemachern und Schriftstellern im römischen Cafe Greco.

<sup>164</sup> Vgl. Questerbert 1988, 240-241. Laut Amidei (ebd., 24) habe der damalige Leiter der Direzione generale per la cinematografia, Vezio Orazi, diese illegale Praxis stillschweigend akzeptiert.

<sup>165</sup> Gian Luigi Rondi, Un cinema per capire la gente, *Il Tempo*, 15. Juli 1978.

<sup>166</sup> Zit. nach F.Z., Quel caro, irascibile, grande sceneggiatore, *Il Messaggero*, 15. April 1981.

„Anche i tempi di lavoro con Amidei, si dilatavano. Perché parlava sempre d’altro: di quello che aveva visto, al cinema, in televisione, per strada, di quello che stava cucinando, di persone perse di vista da trent’anni o incontrate ieri, di quello che stava leggendo. E leggeva tutto, giornali, riviste, libri, centinaia di libri. Li scorreva con una straordinaria velocità di lettura ma poi era in grado di citarli a memoria. Ed ogni libri, gli faceva consultare enciclopedie, telefonare a librerie, andare in biblioteche. Dal trattato filosofico al carosello pubblicitario, tutto per lui era degno della stessa attenzione e di tutto parlava con foga, con passione, con rabbia che soltanto ad un interlocutore occasionale potevano apparire inadeguate“.<sup>168</sup>

### 3.6 *Federico Fellini*

Federico Fellinis (1920-1996) erster Filmregie 1950 zusammen mit Alberto Lattuada - *Luci del varietà* - gehen Tätigkeiten als Journalist, Karikaturist und Drehbuchautor voraus. Fellini, geboren und aufgewachsen in Rimini, sichert sich nach der Schule seine Existenz mit Gelegenheitsjobs. 1938 entwickelt er für die Florentiner Wochenzeitschrift *L’Avventuroso* Bildergeschichten. Seit 1939 arbeitet er in Rom für die humoristische Wochenzeitschrift *Marc’Aurelio* als Zeichner und Autor von Geschichten. Zu seinen Kollegen zählen etwa Stefano Vanzina (Steno), Ettore Scola und Cesare Zavattini. Zusätzlich ist Fellini 1940-41 neben Roberto Rossellini und Marcello Pagliero in der Drehbuchabteilung der ACI angestellt.<sup>169</sup> Seine Bekanntschaft mit Aldo Fabrizi entwickelt sich ab 1942 zu einer längerwährenden Arbeitsbeziehung: Wie in Fabrizis Porträt bereits erwähnt, zieht dieser ihn als Koautor zu den Drehbüchern und teilweise auch den Sujets von *Avanti c’è posto*, *Campo de’ Fiori* und *L’ultima carrozzella* hinzu. Die in *Marc’Aurelio* erschienene Fortsetzungsgeschichte *Cico e Pallina* transponiert Fellini 1942 zu einem mehrteiligen Hörspiel. Aus seiner Begegnung mit der Radiosprecherin der Pallina, der Studentin der Literaturwissenschaft und Schauspielerin in einem Universitätstheater, Giulietta Masina, entsteht eine Liebesbeziehung, einmündend in die Hochzeit 1943. Dem Militärdienst kann sich Fellini erfolgreich entziehen. Nach dem 4. Juni 1944 eröffnet er mit Freunden und Arbeitskollegen vom *Marc’Aurelio* den Funny Face Shop in der Via Nazionale, wo sie von

---

<sup>167</sup> Mario Verdone, I film li ‘scriveva’, *Il Tempo*, 16. April 1981.

<sup>168</sup> Ettore Scola, Il suo neorealismo anni 80, *L’Unità*, 19. April 1981; zu weiteren Nachrufen vgl. Giovanni Grazzini, Cineasta modellato sugli artigiani di Hollywood, *Corriere della Sera*, 15. April 1981; Gian Luigi Rondi, Un vulcano di idee che hanno fatto il cinema italiano, *Il Tempo*, 16. April 1981; Tullio Kezich, Un suggeritore che ha inventato quarant’anni di cinema italiano, *La Repubblica*, 16. April 1981; Ugo Casiraghi, Fece mito del neorealismo e contribuì a smitizzarlo, *L’Unità*, 16. April 1981; Aurora Santuari, „Ascoltarlo era meglio che andare al cinema“, *Paese Sera*, 16. April 1981; Furio Scarpelli, Storia di un italiano tenero e turbolento, *La Repubblica*, 21. Mai 1981. Gian Piero Brunettas Artikel Pane, amore e macchina da scrivere (*La Repubblica*, 10. August 1981) über eine Amidei gewidmete Retrospektive, ausgerichtet von der Gemeinde Gorizia, kommt einem Nachruf gleich.

<sup>169</sup> Vgl. Gallagher 1998, 55.

amerikanischen Soldaten Karikaturen anfertigen. In seinen Memoiren zitiert Fellini den von ihm erfundenen Werbespruch auf dem Reklameschild: „‘Watch out! The Most Ferocious and Amusing Caricaturists Are Eyeing You! Sit Down, If You Dare, and Tremble!’“.<sup>170</sup>

Seiner vertraglichen Mitarbeit am Drehbuch von *Roma città aperta* im letzten Jahresdrittel 1944 folgen weitere Kooperationen mit Roberto Rossellini. Fellini ist Koszenarist und Regieassistent bei *Paisà* und *Il miracolo*. In dieser zweiten Episode von *L'Amore* interpretiert er außerdem den Schäfer, den Nannina (Anna Magnani) für den Heiligen Joseph hält. Fellini gehört ebenfalls zur den Autoren, die das Szenarium für *Francesco giullare di Dio* schreiben. Bei *Europa'51* entwickelt er gemeinsam mit Rossellini, Massimo Mida, Tulio Pinelli und Antonello Trombadori die Geschichte als Vorlage für das von anderen Autoren entwickelte Drehbuch.<sup>171</sup>

## 4 Produktionsgeschichte

### 4.1 Präproduktion Mitte bis Ende 1944

Im Vergleich mit *La nave bianca* existieren bei *Roma città aperta* noch erheblich mehr Versionen zur Genese des Films.<sup>172</sup> Während die bis in die Gegenwart anhaltende Kontroverse sowohl über die entweder Roberto Rossellini oder Francesco De Robertis zugeschriebene *paternità* von *La nave bianca* als auch die sonstigen Mitwirkenden dadurch beflügelt wird, dass weder Vorspann noch Abspann - mit Ausnahme des Komponisten Renzo

---

<sup>170</sup> Chandler 1994, 80.

<sup>171</sup> Zu seiner Mitarbeit an Regiearbeiten von Roberto Rossellini vgl. Gallagher 1998, 691-694; zu biografischen Angaben vgl. Giulio Cesare Castello, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 5, 1958, 143-145; Kezich 1989.

<sup>172</sup> Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte sowie zu Interpretationen von *Roma città aperta* vgl. Armes 1971, 67-75; Marcus 1986, 33-53; Brunette 1987, 41-60; Rondolino 1989, 71-87; Bondanella 1993, 45-63; Gallagher 1998, 115-179; Landy 2000, 133-136; Seknadje-Askénazi 2000, 157-182; Forgacs 2000, 9-31; Bondanella 2004. Zur Bibliografie über *Roma città aperta* vgl. Jacobsen 1987, 323-325; Aprà 1987, 64-67. Meder (1993, 276) stellt eine fragwürdige Beziehung zwischen *Roma città aperta* und der dritten Episode von *Paisà* her: „Durch den Erfolg von *Roma città aperta* lag eine Fortschreibung dieser Geschichte nahe: Der Zusammenhang dieses Films mit der dritten Episode von *Paisà* ist offensichtlich, auch in der nunmehr offen angelegten Melodramatik“. Michis Besetzung der weiblichen Hauptrolle in der Rom-Episode, eine wie Meder selbst betont, von Alfred Hayes in der Hauptsache bereits entwickelte Idee, für die Sergio Amidei nur nominell als Autor firmiert habe, sowie der melodramatische Charakter sind keine hinreichenden Belege dafür, dass diese angeblich auch aus kommerziellen Erwägungen *Roma città aperta* fortsetzt. Michi spielt in der kammerenspielartigen Rom-Episode von *Paisà* eine Hauptrolle neben dem amerikanischen Soldaten Fred (Gar Moore). Die Rolle der Marina Mari hingegen ist in eine Konstellation eines kollektiven Protagonisten eingebettet. Ihre Gegenfigur ist Pina. Als ihren luxuriösen Lebensstandard mit dem Geld von auch deutschen Freiern finanzierende, kokainsüchtige Denunziantin antifaschistischer Widerstandskämpfer verkörpert Michi als Marina Mari eine *femme fatale*, während sie in der Rolle der sich für amerikanische Besatzungssoldaten prostituierenden Francesca das 'gefallene' Mädchen interpretiert.

Rossellini - die Stabmitglieder aufführen, gestatten die Credits von *Roma città aperta* einen gleichwohl lückenhaften Hinweis auf Mitglieder des Stabes und Darsteller.

Vorspann und Abspann klammern allerdings einzelne Schauspielerinnen wichtiger Nebenrollen aus: Giovanna Galletti als Ingrid und Carla Rovere als Lauretta. Wenn Sergio Amidei anstelle von Alberto Consiglio zum Urheber des Sujets erklärt wird, unterschlägt dies eine für das Drehbuch und den Film wegweisende kreative Einzelleistung. Ebenso wenig benannt sind die Kamerassistenten Carlo Carlini, der in derselben Funktion bereits an *La nave bianca* beteiligt gewesen ist, Gianni Di Venanzo, Carlo Di Palma und Giuseppe Berta. Schließlich bleiben sowohl die Produzenten Chiara Politi für die Nettunia Film, Giuseppe Amato, Aldo Venturini als auch die ebenfalls vorübergehend involvierten Produktionsleiter Carlo Civallero, Angelo Besozzi, Ermanno Donati, Luigi Carpentieri unerwähnt. Somit verschweigen und verzerren die Angaben im Vor- und Abspann einerseits den wesentlich umfangreicheren Stab infolge einer hohen personellen Fluktuation bis April 1945, andererseits den gewichtigen Anteil von Einzelpersonen an der Endfassung des Films.

Auf der Suche nach Aufträgen während der deutschen Besetzung Roms, so berichtet der Szenarist Turi Vasile, hätten er und sein Freund Ivo Perilli Kontakte zu Filmschaffenden gesucht, die sich in der Wohnung des Szenenbildners Gastone Medin getroffen hätten. Dort hätte sie Roberto Rossellini eines Abends gefragt, ob sie für Aldo Fabrizi ein Sujet schreiben könnten. Als mögliche Produzentin habe er auf eine Gräfin verwiesen. In deren römischer Wohnung mit der Adresse Via Francesco Crispi befindet sich zu diesem Zeitpunkt sein Büro. Gemeinsam mit Perilli, so Vasile, verfasst er ein Sujet, in dem Fabrizi einen Lastwagenfahrer spielt, der sich für seinen Sohn opfert. Für das fertiggestellte Sujet erhalten sie ein Honorar. Rossellini beauftragt beide Autoren daraufhin, ein Drehbuch zu schreiben. Auf die Frage Perillis, wann sie dafür bezahlt würden, habe der Auftraggeber erwidert, sobald er und die Gräfin eine Produktionsfirma gegründet hätten. Nachdem Rossellini das Drehbuch erhalten hat, sagt er ihnen zu, er und die Gräfin würden es lesen. Zwar schließt Rossellini mit beiden auch einen Vertrag, aber sie erhalten hierfür niemals Geld. Von Vasile zur Rede gestellt, wann sie für ihre Leistung bezahlt würden, teilt ihm der künftige Regisseur von *Roma città aperta* mit, er, Sergio Amidei und Bekannte seien selbst damit beschäftigt, für Fabrizi ein Drehbuch mit dem Titel *Storie di ieri* zu verfassen. Er, Rossellini, habe von ihnen nicht mehr

und nicht weniger als ein Szenarium verlangt, ohne verpflichtet zu sein, dieses als Vorlage für einen Film zu verwenden.<sup>173</sup>

Folgt man Vasiles Erinnerungen, hat Rossellini von Anfang an einen Film im Sinn, der als ein Starvehikel dient. Er beauftragt fremde Autoren, für den nationalen Publikumsliebbling Fabrizi einen melodramatischen, thematisch weit entfernt von der Endfassung liegenden Stoff bis zum Drehbuch zu entwickeln. Das Thema ist nur Mittel zum Zweck für einen kommerziell vielversprechenden Fabrizi-Film. Zeitlich parallel entwickelt Rossellini mit Freunden und Bekannten, darunter Amidei, den Stoff zu einem Episodenfilm mit dem Arbeitstitel *Storie di ieri*, in deren Mittelpunkt gleichfalls der von der Bühne und der Leinwand her populäre römische Schauspieler stehen soll.

Vielleicht vergibt Rossellini vor der Befreiung Roms nicht nur einen Auftrag an Vasile und Perilli, sondern mehrere Aufträge an verschiedene Personen, ein Sujet für einen Fabrizi-Film zu entwickeln. Vasile zufolge arbeitet Rossellini mit Amidei und weiteren ungenannten Personen schon während der deutschen Besetzung Roms an dem Drehbuch *Storie di ieri*. Amidei vertritt hingegen 1978 die Ansicht, Rossellini habe nach dem 4. Juni 1944 beabsichtigt, einen Film zu realisieren, den die Adelige Chiara Politi finanzieren wollte:

„Dopo la Liberazione, con i denari di una certa contessa Politi, che era la moglie morganatica di Re Fuad d’Egitto, a Rossellini viene l’idea di fare un film. Su cosa? ‘Su quello che abbiamo vissuto’ ci rispondiamo‘“. [Zu der Figur des Don Pietro in der Endfassung heißt es ergänzend:] „La gran sorpresa del film è stata Fabrizi, dall’*Ultima carrozzella* [als Kutscher Toto] al martire. L’idea del personaggio ce l’aveva suggerita Alberto Consiglio con un suo soggetto su un certo don Pappagallo, fucilato sul serio, credo, dai tedeschi“.<sup>174</sup>

Demnach eröffnet der Kontakt Rossellinis zu einer schwerreichen Gräfin erst die Möglichkeit, einen Film zu realisieren, in den autobiografische Erlebnisse mehrerer Personen einfließen („che abbiamo vissuto“). Wer mit dem ‘wir’ gemeint ist, geht aus den von Amidei genannten Namen hervor: er selbst, Roberto Rossellini und Alberto Consiglio. Wichtig ist ebenfalls, dass Amidei hier im Kontext des Parts eines religiösen Märtyrers in *Roma città aperta*, den Aldo Fabrizi interpretiert, ein Sujet Consiglios über Don Pietro Pappagallo erwähnt. Was den Zeitpunkt betrifft, an dem jene Gräfin sich an dem Projekt beteiligt, bemerkt Amidei an anderer Stelle, wobei er eine von der Produzentin geleistete, jedoch in ihre Höhe nicht bezifferte Zahlung einräumt: „A giugno [1944] Rossellini aveva trovato una

---

<sup>173</sup> Vgl. Vasile 1993, 75-81.

<sup>174</sup> Zit. nach Aprà 1994, 59-60.

contessa, la Politi, che aveva già prodotto un film, *Rossini*<sup>175</sup>, e lui mi disse: ‘Che facciamo?’ e io proposi un film ad episodi. Ci mettemmo d’accordo, arrivarono i primi soldi. Eravamo nel settembre-ottobre 1944. Si elaborò la storia che doveva intitolarsi *Storie di ieri*<sup>176</sup>. Zu dem geplanten Episodenfilm führt Amidei aus, wobei er bei dieser Gelegenheit bestreitet, dass die Pseudo-Produzentin jemals auch nur eine Lira ausgezahlt habe:

„Quando Rossellini è venuto da me a propormi di fare un film perché aveva trovato una contessa con dei capitali (poi non era vero: era contessa, questo sì, ma di capitali neanche l’ombra) è nata l’idea di un film a episodi. Doveva intitolarsi *Storie di ieri*. Un episodio era di Consiglio, poi gli episodi si sono uniti in una storia, poi c’era una parte per la Calamai, poi è cambiato tutto molte volte“.<sup>177</sup>

Aus diesen Ende der siebziger Jahre veröffentlichten Aussagen Amideis kristallisiert sich in einer Variante heraus, dass von ihm die Ausgangsidee stammt, einen Episodenfilm zu drehen. Zwar nennt er wiederholt einen Beitrag von Consiglio, doch bleibt im Dunkeln, welche Geschichte(n) er selbst und eventuell Dritte zu *Storie di ieri* beisteuern.

Aldo Fabrizi<sup>178</sup> und Federico Fellini zufolge sei hingegen anfangs beabsichtigt gewesen, einen kurzen Dokumentarfilm über Don Giuseppe Morosini zu drehen. Fellini führt hierzu aus, Alberto Consiglio habe, ausgehend vom „copioncino“ einer reichen Gräfin, ein Drehbuch („un copione“) über Don Morosini verfasst. Nachdem Rossellini dieser Gräfin vorgeschlagen habe, zwei Kurzfilme zu produzieren, einen nach dem Drehbuch Consiglios, einen zweiten über römische Jungen während des Zweiten Weltkrieges, seien schließlich auf Anraten Amideis hin beide Ideen kombiniert worden. Die Figur des Don Morosini hätte dabei

---

<sup>175</sup> *Rossini*, produziert 1942-43 von der Compagnia Italiana Superfilm Nettunia in der Regie von Mario Bonnard, behandelt das Leben des Opernkomponisten Gioacchino Rossini, interpretiert von Nino Besozzi, vgl. Chiti/Lancia 1993, 292.

<sup>176</sup> Zit. nach Aprà 1994, 62.

<sup>177</sup> Zit. nach ebd., 60.

<sup>178</sup> Fabrizi schreibt sich in einem am 26. September 1977 in *La Stampa* veröffentlichten Artikel einen maßgeblichen kreativen Part als Koautor von *Roma città aperta* zu: „Avevo accettato di lavorare con Rossellini perché avevo visto *La nave bianca* e mi era piaciuto molto. [...] per quel film [*Roma città aperta*] premiarono tutti tranne me. In principio mi avevano offerto di interpretare un documentario sulla morte di Don Pietro Morosini [sic]. Lo rifiutai, volevo un lungometraggio“, zit. nach Aprà 1994, 75. Diese Aussage wird von niemandem, der an der Produktion beteiligt ist, bestätigt. Im übrigen spielt Aldo Fabrizi als Don Pietro Pellegrini in der realisierten abendfüllenden Fassung eine, aber nicht die Hauptrolle, unbeschadet dessen, dass er unter allen Darstellern, einschließlich Anna Magnani, die größte zeitgenössische Popularität genießt und zuvor Spitzengagen erzielt hat. In einem Interview 1962 erklärt Fabrizi, er habe durchgesetzt, den ursprünglich geplanten Kurzfilm mit einer Länge von 200 Metern um zwei Ereignisse während der deutschen Besetzung Roms zu erweitern: zum einen eine von Kindern gezündete Bombe im Stadtteil Prenestino, zum anderen die von ihm beobachtete, von Deutschen zu verantwortende Erschießung einer Frau, welche ihrem nach einer Razzia in einer Kaserne inhaftierten Mann ein Stück Brot geben wollte. Das erweiterte Sujet sei Rossellini übergeben worden. Anschließend habe er, Fabrizi, Fellini mit Rossellini bekannt gemacht, vgl. Aprà 1994, 66-67.

größeres Gewicht erhalten.<sup>179</sup> An dem Drehbuch zu dem nun angestrebten abendfüllenden Film *Roma città aperta* will Fellini federführend beteiligt gewesen sein.<sup>180</sup>

Roberto Rossellini gibt im März 1977, kurz vor seinem Tod im Juni, seine Erinnerungen an *Roma città aperta* zu Protokoll. Hierbei überwiegen die nachdrücklich im Gedächtnis gebliebenen persönlichen Anstrengungen, zwischen dem Drehbeginn Mitte Januar und April 1945 beständig neue, weil fortlaufend versiegende Geldquellen zu erschließen. Weiterhin schreibt Rossellini sich bei dieser Gelegenheit die Autorschaft an dem Film selbst zu:

„L’idea di questo film si era sviluppata in me vedendo l’Italia ridotta a un costume di Arlecchino. Volevo capire e far capire come eravamo arrivati a questo punto. Nei mesi passati in clandestinità lavoravo a quel progetto e non vedevo l’ora di poterlo realizzare. Naturalmente non avevo un soldo. Un amico, l’avvocato Attalante [...] un giorno mi annunciò: ‘Conosco una contessa piena di soldi appena arrivata da Milano. Vuole investirli. Te la presento’. Conobbi la contessa la quale, dopo che le ebbi raccontato a grandi linee il soggetto del mio film, mi disse: ‘In questo cassetto ho cinque milioni di lire. Sono suoi. Ma ho ben poca fiducia nei confronti del cinema e della gente di cinema. Tirerò fuori i soldi il giorno in cui comincerete le riprese. Non prima’“.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Forgacs (2000, 14) vertritt die Ansicht, unbeschadet verschiedener, sich teilweise widersprechender Versionen von Zeitzeugen und Filmhistorikern, sei die Entstehungsgeschichte von *Roma città aperta* geklärt: „The initial idea, which took shape in discussions in August 1944 between Rossellini, Amidei and Alberto Consiglio [...] was for a film in episodes based on certain events of the German occupation. There were to be four stories: a priest who helps the resistance and is captured and executed; a pregnant woman shot in the street while trying to reach her arrested husband; a Communist resistance leader who is betrayed, arrested and tortured; and the activities of a group of child saboteurs. As the script took shape these stories were interwoven (apparently on the insistence of the film’s first producer, Chiara Politi) into a single narrative and the working title *Storie di ieri* (*Stories of Yesterday*) was adopted. Rossellini would revert, however, to the episodic structure in *Paisà*“. Zum einen bleibt offen, von wem die Idee für die Episode über den kommunistischen Widerstandskämpfer stammt, der verschiedenen lebenden Vorbildern, darunter Celeste Negarville und Giorgio Amendola, nachempfunden sein soll (ebd., 16), und wer den Einfall für die Episode, inspiriert vom Tod Teresa Gullaces, gehabt hat (ebd., 16-17); zum anderen ist unklar, ob für diese Episoden bereits Sujets und Drehbücher existieren und wer sie gegebenenfalls ausarbeitet. Schließlich lässt sich Forgacs’ Annahme von einem Projekt, bestehend aus vier Teilen, nicht mit einem nachfolgend angeführten Vertrag vom 21. Oktober 1944 zwischen Sergio Amidei und vermutlich der Nettunia in Einklang bringen, worin er beauftragt wird, zwei bereits vorliegende Sujets zu einem Sujet zu vereinen und ein Drehbuch zu verfassen. Forgacs (ebd., 9) erklärt, das Drehbuch sei zwischen September und Dezember 1944 geschrieben worden. Pirro (1995, 89, 97-98) führt Rossellini nach der Befreiung als den Urheber einer Idee für eine Episode über römische Jungen an, die während der deutschen Besetzung militanten Widerstand leisten. Gallagher (1998, 127) bezeichnet demgegenüber einen Roman von Ferenc Molnar *I ragazzi della via Pal*, ein in Italien in den zwanziger Jahren vielgelesenes Kinderbuch, als Inspirationsquelle Amideis, Rossellinis und Consiglios, Kindersoldaten in einer Episode als Protagonisten zu wählen.

<sup>180</sup> Vgl. Aprà 1994, 64-65. Es handelt sich um Aussagen in einem 1961 veröffentlichten Interview. In einem anderen Interview (vgl. Aprà 1994, 66), publiziert 1962, erklärt Fellini, Roberto Rossellini habe dieses Drehbuch für einen *Dokumentarfilm* über Don Morosini gemeinsam mit Alberto Consiglio verfasst. Unklar, ist abgesehen von diesen nicht vereinbarten Versionen, was sich Fellini unter einem Dokumentarfilm vorstellt, bei dem Don Morosini von dem berühmten Schauspieler Aldo Fabrizi gespielt werden soll und ein Szenarium von zwei versierten Autoren verfasst wird.

<sup>181</sup> Rossellini 1987, 99.

Wenn Rossellini berichtet, er habe der Gräfin sein bereits vor der Befreiung Roms am 4. Juni 1944 allein - ohne Amidei und Consiglio<sup>182</sup> - entwickeltes Projekt - *erzählt*, bedeutet dies, dass von ihm zu diesem Zeitpunkt noch kein Sujet vorliegt. Offen lässt er zudem, welches Projekt er ihr wann vorgetragen hat, ob ein kurzer Dokumentar- oder ein langer Spielfilm geplant gewesen ist, inwieweit dieser Episoden umfasst oder eine einzige Geschichte erzählt. Der von Rossellini in dieser Version suggerierte Eindruck, es führe ein geradliniger Weg von seiner eigenen Idee zu *Roma città aperta*, ist irreführend.<sup>183</sup>

Wenn Rossellini in einem Interview 1952 auf den autobiografischen Charakter seiner Regiearbeiten aufmerksam macht, so gilt dies für *Roma città aperta* in besonderem Maße. Weil ihn angeblich, ohne dass Gründe hierfür von seiner Seite genannt würden, ein rachedürstiger Faschist verfolgt, wechselt er während der deutschen Besetzung Roms gemeinsam mit Roswitha Schmidt beinahe täglich die Unterkunft<sup>184</sup>:

„In effetti, nei miei film v'è molto di autobiografico. [...] Poi v'è la guerra e l'occupazione: gli episodi che vengono richiamati alla memoria, quelli che avremmo voluto vivere. *Roma città aperta* è il film della 'paura': della paura di tutti, ma soprattutto della mia. Anch'io ho dovuto nascondermi, anch'io sono fuggito, anch'io ho avuto amici che sono stati catturati o uccisi. Paura vera: Con trentaquattro chili di meno, forse per fame, forse per quel terrore che in *Città aperta* ho descritto“.<sup>185</sup>

Aus unbekanntem Gründen und zu einem nicht genau datierbaren Zeitpunkt delegiert vorübergehend Chiara Politis Nettunia an Sergio Amidei Rechte eines Produzenten.<sup>186</sup> Am

---

<sup>182</sup> Laut Roncoroni (1980, 61) geht die Initiative für ein sich in *Roma città aperta* vollendendes Projekt nicht von Roberto Rossellini, sondern von Alberto Consiglio aus. Danach habe dieser der Gräfin Chiara Politi den Vorschlag unterbreitet, einen (kurzen?) Dokumentarfilm über Don Pietro Pappagallo zu drehen. Von Rossellini habe hingegen die Idee gestammt, „di integrare la storia documentario di Consiglio con un documentario sui ragazzi romani durante l'occupazione e di farne un film. La storia di Consiglio, che molto retoricamente si chiamava *La disfatta di Satana*, costituisce, grosso modo, il secondo tempo dell'attuale film“. Einerseits bleibt die Quelle für diese Hypothese ungenannt, andererseits enthält das Sujet *La disfatta di Satana*, wie sich zeigen wird, keine kindlichen Figuren. Die hier angelegte Figur des Priesters Don Pietro überblendet bereits Merkmale von Don Giuseppe Morosini und Don Pietro Pappagallo. Wenn Don Pietro falsche Pässe ausstellt, verweist dies auf Don Pappagallo; wenn Don Pietro in Forte Bravetta standrechtlich erschossen wird, erinnert dies an Don Morosini. Weder wird in Roncoronis Version deutlich, woher Consiglio die Gräfin Politi kennt, weshalb er gerade ihr diesen Vorschlag macht, ob dies im Einvernehmen mit Rossellini geschieht und ob dieser Regie führen soll, noch ist am Sujet *La disfatta di Satana* zu erkennen, dass es jene zwei ursprünglich geplanten Dokumentarfilme vereint.

<sup>183</sup> In seinem Artikel Dix ans de cinéma für die *Cahiers de Cinéma* von 1955 nimmt er sich hinsichtlich seiner eigenen Rolle bei der Ideenentwicklung und Ausarbeitung des Drehbuchs stärker zurück und wird damit dem tatsächlich von Anfang an kollektiven Charakter des Work in Progress eher gerecht: „j'ai commencé à tourner *Rome ville ouverte*, dont j'avais écrit le scénario avec quelques amis au temps où les Allemands occupaient encore le pays“, zit. nach Bergala 1984, 36. Sinngemäß äußert sich Rossellini auch in einem Interview 1967 mit Aurelio Andreoli vom *Paese Sera*, vgl. Aprà 1994, 45.

<sup>184</sup> Vgl. Gallagher 1998, 105-107.

<sup>185</sup> Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1952, 14.

<sup>186</sup> Vgl. Gallagher 1998, 719 (Fußnote 28).

12. September 1944 nimmt er Alberto Consiglio unter Vertrag, dessen Sujet *La disfatta di Satana* offenbar bereits vorliegt.<sup>187</sup> Weitere Verträge folgen zum einen zwischen der Nettunia und dem Regisseur Roberto Rossellini am 18. September, zum anderen zwischen Rossellini und dem Kameramann Ubaldo Arata am 28. September 1944.<sup>188</sup>

Ein Ausweg aus den zuvor angeführten, untereinander nicht vereinbaren Versionen, wer wann welche Ideen, Sujets, Episoden vorgetragen oder schriftlich ausgearbeitet hat, liefert ein an Sergio Amidei adressierter und von ihm unterzeichneter Vertrag, datiert auf den 21. Oktober 1944.<sup>189</sup> Dieses Datum gestattet zugleich, eine Phase des Drehbuchschreibens von einer Phase abzugrenzen, in der mindestens zwei Episoden vollendet und zu einem Sujet zusammengefasst worden sind. Der Vertrag mit Sergio Amidei regelt seine Mitarbeit als „soggettista, sceneggiatore“ und Koautor der Dialoge an einem Film, dessen Titel ungenannt bleibt. Zu den von ihm zu erfüllenden Pflichten heißt es:

„1. Voi collaborerete al completamento ed alla revisione del soggetto cinematografico tratto dagli episodi di Don Pappagallo e Don Morosini, cedendoci, alienandoci e trasferendoci sin d’ora ogni diritto di autore nonché ogni e qualsiasi diritto e beneficio che a Voi comunque possa rinvenire dalle vigenti disposizioni di legge.

2. Il film sarà da Voi interamente sceneggiato e curerete altresì la stesura dei dialoghi in collaborazione con gli altri sceneggiatori da noi scelti“.<sup>190</sup>

Zu diesem Zeitpunkt liegt folglich ein Sujet vor, das sich aus zwei Episoden zusammensetzt. Im Mittelpunkt der zwei Episoden stehen jeweils Priester, keine frei erfundenen, vielmehr Opfern des antifaschistischen römischen Widerstands nachempfundene Figuren: Don Pietro Pappagallo und Don Morosini. Amidei erhält den Auftrag, ein aus zwei relativ selbstständigen Komponenten bestehendes „soggetto cinematografico“ zum einen zu überarbeiten („revisione“), zum anderen zu vervollständigen („completamento“). Aus den zitierten zwei Vertragspunkten geht eindeutig hervor, dass spätestens ab dem Vertragsabschluss am 21. Oktober 1944 ein langer Spielfilm geplant ist.

---

<sup>187</sup> Ebd., 123-124, 127.

<sup>188</sup> Ebd., 131-132.

<sup>189</sup> Meder (1993, 179) behauptet: Amideis „Vertrag datiert vom 21. Oktober 1945 [sic] - genau wie derjenige Federico Fellinis, der für die *battute*, die Situationskomik von Aldo Fabrizi, gebraucht wurde, die Amidei nicht ‘konnte’“.

<sup>190</sup> Roncoroni 1994, 158. Der dritte und letzte Vertragspunkt legt Höhe und Modus von Sergio Amideis Bezahlung fest. Eine zweite Unterschrift ist unleserlich. Welche Person oder Produktionsgesellschaft diesen Vertrag mit Amidei im Oktober 1944 schließt, geht aus dem kopierten Schriftstück nicht hervor. Es handelt sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um die Nettunia der Gräfin „piena di soldi“ - Chiara Politi.

Wenn jemals das Vorhaben besteht, einen Dokumentarfilm über Don Morosini zu realisieren, wie Fellini und Fabrizi behaupten, dann ist diese Idee nicht erst mit jenem Vertrag, sondern bereits im Sommer 1944 überholt, als Roberto Rossellini Vito Annicchiario auf der Straße anspricht, um ihn entweder persönlich oder vermittelt über Politis Nettunia für eine Rolle zu engagieren.<sup>191</sup> Wahrscheinlich soll er in der Episode über Don Morosini mitspielen, der seit Juli 1943 obdachlose Jungen in einer römischen Schule beaufsichtigt und betreut hat. In *Roma città aperta* dient Marcello anfangs als Bote, Don Pietro von seiner Kirche in die Wohnung Francescos zu holen, wo ihn der kommunistische, von der SS verfolgte Widerstandskämpfer Manfredi erwartet. Jener Vertrag mit Amidei bekräftigt seine eigene Version, wonach man unter dem Arbeitstitel *Storie di ieri* ein Episodenfilm plant. Möglicherweise handelt es sich bei den vertraglich angeführten Episoden ursprünglich um zwei Sujets. Wichtig ist, dass im Fall von Don Pappagallo, sofern die Episode entsprechend derjenigen von Don Morosini die gewaltsamen Todesumstände behandeln würde, das Massaker in den Fosse Ardeatine im Film vorkommen müsste. Der diesem Kriegsverbrechen vorausgehende Bombenanschlag in der Via Rasella ebenso wie die zahlreichen Opfer infolge der Morde und Verhaftungen seitens der deutschen Besatzer als so genannte Vergeltung, die den antifaschistischen römischen Widerstand im Mark treffen, so dass im Unterschied etwa zu Mailand keine Selbstbefreiung stattfindet, sind innerhalb und zwischen den Widerstandsgruppen sowie der Zivilbevölkerung höchst umstritten. Zu bedenken ist ebenfalls, dass der Zusammenhalt des CLN weiter erforderlich ist, denn in den nördlichen Regionen schweigen erst Ende April 1945 die Waffen. Für das Finale in *Roma città aperta* wird daher nicht zufällig die für das heterogene Parteienspektrum der CLN nicht anstößige Exekutionsszene Don Morosinis in Forte Bravetta gewählt.

Von wem stammen die beiden im Vertrag mit Amidei genannten Episoden? Dieser selbst bezeichnet, wie bereits erwähnt, Alberto Consiglio als Autor eines Sujets über Don Pietro Pappagallo. Fellini zufolge hat Consiglio den „copioncino“ einer Gräfin, das heißt von Chiara Politi, zu einem Drehbuch („copione“) über Don Morosini ausgearbeitet. Ob es sich nicht eher ebenfalls um ein Sujet - eine einzelne Episode zu *Storie di ieri* - gehandelt hat, lässt sich nur dann klären, wenn dieser Text aufgefunden und veröffentlicht wird. Unabhängig davon fällt im Zusammenhang mit beiden Sujets derselbe Autorenname - Alberto Consiglio. Weder nimmt Amidei für sich persönlich in Anspruch, noch behaupten Mitglieder des Drehstabs

---

<sup>191</sup> Laut Gallagher (1998, 132) schließt Rossellini zu einem ungenannten Zeitpunkt den Vertrag mit Annicchiario. Seine Gage beträgt danach 13.200 Lire pro Tag.

oder Darsteller und Darstellerinnen, er habe ein oder das Sujet geschrieben. Eine derartige Funktion weist ihm allein sowohl der Vorspann als auch der Abspann von *Roma città aperta* zu.

Mit dem Vertrag Amideis vom 21. Oktober 1944 ist Consiglio definitiv nicht mehr an dem Projekt beteiligt, das schließlich als *Roma città aperta* in die Filmgeschichte eingeht. Hierfür lassen sich folgende Belege anführen: Erstens übernimmt Amidei mit der Aus- und Überarbeitung des „soggetto cinematografico“ eine Aufgabe, die genausogut (oder vielleicht sogar besser, da es sich um seine schriftlich formulierten Ideen handelt) Consiglio hätte erledigen können. Zweitens wird Amidei im Sinne eines alleinigen Urhebers beauftragt, das Drehbuch zu verfassen. Es bleibt seinem Vertragspartner - vermutlich der Nettunia - überlassen, ihm weitere Szenaristen zur Seite zu stellen. Consiglio hat jedoch - nach dem bisherigen Wissensstand - nie einen Vertrag als Koszenarist erhalten.<sup>192</sup> An den Erinnerungen des Darstellers von Marcello, Vito Annicchiarico, der von Sommer 1944 an mit Roberto Rossellini, Roswitha Schmidt, Sergio Amidei und Alberto Manni einen Großteil seiner Zeit verbringt, fällt auf, dass er Alberto Consiglio nicht erwähnt. Hingegen nennen in Interviews nur Amidei und Fellini seinen Namen, und zwar im Zusammenhang mit einer Phase, die dem Schreiben des Drehbuchs vorausgeht.

#### 4.1.2 Das Sujet *La disfatta di Satana* von Alberto Consiglio

Der Begriff *soggetto* ist doppeldeutig. Er bezeichnet zum einen die erste schriftliche Etappe auf dem Weg zur Realisierung eines Spielfilms; zum anderen versteht man darunter den Plot oder die Inhaltsangabe eines fertiggestellten Spielfilms. In der letzteren Bedeutung ist er nicht nur im Film, sondern ebenso in der Literatur verbreitet. So spricht man etwa von dem *soggetto* eines Romans, wenn es darum geht, dessen Handlung zusammenzufassen. Bereits im Zusammenhang mit *La nave bianca* und *L'ultima carrozzella* war die Rede vom *soggetto*. Im ersteren Fall ist es verschollen, im letzteren Fall liegt vom Autor Aldo Fabrizi ein ca. sechzig Seiten umfassendes *soggetto cinematografico* vor. *Soggetto* in das auch im Deutschen verbreitete französische Wort *Sujet* zu übersetzen, lässt sich insoweit rechtfertigen, wie die hier angeführten zwei verschiedenen Bedeutungen mitbedacht werden. Neben einem Originalsujet kann ein literarischer Text oder etwa eine Zeitungsnotiz den Ausgangspunkt für

---

<sup>192</sup> Stefano Roncoroni erklärte in einem Gespräch mit dem Verfasser am 24. November 2000, Amidei habe Consiglio aus dem Projekt herausgedrängt.

ein Sujet bilden. Es gibt die Handlung wieder, und kann präzise Angaben zu Ort und Zeit ebenso wie bereits detaillierte Charakterisierungen der Haupt- und Nebenfiguren umfassen. Das gewählte Genre erfordert und erfüllt bestimmte Erzählkonventionen, es sei denn, ein gezielter Regelverstoß ist angestrebt.<sup>193</sup>

Abhängig vom Autor oder den Autoren antizipiert das Sujet in unterschiedlichem Ausmaß bereits das Drehbuch als schriftlicher Fassung eines Films. Aldo Fabrizis Text *L'ultima carrozzella* weist bereits Dialoge und Szenen auf, wenngleich nicht als solche bezeichnet, was bei *Fortuna* von Alberto Consiglio nicht der Fall ist. *Fortuna* ist jedoch ungewöhnlicherweise publiziert worden. Die Frage, ob Sujets im italienischen Tonfilm zwischen 1930 und 1945, dem Uraufführungsjahr von *Roma città aperta*, einen autonomen literarischen Wert besitzen oder sich ausschließlich, wie zumeist das Drehbuch, erst im Film vollenden, kann infolge der mangelhaften Quellenlage, einer zugänglichen Sammlung von erhalten gebliebenen Exemplaren, bislang nicht beantwortet werden.

Das Deckblatt des sieben DIN A 4 Schreibmaschinenseiten umfassenden Textes trägt die Aufschrift: „Soggetto di Alberto Consiglio. *La disfatta di Satana* (titolo provvisorio). Cortometraggio“.<sup>194</sup> Es enthält bereits die erzählerische Grundlinie des schließlich abendfüllenden Films *Roma città aperta*. Vorgegeben ist der zentrale Schauplatz Rom während der neunmonatigen deutschen Besetzung. Offen bleibt hingegen - ebenso wie bei den Sujets *Fortuna* und *L'ultima carrozzella* - die Dauer der erzählten Zeit, ob die Handlung sich über wenige Tage, Wochen oder Monate erstreckt. Die Figurenkonstellation besteht aus vier Hauptpersonen, drei Protagonisten und einem Antagonist, sowie einer geringen Anzahl von Nebenfiguren. Unter den vier Hauptfiguren tragen bereits drei ähnliche oder identische Namen wie Gestalten in *Roma città aperta*. Die Protagonisten sind der nicht explizit kommunistische, sondern als „ateo“ gekennzeichnete antifaschistische Widerstandskämpfer Carlo Manfredi, sein deutscher Freund, Leutnant Rainer, und der Priester Don Pietro. Die titelgebende Figur des Satans besetzt der Rom beherrschende Gestapochef Bergmann. Zwei Nebenfiguren heißen Flavio und Luisa.

---

<sup>193</sup> Zur Definition des filmischen *soggetto* vgl. Libero Solaroli/Giovanni Vento, Un vocabolario per il cinema, *Cinema nuovo*, Nr. 125, 15. Februar 1958, 54-55; Luigi Chiarini, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 9, 1962, 97-99. Spielfilm heißt auf Italienisch *film a soggetto*.

<sup>194</sup> Stefano Roncoroni gewährte mir am 1. Dezember 2000 die Gelegenheit, sowohl das Sujet *La disfatta di Satana* als auch das Drehbuch zu lesen, letzteres im Vergleich zu dem von ihm 1972 publizierten, bereits erwähnten Einstellungsprotokoll von *Roma città aperta*.

Das filmische Sujet beginnt mit einer Razzia der SS in einem römischen Stadtviertel, bei der Carlo Manfredi festgenommen wird. Während er in einer Gefangenenspalade auf einer Landstraße in Richtung Deutschland zieht, greifen Bomber an. Im allgemeinen Durcheinander stößt Manfredi zufällig auf seinen alten Freund Rainer, dem für den Gefangenentransport zuständigen Offizier. Beide fliehen gemeinsam zurück nach Rom und finden in der Wohnung von Flavio Unterschlupf. Rainer nimmt Kontakt zu seiner langjährigen Freundin Luisa auf. Sie bringt beide mit einem im Widerstand aktiven, Pässe fälschenden Priester in Verbindung - Don Pietro. Die kokainsüchtige Luisa verrät Rainer, Manfredi und Don Pietro an die Gestapo. Bergmanns Büro innerhalb des Gestapogefängnisses liegt - wie im Drehbuch und im Film - neben einer Folterkammer und einem Offizierssalon. Bergmann befiehlt, Manfredi zu foltern, um von ihm die Namen seiner monarchistischen Verbündeten zu erfahren. Rainer bringt sich um, Manfredi stirbt an den Folgen der Folter, Don Pietro, der dessen Torturen mit ansehen muss, verflucht die Mörder und bereut seinen Verstoß gegen das göttliche Gebot, seine Feinde zu lieben. Am Ende des Sujets wird Don Pietro in Forte Bravetta standrechtlich erschossen.

Trifft es zu, dass *La disfatta di Satana* mit dem zweiten, vornehmlich in der Via Tasso spielenden und von Bergmann, Manfredi und Don Pietro getragenen Teil von *Roma città aperta* zusammenfällt?<sup>195</sup> Das Sujet Consiglios bildet vielmehr ein Reservoir von Handlungssegmenten oder narrativen Kernen, die Amidei auch im ersten Teil des Drehbuchs selektiv ausarbeitet. Ohne dem Drehbuch vorgreifen zu wollen, lassen sich hier schon die Razzia, das Untertauchen Manfredis und seines Freundes in einer privaten Wohnung, ihre Denunziation und diejenige Don Pietros an die SS durch eine süchtige Frau als von Amidei nicht neu erfundene, sondern in einen anderen Kontext gestellte, als 'Rohmaterial' weiterverarbeitete Plotelemente anführen.

Das Sujet *La disfatta di Satana* erweist sich auf Ebene der Motive als eine wahre Fundgrube für das Drehbuch: von der Gefangennahme bei einer Razzia über Flucht und Verstecken vor den nationalsozialistischen Verfolgern bis zu Verrat, Folter, Selbstmord, Exekution. Angelegt ist bereits der zentrale Konflikt und dessen Entwicklung auf ein mit Drehbuch und Film deckungsgleiches Ende hin, die antipodische männliche Figurenbeziehung eines ohnmächtigen Trios und eines übermächtigen Einzelnen, dazwischen die für das Trio tödliche *femme fatale*.

Die Verlagerung der Handlung in das Gestapogefängnis geht einher mit einem - für das Sujet eines Kurzfilms - den Zuschauer überfordernden, geballten, reihenweisen Sterben der drei Protagonisten unter grauenvollen Umständen. Auf die Hinrichtungsstätte Via Tasso folgt die Hinrichtungsstätte Forte Bravetta. Der im Sujet angelegte zentrale, gewaltsam mit dem Tode der drei Protagonisten sich 'lösende' Konflikt lässt sich konkretisieren: ein von vornherein schwächeres, weil fliehendes (nicht angreifendes) Trio überwindet weltanschauliche und nationale Rivalitäten im Kampf gegen die isolierte, aber übermächtige Inkarnation des Bösen - Satan. Dabei klingt im Titel *La disfatta di Satana* ein metaphysischer, ahistorischer, weil immerwährender Konflikt zwischen dem Guten und dem Bösen an. Der gewählte historische Abschnitt exemplifiziert in diesem Sinne nur ein übergreifendes, zeitloses Ringen von Menschen gegen eine schicksalhafte Macht. Der Tod der drei *vinti*, um auf einen Terminus von Giovanni Verga zurückzugreifen, deutet auf einen Sieg ihres Gegners hin und kontrastiert daher scheinbar paradox mit dem Titel des Sujets, wonach Satan in der Gestalt von Bergmann eine Niederlage erleidet. Sie besteht jedoch darin, dass weder der religiös noch der säkular motivierte Widerstandskämpfer trotz physischer und psychischer Folter Verrat üben.

Wagemutig wirkt rückblickend, den Wehrmachtsoffizier Rainer Mitte 1944 als eine *positive* Figur anzulegen, während in Mittel- und Norditalien die Verbrechen von deutscher Armee und SS an Italienern noch eskalieren.<sup>196</sup> Die verringerte Kluft zwischen dem italienischen zeitgenössischen Publikum und der Figur des Rainer dadurch, dass er zum einen desertiert, zum anderen mit einem italienischen Opfer der SS, der zur Arbeit im Reich gezwungen wird, befreundet ist, schmälert nicht das von Consiglio eingegangene Risiko, eine dem damaligen außerfilmischen, aus guten Gründen verhassten Deutschen völlig konträre Hauptfigur in die Erzählung einzufügen.

Berücksichtigt man die von der Politischen Polizei über Consiglio zwischen 1938 und 1942 gesammelten Erkenntnisse, ohne den vermutlich um 1945 verfassten Briefroman *Crudeli cieli* außer Acht zulassen, so entsteht das Bild von einem Querdenker, der womöglich mit Deutschen während des Nationalsozialismus befreundet gewesen ist oder enge berufliche Kontakte unterhalten hat. Eine Reise nach Deutschland im Auftrag von *Il lavoro fascista* ist nach den angeführten Dokumenten der Geheimpolizei 1940 geplant gewesen. Ihn als Querdenker zu bezeichnen, bedeutet keineswegs, ihn a posteriori zum Antifaschisten zu

---

<sup>195</sup> „*La disfatta di Satana* costituisce, grosso modo, il secondo tempo dell'attuale film“, Roncoroni 1980, 61; Gallagher (1998, 123) teilt diese Auffassung.

<sup>196</sup> Vgl. Schreiber 1996.

erklären. Einer solchen Einschätzung widersprechen seine die faschistische Diktatur rechtfertigenden Schriften *Napoli e il fascismo* (1934) und *La capitolazione della Francia* (1940). So wie er sich den Meldungen der Geheimpolizei nach immanent über drohende oder bestehende 'Fehlentwicklungen' des Faschismus beklagt, wie den befürchteten Bruch des Bündnisses zwischen Italien und Deutschland oder eine unvermeidlich erscheinende klerikale Diktatur, wechselt er atypisch 1945 ins monarchistische Lager, als sich viele aus den GUF stammende Intellektuelle längst auf die Seite des PCI geschlagen haben oder dies nun nachholen.

Während Consiglio in seinem Sujet den deutschen desertierenden Offizier als tragende positive Figur neben einem konfessionslosen und einem tiefreligiösen Italiener positioniert, findet auf Ebene des Drehbuchs und des Films eine erhebliche Veränderung statt. Erstens verwandelt sich der deutsche in einen österreichischen, von der Front in Monte Cassino desertierenden Offizier; zweitens wird dieser zu einer Nebenfigur herabgestuft; drittens existiert keine langjährige, vom Krieg zwischen den Völkern und Staaten unberührte Freundschaft zwischen dem deutschsprachigen Wehrmichtsangehörigen und Manfredi, sondern Don Pietro gewährt dem *austriaco* in seiner Kirche Asyl, bevor Manfredi ihn kennenlernt.

In welchem Zusammenhang steht *La disfatta di Satana* mit den beiden, im Vertrag Amideis angeführten Episoden über Don Pappagallo und Don Morosini? Angesichts des Titels und der nicht von zwei Priesterfiguren getragenen, in zwei Episoden unterteilten Handlung ist es höchst unwahrscheinlich, dass *La disfatta di Satana* dem „soggetto cinematografico“ entspricht, welches Amidei zu einem Drehbuch entwickeln soll. Die Figur des Don Pietro überblenden bereits biografische Elemente Don Giuseppe Morosinis und Don Pietro Pappagallos. Beide sind im Gestapogefängnis in der Via Tasso inhaftiert gewesen. Während die Rainer und Manfredi ausgestellten falschen Pässe auf Don Pappagallo verweisen, ruft die standrechtliche Erschießung in Forte Bravetta Don Morosinis Todesumstände und -ort in Erinnerung. Zwar zitiert der Vorname der Priesterfigur - Pietro - denjenigen von Don Pappagallo, aber dieser stirbt als einer der 335 Geiseln des vom SD begangenen Massakers in den Fosse Ardeatine. Da das Sujet Consiglios für einen Kurzfilm gedacht ist, könnte es sich um einen den zwei Episoden vorgelagerten Text handeln. Doch spricht gegen diese Annahme einer vermittelten Beziehung die in einzelnen Szenen und der Figurenzeichnung Manfredis,

Don Pietros und Luisas verblüffende Vorwegnahme des Drehbuchs.<sup>197</sup> Wie Consiglio sich vorgestellt hat, den dichten, ereignisreichen Stoff von *La disfatta di Satana* innerhalb der Spielzeit eines Kurzfilms von maximal dreißig Minuten abzuhandeln, bleibt rätselhaft.

#### 4.1.3 Roberto Rossellinis Mysterien um das Drehbuch

Die sich um den filmischen Neorealismus insgesamt rankende, hartnäckig bis in die Gegenwart fortgeschriebene Legende, einer entweder ausschließlichen oder vorwiegend improvisierten Inszenierung ohne Drehbuch an Originalschauplätzen mit vorzugsweise auf der Straße entdeckten und verpflichteten Laiendarstellern gründet auf dem zum Auftakt der Bewegung oder Schule erhobenen *Roma città aperta*. Wer zu dieser Legendenbildung tatkräftig beigetragen hat, ist Roberto Rossellini. Dieser legt gegen Ende der sechziger Jahre eine falsche Fährte, wenn er gegenüber Stefano Roncoroni, der damals nach dem Drehbuch recherchiert, auf dessen Frage, ob ein solches existiert hat, ausweichend entgegnet: „Sì, no, forse c’era, se era stata scritta lui non la ricordava, non l’aveva seguita, e, comunque, anche se c’era stata lui era stato costretto da cause di forza maggiore a girare a braccio, giorno per giorno, con una improvvisazione continua“.<sup>198</sup> Roberto Rossellinis französische Multiplikatoren sind einerseits Georges Sadoul und Roger Régent, andererseits François Truffaut, Eric Rohmer und André Bazin von den *Cahiers du Cinéma*. Ihre Interviews mit oder Aussagen über den „auteur“ Roberto Rossellini, die Hagiografien gleichkommen, sind von kaum zu unterschätzender Bedeutung für die Berichterstattung über den Regisseur von *Roma*

---

<sup>197</sup> Laut Bondanella (1993, 52) „Alberto Consiglio suggested a story about a partisan priest named Don Pappagallo, and after a producer was found, Consiglio (who was never credited for his work) combined his fictitious character with Don Morosini to produce the outline of what finally became Don Pietro“. Diese Aussage erhellt jedoch nicht die Verbindung zwischen *La disfatta di Satana* und den vertraglich fixierten, von Amidei zu einem Drehbuch ausarbeitenden Sujet, bestehend aus einer Episode über Don Morosini und einer Episode über Don Pappagallo. Gallagher (1998, 123) folgt wiederum Pirro (1995, 79, 88-89). Pirro (ebd., 89) führt als Grund an, weshalb Consiglio beide Priesterfiguren kombiniert habe, Don Pappagallo würde Mitte 1944 noch leben, als ein schriftliches Sujet über diesen schon vorliegt: „Don Pappagallo fucilato dai nazisti? Don Pappagallo, invece, era vivo: diceva messa in una chiesa di periferia e inoltre nessuno lo conosceva“. In *Celluloide* als Roman mag an seinem Tod in jenem Zeitraum gezweifelt werden, doch die lebende Person mit diesem Namen ist am 24. März 1944 auf Befehl Kapplers von seinen Untergebenen oder von ihm selbst in den Fosse Ardeatine umgebracht worden.

<sup>198</sup> Roncoroni 1994, 152. In seinem Vorwort *L’intelligenza del presente* zu den drei publizierten Einstellungsprotokollen *Roma città aperta*, *Paisà* und *Germania anno zero* unter dem Titel *La trilogia della guerra*, geht - Roberto Rossellini 1972 - bezeichnenderweise nicht mit einer Silbe auf Szenarien oder Sujets ein. Wiederholt entschuldigt er sich mit dem Argument, abgedrehte Filme vergessen zu haben und vergessen zu wollen, um sich unbelastet von der ‘Bürde’ des Vergangenen neuen Projekten widmen zu können: „Con tutta onestà debbo dire che io mi ricordo molto vagamente di questi tre film; so di averli fatti, certo; però, se dovessi ricostruirli, dire come cominciano, come si svolgono, come finiscono, non sarei in grado di farlo, perché ho sempre avuto la tendenza a liberarmi di tutto quello che avevo fatto“, Roncoroni 1972, 13.

*città aperta* und die Rezensionen seiner Regiearbeiten in der *Filmkritik*, sowie den Kultstatus, den Person und Werk Ende der achtziger Jahre bei den ehemaligen Redakteuren dieser Zeitschrift, Rudolf Thome und Rainer Gansera, genießen.<sup>199</sup> Im Fall von Urteilen Ulrich Gregors und Enno Patalas über Rossellini in jener Zeitschrift bis 1961 vermengen sich in widersprüchlicher Weise von Sadoul, den *Cahiers du Cinéma* und Aristarcos *Cinema nuovo* übernommene Ansichten.

Faszination übt auf diese bundesdeutschen Autoren der von einer industrialisierten, rationalisierten, arbeitsteiligen Hollywoodproduktion scheinbar grundlegend abweichende Regiestil Roberto Rossellinis aus. Dass er vor 1945 für renommierte italienische Produzenten wie die Gebrüder Scalera und die ACI Vittorio Mussolinis gearbeitet hat, nach 1945 etwa im Fall von *Stromboli, terra di Dio* mit Ingrid Bergman eine eigene Produktionsfirma gründet sowie mit der RKO von Howard Hughes kooperiert, wenngleich die Geschäftsbeziehung in einen Gerichtsprozess mündet, passt nicht ins Bild des aus dem Studiosystem ausgebrochenen Regisseurs und wird deshalb nicht zur Kenntnis genommen. Namentlich *Roma città aperta* straft das von ihm mitkultivierte Bild vom allein seinen intuitiven Eingebungen am Set folgenden Autoren Lügen. Rossellini stützt sich bei einer für seine rasante Nachkriegskarriere entscheidenden Produktion vielmehr auf einen der zeitgenössisch bedeutendsten inländischen Szenaristen - Sergio Amidei.

Der Regisseur und Koproduzent von *Roma città aperta* erfindet im Verlauf der Jahrzehnte nach der Uraufführung jedoch immer neue Geschichten, die alle darauf hinauslaufen, zu betonen, wie irrelevant das Drehbuch für die Inszenierung dieses Films gewesen sei. Gegenüber Georges Sadoul bemerkt er kurz vor einer geschlossenen, privaten Vorführung von *Rome ville ouverte* im Pariser Maison de la Chimie am 13. November 1946: „L’idée de mon premier grand film [sic], *Rome, ville ouverte*, m’est venue pendant les événements qui m’ont fourni mon sujet que je commençai alors à esquisser avec mon scénariste Sergio Amidei“. Und nicht nur auf *Paisà* bezogen, ergänzt er: „Amidei et moi, nous ne terminons jamais nos scénarios avant d’être arrivés sur les lieux où nous comptons les réaliser. Les circonstances, les interprètes que le hasard nous a amenés, nous conduisent généralement à

---

<sup>199</sup> Rainer Gansera (1987, 13-58) übernimmt in seinem Beitrag „Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt“ uneingeschränkt André Bazins fragwürdige teleologisch-phänomenologische Neorealismusinterpretation. Thome (1987, 114-125) geht in seinem Kommentar zu *Roma città aperta* weder auf das Sujet noch auf das Drehbuch ein. Sergio Amidei und Alberto Consiglio fallen aus seiner ganz auf den Regisseur als vermeintlichem Urheber des Kunstwerks fixierten Darstellung und Interpretation heraus. Thome berücksichtigt, ablesbar an seinem Anmerkungsapparat (ebd., 266-268), italienischsprachige Quellen nur dann, wenn sie ins Französische übersetzt sind.

modifier notre canevas primitif“.<sup>200</sup> Sadoul selbst geht von einer doppelten Autorschaft hinsichtlich des Drehbuchs aus: „Le scénario d’Amidei e Rossellini reprend, sans presque les modifier, les événements historiques de l’occupation allemande, et ils ont poussé le scrupule jusqu’à les reconstituer dans les rues ou dans les immeubles mêmes où ils étaient véritablement déroulés“.<sup>201</sup>

Gegenüber dem *Figaro* sucht Rossellini den Anschein zu erwecken, *Roma città aperta* sei das Ergebnis intuitiver Regie. Auf die Frage, wie er arbeite, lautet seine Antwort: „Scelgo un punto di partenza, poi ne traggo un découpage abbastanza avanzato, ma di fatto è solo una trama. Ciò che è fisso è il tempo che riservo alla realizzazione di ogni sequenza, diciamo due o tre giorni. [...] Improvviso sui luoghi dell’azione, a contatto con le possibilità dei miei interpreti“.<sup>202</sup>

Die sich am weitesten von der Wahrheit entfernende Position äußert er 1948 wiederum auffälligerweise gegenüber einem französischen Journalisten, in diesem Fall Roger Régent. Bei dieser Gelegenheit stellt er sich als Rebell gegen das kreativitätshemmende, überlebte Studiosystem dar:

„Je suis incapable de travailler avec un corset. Un scénario rigoureux qu’on le suit pas à pas, un studio avec tout son équipement, toute cette préméditation de décors et de lumière...cela constitue pour moi ce qu’il y a de plus odieux. [...] C’est parce que je n’ai pas peur de la vérité et que j’ai la curiosité de l’être humain que je fais figure de grand réaliste! Je le suis, oui, si le réalisme c’est abandonner l’individu devant l’appareil et le laisser construire lui-même son histoire! Dès le premier jour de tournage, je m’installe derrière mes personnages et puis je laisse ma caméra leur courir après“.<sup>203</sup>

Von einem nur hinsichtlich der kalkulierten Drehzeit definitiven Sequenzprotokoll über den für die improvisierte Inszenierung am Set irrelevanten, bloß skizzenhaften Handlungsverlauf bis zur entrüsteten Ablehnung, sich in das ‘Korsett’ eines Szenariums zwingen zu lassen, dies ist die Spannweite von Rossellinis phantasiereichen Ausführungen zu „il mio metodo di lavoro“.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien. *L’Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17-18.

<sup>201</sup> Georges Sadoul, Cinéma italien, cinéma couleur de temps, *Les Lettres françaises*, 15. November 1946, 8.

<sup>202</sup> Zit. nach Aprà 1997, 54-55. Auszugsweise italienische Übersetzung des Interviews von Jean-Baptiste Jeener, Roberto Rossellini, réalisateur de *Rome ville ouverte*, nous expose ses conceptions, *Le Figaro*, 20. November 1946.

<sup>203</sup> Roger Régent, „Quand je commence à devenir intelligent je suis foutu...“, *L’Écran français*, Nr. 175, 2. November 1948, 3.

<sup>204</sup> Zit. nach Aprà 1997, 55. Auszugsweise italienische Übersetzung des Artikels von Jean-Baptiste Jeener, Roberto Rossellini, réalisateur de *Rome ville ouverte*, nous expose ses conceptions, *Le Figaro*, 20. November 1946.

In einem Interview 1954 mit den beiden Redakteuren der *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut und Maurice Schérer, relativiert Rossellini zwar die zuvor tatkräftig miterzeugte Vorstellung über seinen unkonventionellen Regiestil, suggeriert aber weiterhin, unabhängig von einem gegebenenfalls vorhandenen Szenarium zu drehen, eine Behauptung, die im Fall von *La nave bianca* und *Roma città aperta* nicht zutrifft. Auf die Bemerkung: „On vous a fait la réputation de tourner sans découpage, en improvisant constamment“ entgegnet Rossellini:

„C'est partiellement une légende. Je possède, présent à l'esprit, la 'continuité' de mes films; de plus j'ai des notes plein mes poches; cependant je dois avouer que je n'ai jamais bien compris la nécessité d'avoir un découpage si ce n'est pour rassurer les producteurs. Quoi de plus absurde que la colonne de gauche: plan américain - travelling latéral - la caméra panoramique et cadre...C'est un peu comme si un romancier faisait un découpage de son livre: à la page 212, un imparfait du subjonctif, puis un complément d'objet indirect...etc.! Quant à la colonne de droite, ce sont les dialogues; je ne les improvise pas systématiquement; ils sont écrits depuis longtemps et si je les donne au dernier moment c'est que je ne désire que l'acteur - ou l'actrice - s'y accoutume“.<sup>205</sup>

Weshalb täuscht Roberto Rossellini andere und womöglich auch sich selbst über die im Fall von *Roma città aperta* weitgehende Entsprechung zwischen Drehbuch und Film hinweg? Zum einen sagt er das, was vorrangig französische Filmkritiker von Mitte der vierziger bis in die fünfziger Jahre, vom *Figaro* über *L'Écran français* bis zu *Les Lettres françaises*, hören wollen. Für sie gilt *Rome ville ouverte* als die Antithese zum *cinéma de papa*, wie es die Vertreter der *Nouvelle Vague* pejorativ nennen werden. Für Georges Sadoul steht *Rome ville ouverte* 1946 stellvertretend für den sich durch seine Entdeckung des scheinbar banalen menschlichen Alltags auszeichnenden italienischen Nachkriegsfilm. Von diesem erhofft er sich eine grundlegende Erneuerung der siebenten Kunst. Von den im Westen bisher maßgeblichen Filmnationen ist ihm zufolge nicht zu erwarten, dass sie die konstatierte Stagnation überwinden. Während französische Produktionen mit dem Ballast von Adaptionen literarischer Klassiker beladen seien oder auf gegenwartsfernen Sujets basierten, sei das Studiosystem Hollywoods von realitätsfernen Themen und sich selbst wiederholenden, erstarrten Inszenierungsweisen gekennzeichnet:

„le cinéma italien doit occuper dans notre après-guerre la place qu'ont tenue, vers 1920, les films expressionnistes allemands ou les films suédois. Avec le cinéma italien, un torrent de vie quotidien envahit l'écran. Il n'y a pas de sujet que les réalisateurs de Rome ou de Milan n'osent aborder, et ce sont des sujets actuels. [...] A côté de ces films, le cinéma contemporain français qui s'abrite derrière l'histoire ou le roman, paraît teinté d'académisme; le cinéma américain se découvre comme une plante de serre chaude, coupée de tout lien avec la nature e la vie“.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Maurice Schérer/François Truffaut, Entretien avec Roberto Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 37, Juli 1954, 11.

<sup>206</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

Zum anderen, und dies ergaben schon seine Stellungnahmen zu *La nave bianca*, fabuliert Roberto Rossellini auch außerhalb der Filmarbeit häufig. Isabella Rossellini erinnert sich: „Dad entdeckte auch Wale direkt vor Santa Marinella, unserem Haus am Meer, obwohl es im Mittelmeer keine Wale gibt. Nachts hörte er sogar ihr Schnauben und regte sich auf, wenn wir es nicht sehen und hören konnten. Die Vorstellungskraft meines Vaters, die er nur bei seiner Arbeit im Zaum hielt, kannte keine Grenzen und begrub oft genug die Realität unter sich“.<sup>207</sup>

Sergio Amidei, der überzeugt ist, Rossellini besser als alle anderen zu kennen, und mit ihm eine von Intervallen der völligen Kommunikationslosigkeit gekennzeichnete lange, sehr enge Freundschaft pflegt, bis es zum endgültigen Bruch zwischen ihnen etwa Mitte der sechziger Jahre kommt, stellt hingegen den Regisseur als eine schillernde Persönlichkeit dar, die seine Mitmenschen fasziniert. Um den Genuss auszukosten, anderen zu gefallen, schreckt er vor der Lüge nicht zurück: „Piaceva, e lo sapeva, e lo desiderava. Per nulla al mondo rinunciava di piacere. Anche a costo di mentire“.<sup>208</sup>

Nicht nur Rossellinis Aussagen, sondern auch diejenigen von Mitgliedern des Stabes sowie von Schauspielern und Schauspielerinnen haben zusätzliche Verwirrung gestiftet. Sie sind sich uneins, ob überhaupt ein Szenarium existierte und, sofern dies bejaht wird, inwieweit der Regisseur dieses für die Aufnahmen verwendet hat. Während der ab April 1945 an den Dreharbeiten beteiligte Produktionsleiter Ferruccio De Martino insistiert: „Un copione non c’era, solo pezzettini di carta che ogni tanto venivano tirati fuori: oggi facciamo questo, domani quest’altro“,<sup>209</sup> erklärt Aldo Fabrizi, dieses habe zwar anfangs vorgelegen, sei aber später verloren gegangen, weshalb Rossellini aus dem Stegreif inszeniert habe.<sup>210</sup> Federico Fellini, Anna Magnani, Maria Michi und Jone Tuzzi lassen hingegen offen, ob das ihnen zufolge vorhandene „copione“ für die Dreharbeiten relevant war.<sup>211</sup> Sergio Amidei, der es am besten wissen muss, stellt klar, dass dem Scriptgirl Jone Tuzzi, die zugleich auf die Anschlüsse von Einstellungen und Szenen - die Continuity - achtet, ein Drehbuch vorliegt: „la sceneggiatura c’era e come, tenuta, su *Roma città aperta*, dalla signorina Tuzzi segretaria di edizione, con tutto scritto sopra, le indicazioni delle inquadrature, degli angoli, ecc.“.<sup>212</sup>

---

<sup>207</sup> Rossellini 1999, 137.

<sup>208</sup> Amidei 1985, 142.

<sup>209</sup> Zit. nach Aprà 1994, 77.

<sup>210</sup> Ebd., 75.

<sup>211</sup> Ebd., 65-66, 70-72, 76, 79-81.

<sup>212</sup> Zit. nach ebd., 61. Meder (1993, 277) vertritt zu Unrecht die Auffassung, Roberto Rossellini, Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Marcello Pagliero und weitere ungenannte Personen hätten das Drehbuch für *Roma città*

#### 4.1.4 Das Drehbuch von Sergio Amidei

Vom Sujet unterscheidet das Szenarium seine Funktion: Es antizipiert in Worten Bilder, kommt der schriftlichen Fassung eines Films gleich:

„Scrivere una sceneggiatura implica [...] problemi di due ordini: il primo è legato all’invenzione della storia, (problema che non si manifesta e non si affronta in termini differenti da quelli dello scrittore di racconti, di romanzi, o da quelli del drammaturgo); il secondo è strettamente legato alle problematiche del mezzo, cioè la narrazione deve essere concepita secondo le possibilità e le modalità cinematografiche. [...] La sceneggiatura si attesta a un crocevia, sospesa tra parole e immagini, tra letteratura e cinema: volendola considerare letteratura, dovremmo definirla letteratura di confine, (al) limite della letteratura“.<sup>213</sup>

Das Drehbuch enthält - in der Regel - detaillierte Regieanweisungen zur visuellen und auditiven Auflösung der Szenen bzw. der sie konstituierenden Einstellungen. Nutzer sind neben dem Regisseur der Kameramann und die Schauspieler. In Italien und generell in Europa ist das Drehbuch in der Tonfilmära - im Unterschied zu den USA<sup>214</sup> - unterteilt in zwei Spalten. Die linke Spalte gibt den Drehort - Außen oder Innen - und die generellen Lichtverhältnisse einer Einstellung - Tag und Nacht - vor. Desweiteren erfolgt eine Bildbeschreibung, also unter anderem die Einstellungsgröße, der Einstellungsraum, z. B. die Einrichtung eines Zimmers, die auftretenden Figuren, ihre schauspielerischen Aktionen, mitunter die getragenen Kostüme. Weiterhin sind hier mehr oder weniger präzise Hinweise zur Bildgestaltung aufgeführt, darunter Kamerabewegung und -perspektiven. Die rechte Spalte enthält Dialoge, Geräusche und Musik (im In oder Off). Je nach dem Autor oder einer Gruppe von Szenaristen und den Anforderungen des Regisseurs und/oder Produzenten weichen einzelne Drehbücher von diesem Schema ab.<sup>215</sup>

Was die produktionsreife schriftliche Vorlage für *Roma città aperta* von Amidei betrifft, so fehlen die Seiten mit den visuellen und auditiven Angaben zur Exekutionsszene Don Pietros

---

*aperta* noch unter dem Eindruck der ausgestandenen Todesängste während der neunmonatigen deutschen Besetzung Roms geschrieben. Consiglio, Pagliero und Rossellini sind definitiv keine Koautoren des Szenariums.

<sup>213</sup> Aimeri 1998, 10.

<sup>214</sup> Von Produktionsregeln in den USA, wonach das Drehbuch unumstößlich den Film ‘vorschreibt’, sind immer schon einzelne Regisseure abgewichen, wie Wim Wenders betont: „Wenn man Nick Ray glauben will, gab es zu Beginn der Dreharbeiten von [*The*] *Lusty Men* [1952] nur eine Handvoll Seiten, sonst nichts. Auch andere Filme sind erst beim Drehen entstanden. Hawks ist jeden Morgen mit den Dialogen auf handgeschriebenen Zetteln zu den Schauspielern gekommen. Auch Fuller erzählt zum Beispiel, daß in Hollywood, also in amerikanischen Produktionen, oft eine ganz erstaunliche Chaotik herrschte und es immer Freiheiten für Veränderungen gegeben hat“, Brunow 1996, 100.

<sup>215</sup> Zu Definitionen des Drehbuchs vgl. Luigi Chiarini, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 8, Rom, 1961, 1588-1590; Alexander Schwarz, in: Rother 1997, 65-67.

und der Rückkehr der Kinder von der Hinrichtungsstätte Don Pietros in die Innenstadt. Der Grund hierfür ist, dass in dem erhalten gebliebenen Exemplar, welches von Aldo Venturini stammt, diese Seiten nicht mehr vorhanden sind.

Weder die Szenen noch die Einstellungen sind nummeriert. Explizite Einstellungsgrößen fehlen, doch ergeben sie sich implizit aus den Szenen- und Bildbeschreibungen. Die Dialoge, jedoch ohne Geräusche oder Musik (aus dem Off), stehen in der rechten Spalte. Obwohl im Film die deutschen Besatzer, einschließlich Bergmanns Assistentin Ingrid, nachsynchronisiert deutsch sprechen, sind ihre Dialoge noch auf Italienisch niedergeschrieben. Die linke Spalte gibt nicht nur Innen oder Außen, sondern mitunter Namen von Straßen, Plätzen und Gebäuden wie das von Bergmann geleitete Gestapogefängnis in der Via Tasso vor. Es handelt sich hierbei um Handlungs-, nicht um Drehorte. Innenräume wie das Pensionszimmer Manfredis sind mitunter detailliert in ihrer Einrichtung beschrieben. Szenen sind unterschieden zwischen Abend und Tag. Die Schauspieler erhalten Anleitungen, welche Gesten sie ausführen und wie sie sich bewegen sollen.

Eine entscheidende Veränderung gegenüber dem Sujet *La disfatta di Satana* sind im Drehbuch zwei italienische, der *Resistenza* angehörige und beruflich gekennzeichnete Protagonisten. Die Erzählung wird vordergründig nicht nur militanter, sondern parteipolitischer. Das Duo Rainer und Carlo Manfredi, ein deutscher Wehrmachtsoffizier und ein konfessionsloser Italiener, weicht zwei kommunistischen Widerstandskämpfern, dem Drucker Francesco und dem Ingenieur Giorgio Manfredi. Seinen Lebenslauf unter dem Decknamen Luigi Ferraris hat der italienische Polizeipräsident im Zentralregister ermittelt. Er reicht Sturmbannführer Bergmann in dessen Amtsstube eine Karteikarte, die dieser laut vorliest: „nato a Torino, ...il 3.10.'906, arrestato a Bologna il 4.2.1928. ...condannato a dodici anni per cospirazione contro i poteri costituiti dello Stato. Evaso durante la traduzione, segnalato a Parigi e Marsiglia“.<sup>216</sup> Über die Parteimitgliedschaft seines Opfers zeigt sich Bergmann in einer späteren Szene bestens unterrichtet, als er Manfredi, infolge der erlittenen Folter schon zwischen Leben und Tod schwebend, noch einmal zur Rede stellt: „Voi siete un comunista. Il vostro partito ha concluso un patto di alleanza con le forze reazionarie, [...] ma domani, quando Roma sarà occupata...o...liberata, come dite voi, saranno ancora vostri alleati, questi alti ufficiali monarchici?“<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Roncoroni 1972, 65-66 (254-256).

<sup>217</sup> Ebd., 105 (563-565).

Mit dem Kommunisten Manfredi ist zudem eine Gegenfigur zu Don Pietro etabliert. Der zwischen beiden herrschende weltanschauliche Gegensatz bleibt jedoch latent, tritt zurück hinter dem vereinten Kampf gegen die deutschen Besatzer. Weiterhin modifiziert sich die im Sujet fast reine Männergeschichte - bis auf die Nebenfigur der *femme fatale* Luisa - durch Pina.

Als sich bedingungslos und unter Lebensgefahr für die militanten Widerstandskämpfer Francesco und Manfredi einsetzende, sich unter widrigsten Existenzbedingungen zu behaupten wissende *popolane* bildet sie erstens eine positive Haupt- und Kontrastfigur zu der unschuldig schuldigen, weil süchtigen und - verglichen zu der Luisa des Sujets - denotativ neurotischen Verräterin Marina Mari, interpretiert im Film von Maria Michi.<sup>218</sup>

Zweitens justiert Pina die Konstellation unter den männlichen Protagonisten neu, denn sie bildet bis zu ihrem Tod in der Mitte des Drehbuchs und des Films den Dreh- und Angelpunkt. Sie führt sowohl Manfredi und Francesco als auch Manfredi und Don Pietro zusammen, im letzteren Fall vermittelt über ihren Sohn Marcello. Ihr grauenvoller Tod aus extremer Fallhöhe, denn sie ist Witwe, schwanger, will am Tag ihrer Erschießung durch die SS den Vater des noch ungeborenen Babys, Francesco, kirchlich heiraten und hinterlässt einen kleinen Jungen, fungiert als Peripetie vom noch gelingenden Überlebenskampf zum reihenweisen Sterben: der österreichische Deserteur erhängt sich in einer Zelle der Via Tasso, Manfredi kommt im Nebenzimmer von Bergmanns Büro während seiner Folter ums Leben, Don Pietro wird in Forte Bravetta hingerichtet. Von den männlichen Protagonisten überlebt nur Francesco durch einen Zufall, weil ihn Marcello beim Verlassen des Kirchhofs aufhält. Manfredi, der Deserteur und Don Pietro gehen voraus und werden auf der Straße verhaftet.

Neben einer Politisierung und Historisierung im Sinne einer präziseren Anknüpfung an reale Ereignisse, Organisationen und Personen während der deutschen Besatzung bereichert Amidei die Erzählung des Sujets um eine Vielzahl von Nebenhandlungen und Nebenfiguren. Hierzu zählen etwa die gegen die deutsche Armee kämpfenden kindlichen Partisanen, angeführt von Romoletto<sup>219</sup>, die Beziehung Ingrid-Marina Mari, das Verhältnis zwischen Pina und ihrer Schwester Lauretta einerseits, Lauretta und ihrer Freundin Marina Mari

---

<sup>218</sup> Amideis gewählte Alliteration der Namen von Figur und Darstellerin impliziert, seine ehemalige Geliebte Maria Michi auf die Rolle der rauschgiftsüchtigen Denunziantin Marina Mari im Dienst der SS festzulegen.

<sup>219</sup> Laut Fellini habe Rossellini in der Präproduktionsphase die Idee für einen Kurzfilm über römische Kinder während des Krieges entwickelt, vgl. Aprà 1994, 65. Offenbar geht diese Idee, über die Fellini nicht mitteilt, ob sie zu einem Sujet oder gar zu einem Abschnitt des Drehbuchs ausgearbeitet worden ist, in die Nebenhandlung der kindlichen antifaschistischen Widerstandskämpfer in modifizierter Weise ein.

andererseits, die Bergmann zugeordneten gesinnungsverwandten Kontrahenten, der italienische Polizeipräsident und der betrunken weitsichtige, nüchtern kaltblütig mordende Offizier Hartmann.

Die Nebenfiguren erster Ordnung wirken der Tendenz zu melodramatisch überzeichneten und dichotomisierten Personifikationen des Guten und Bösen entgegen. Für Situationskomik sorgen namentlich der Polizist aus dem Stadtteil und der Sakristan. Beide Typen unterlaufen die von ihnen repräsentierte weltliche oder religiöse Autorität. Der aus Not stehlende, gewitzte und schlagfertige Kirchendiener kontrastiert bis zur Szene der Razzia mit der überwiegend ernsten, religiösen Märtyrergestalt Don Pietro. Der sich auf die Seite der Opfer schlagende, menschliche Schwächen zeigende Polizist aus dem Stadtteil steht im Gegensatz zu den willigen Vollstreckern faschistischen Terrors wie dem Milizangehörigen, der gemeinsam mit der SS in dem umstellten Häuserblock nach Verdächtigen und männlichen Arbeitskräften sucht, und dem dienstbeflissenen, aber von Bergmann instrumentalisierten und letztlich als Angehöriger der 'Sklavenrasse' verachteten italienischen Polizeipräsidenten. Verglichen mit dem Sujet innerhalb der ohnehin erheblich erweiterten Figurenkonstellation deutlich geringer gewichtet, anderer Staatsangehörigkeit und das Diktum von der Herrenrasse ad absurdum führend, stellt den Deserteur ein psychisch gebrochener, verängstigter österreichischer Wehrmachtsoffizier dar.

Anonyme Nebenfiguren zweiter Ordnung prägen in Einheit mit ihren Lebensmittelpunkten und ihrer Sprache ein spezifisches Milieu. Die etwa in Prenestino spielenden Szenen, das Wohnviertel Pinas und Francescos, Zimmereinrichtungen, Innenhöfe, Straßen, Plätze oder die kleinen Geschäfte, die gesprochene Sprache rücken nicht touristische Postkartenmotive, die antiken oder barocken Architekturdenkmäler, in den Mittelpunkt, sondern die gemeinhin als unansehnlich geltenden, heruntergekommenen, ärmlichen, von den Kriegsfolgen zusätzlich deprivierten Wohnquartiere der städtischen Arbeiter und Kleinbürger. Allerdings ist bei den Angaben Außen-Innen im Szenarium Amideis zu beachten, dass diese Handlungs-, aber nicht damit zwangsläufig identische Drehorte bezeichnen.

Zu den namenlosen Einwohnern, die teils gegen die materiellen Folgen der deutschen Besatzung aufbegehren, teils sie ohnmächtig erdulden, gehören die vornehmlich weiblichen Bewohner, die während der Razzia der Mietskasernen auf die Straße getrieben werden. Die Stadtbevölkerung repräsentieren weiterhin Frauen und Kinder, die sich die Brote einer

Bäckerei gewaltsam aneignen<sup>220</sup>, Bäckerleute, ein Schwarzmarkthändler, fußballspielende, von Don Pietro beaufsichtigte Jungen, der Leiter einer illegalen Druckerei und seine Mitarbeiter, der Besitzer eines Antiquitätengeschäfts, in dessen Keller die Druckerei versteckt ist, ein Restaurantwirt, Partisanen, zusammen mit Francesco in einem militärisch bewachten Lastwagenkonvoi deportierte Männer.

Sie lassen sich in zwei verschiedene Gruppen von Opfern des nationalsozialistisch-faschistischen Terrors unterteilen. Neben der Mehrheit von permanent in Lebensgefahr schwebenden Zivilisten, die ihre nackte Existenz zu sichern suchen, leistet eine Minderheit organisierten, teils politisch-propagandistischen, teils bewaffneten Widerstand.

Die Täterseite repräsentieren demgegenüber beispielsweise die Schergen von Bergmann, Folterknechte und Schreibtischtäter in der Via Tasso, Manfredi in seiner Pension zu verhaften suchende, schwer bewaffnete SS-Männer, deutsche Offiziere in einem Salon voller Beutekunst, Tür an Tür zu Bergmanns unscheinbarer Amtsstube, faschistische Milizangehörige und Geheimpolizisten, aber auch den Befehl, Don Pietro zu exekutieren, verweigernde italienische Soldaten im Dienst der Repubblica sociale di Salò.

Das von Amidei eingeführte Typenrepertoire umfasst vom Säugling bis zum Greis mehrere Generationen. Geschlechtsspezifisch fallen die Formen aus, in denen sich Figuren gegen die Unterdrücker und die an der materiellen Not verdienenden Nutznießer wehren: Einem von Männern und den von Jungen unter Führung Romolettos getragenen, konspirativen bewaffneten antifaschistischen Widerstand steht eine spontane unbewaffnete, weibliche Hungerrevolte gegenüber - die Plünderung der Bäckerei. Dagegen ist das römische Besitz- und Bildungsbürgertum bis auf den Ingenieur Manfredi weder über Figuren noch über Schauplätze vertreten. Hier unterscheidet sich *Roma città aperta*, wie sich zeigen wird, von *Manhattan Transfer* von John Dos Passos, wo sich ein sozialer Mikrokosmos aus einer unüberschaubaren Masse von Figuren und einem polyzentrischen Handlungsraum zusammensetzt. Gleichwohl sind auch in *Roma città aperta* auf Ebene des Drehbuchs und des Films namentlich ausgewiesene Orte auf dem Stadtplan lokalisierbar.

---

<sup>220</sup> Maria Amichetti berichtet 1994, Sergio Amidei und Roberto Rossellini hätten sich an sie gewandt, um zu erfahren, wo man am besten die Plünderung der Bäckerei drehen könnte, einen spezifisch weiblichen Akt des römischen antifaschistischen Widerstands. Nicht in Betracht gezogen hätten sie etwa die Via Trionfale oder das Quartier Trastevere. Sie habe ihnen Gebäude in der Via Tiburtina unweit der Stazione Termini als Location empfohlen, „da dove partì la marcia delle donne per l’assalto al treno che portava il pane dei tedeschi a San Lorenzo, lì dove morì Caterina Martinelli. Ma poi scelsero i palazzoni del Prenestino“, Lucio Cillis, Nannarella [der Spitzname von Anna Magnani] rivive tra la gente, *La Repubblica*, 9. September 1994, 7.

Dass Amidei in mehreren Szenen autobiografisches Material verarbeitet hat, bestätigt er selbst. Zudem hebt er hervor, dass *Roma città aperta* einem Kaleidoskop entweder persönlich erlebter oder von Mund zu Mund erzählter Ereignisse der jüngsten Vergangenheit gleichkommt. Damit verzahnt sich der Film mit einer Kategorie von Texten innerhalb der neorealistischen literarischen Strömung, den Briefen, Augenzeugenberichten, Tagebüchern oftmals in Vergessenheit geratener oder anonymen Autoren, verlegt vorrangig zwischen 1944 und 1946. Darin werden traumatische Erinnerungen und Grenzerfahrungen während des Krieges schreibend zu bewältigen versucht und öffentlich gemacht. Wenngleich mit dezidiert poetischem Anspruch und über die unmittelbare Nachkriegszeit hinaus verfasst, zählen hierzu ebenfalls Erzählungen und Romane von Schriftstellern wie Beppe Fenoglio (*Una questione privata* 1963), Elio Vittorini (*Uomini e no* 1945), Primo Levi (*Se questo è un uomo* 1947; *Se non ora, quando?* 1982):

„I lived personally the adventures of Giorgio Manfredi - the search by the S.S. of the house on the Piazza di Spagna, the escape over the roofs, the visits to the workers' houses in the suburbs, the location on the underground press, the German raids.... The part of Marina Mari, the drugged-stupefied actress who betrays her lover and hands him over to the Germans, was played by the same woman [Maria Michi] who called me when the S.S were searching in my apartment. And the house that appears in the film is the same house where I lived and still live. And the same thing happens with many of the characters and backgrounds of the film. [...] I think that my friend Rossellini, director of the film, and the other people who collaborated with him felt the same way. [...] we made *Open City* under the influence of what we had just lived through. More than that, we all have been the instrument of the will of an underground army that was anxious to write its page for the book of history“.<sup>221</sup>

Autobiografisches in eine Erzählung verwoben zu haben, bedeutet jedoch im Falle von Pinas Todesszene, einem dramatischen Höhepunkt und einer Peripetie, keinen wie immer auch verfremdeten Rekurs auf die innerhalb der römischen Widerstandsgeschichte legendäre Gestalt der Teresa Gullace, was den Einfall von Amidei betrifft. Dieser hat aus nachfolgend, beim Vergleich von Szenarium und Film erläuterten Gründen, während der Dreharbeiten die Todesszene Pinas umgeschrieben. Für die neu erfundene Szene bildet danach ein Streit auf offener Straße zwischen Anna Magnani und ihrem Geliebten vor Roberto Rossellini, dem Schauspieler Massimo Serato, das inspirierende Vorbild:

„Come venivano le idee? Faccio un esempio. Una volta erano venuti a una delle riunioni politiche clandestine che si facevano [Mario] Alicata e [Pietro] Ingrao con una bozza dell' *Unità*, e c'era un titolo che mi colpì, per quanto era stupido: 'Immediata vendetta di una donna uccisa dai tedeschi'. La donna uccisa dei tedeschi che si vendica subito dopo! [...] l'episodio mi colpì,

---

<sup>221</sup> Sergio Amidei, *Open City revisited*, *The New York Times*, 16. Februar 1947. Dem Text Amideis voraus geht eine Redaktionsmitteilung, die nicht etwa Rossellini, sondern ihm die Autorschaft des Films zuerkennt: „Mr Amidei is the author of *Open City*, the topical drama which enters the second year of its engagement at the World Theatre [in New York] on Feb. 25“.

ed e quello della Magnani. [...] una volta che avevamo girato una scena con la Magnani, Fabrizi e un tedesco, grazie a un prete trafficante che ci aveva fatto girare dietro la caserma dei carabinieri a Trastevere, di notte, la Magnani aveva litigato con Serato, che era il suo uomo di allora, e Serato era uscito di corsa saltando su una camionetta della produzione che aveva fatto subito mettere in moto. La Magnani corse appresso a questa camionetta gridando i peggiori insulti di cui era capace, 'frocio, magnaccio', roba del genere! E questo è stato il complemento del primo episodio: la Magnani dietro il camion dei tedeschi che le portano via il suo uomo".<sup>222</sup>

Gleichwohl haben verschiedene zeitgenössische italienische Rezensenten, darunter Adriano Barraco vom Standpunkt eines Augenzeugen der deutschen Besetzung in seinem erwähnten Bericht von den Dreharbeiten von Anfang Februar 1945, die fiktive Gestalt der Pina und ihre Todesumstände mit einem wirklichen Opfer nationalsozialistischer Barbarei, Teresa Gullace, assoziiert. Dies zeigt einmal mehr, wie entscheidend für die Interpretation des Films, das Verständnis seiner verschiedenen Bedeutungsebenen, insbesondere seine künstlerische Form der Vergangenheitsbewältigung durch das Erzählen, der zeitliche und räumliche, kulturelle Kontext der Rezeption ist.

---

<sup>222</sup> Zit. nach Aprà 1994, 60-61.

#### 4.1.5 Federico Fellinis Mitarbeit am Drehbuch

Federico Fellini wird im Abspann eine Mitarbeit an dem Sujet und den Dialogen zuerkannt: „Soggetto e dialoghi S[ergio] Amidei con la collaborazione di F[ederico] Fellini“. Da Fellini offenbar am selben Tag wie Amidei - dem 21. Oktober 1944 - unter Vertrag genommen wird<sup>223</sup>, lässt sich aus diesem bereits auszugsweise genannten Text indirekt auf seine Aufgabe schließen. Unter Punkt 2 des Vertrages verpflichtet sich Amidei, das Drehbuch einschließlich der Dialoge zu verfassen; ergänzend hieß es an dieser Stelle, er erfülle diese Verpflichtung in Zusammenarbeit mit weiteren Drehbuchautoren, die sich der Vertragspartner, wahrscheinlich die Nettunia Film Chiara Politis, vorbehalte, selbst auszuwählen. Fellini wird demnach Amidei als Mitarbeiter zur Seite gestellt. Wenngleich Amidei im Vor- und Abspann im Hinblick auf das Sujet die Autorschaft zugeschrieben wird, entwickelt dieser - laut Vertrag - aus einem vorliegenden Sujet ein Drehbuch.

Bevor der Frage nachgegangen wird, was genau Fellini zu diesem Szenarium beiträgt, bedarf es einer Erklärung, weshalb, wie und wann dieser überhaupt mit dem Projekt in Berührung kommt, an dessen Ende *Roma città aperta* steht. Im Unterschied zu Consiglio, Amidei, Arata und Pagliero besteht zwischen Roberto Rossellini und Fellini Mitte 1944 weder eine freundschaftliche Beziehung noch haben sie bislang zusammengearbeitet.

Eine 1942 begonnene Verfilmung von Emilio Salgaris Roman *I predoni del deserto*, für welche Fellini das Drehbuch geschrieben haben soll, bleibt unvollendet. Roberto Rossellini ist hier von der ACI offenbar als Regisseur zwar vorgesehen gewesen, hat aber diese Funktion nicht übernommen.<sup>224</sup> Vielmehr beginnt er im Juli 1942 mit den Dreharbeiten für *L'uomo dalla croce*, produziert von der Continentalcine.

---

<sup>223</sup> Vgl. Gallagher 1998, 133. Ihm zufolge sind alle Verträge handgeschrieben „and generally made with Amidei (acting as producer on behalf of Politi's Nettunia Production“ (ebd., 719, Fußnote 28). Sie befänden sich komplett im Besitz von Stefano Roncoroni. Der bereits erwähnte Vertrag mit Sergio Amidei, datiert auf den 21. Oktober 1944, ist jedoch maschinengeschrieben und neben seiner eigenen Unterschrift mit einer zweiten unleserlichen Unterschrift versehen. Die mit ihm vertragsschließende Partei ist nicht aufgeführt. Folgt man Gallaghers Aussage, müsste Amidei - paradoxerweise - mit sich selbst den Vertrag als Drehbuchautor geschlossen haben. Im übrigen kann er nicht alle Verträge, sondern wenn überhaupt, dann nur diejenigen für die Nettunia unterzeichnet haben. Aldo Fabrizi beispielsweise wendet sich in einem undatierten Einschreiben an Aldo Venturini und beruft sich auf einen zwischen ihnen seit dem 19. April 1945 bestehenden Vertrag, wonach ihm, Aldo Fabrizi, ein Anteil von 10 Prozent am Überschuss über die vereinbarte Summe von 13 Millionen Lire zusteht, den der Produzent für den Rechteverkauf an die Minerva erzielt. Zwar nennt Fabrizi nicht den Betrag, auf den sich seine Forderung bezieht, aber er gibt vor, zu wissen, dass Venturini weit mehr als diese 13 Millionen Lire verdient habe, vgl. Roncoroni 1994, 160.

<sup>224</sup> Kezich (1989, 159-162) führt hierzu aus, 1942 sei Fellini, nachdem er das Drehbuch geschrieben habe, für den ungenannt bleibenden, verunglückten Regisseur eingesprungen, um Außenaufnahmen in der libyschen Wüste zu drehen. Es habe sich laut eines Verzeichnisses der ACI vom 1. Juli 1942 um die geplante Verfilmung

Wenn Fellinis Vertrag auf den 21. Oktober 1944 datiert, so muss sich das, worüber Fellini in einer Anekdote berichtet, zwischen diesem Tag und der Befreiung Roms am 4. Juni 1944 zugetragen haben. Um seinen Lebensunterhalt und den seiner Frau, Giulietta Masina, zu sichern, betreibt er in jenem Zeitraum mit Freunden den Funny Face Shop in der Via Nazionale, wo sie Karikaturen von und für die GI's zeichnen:

„Eines Tages war ich gerade dabei, eine Karikatur von einem Soldaten zu zeichnen, als ein Mann eintrat, der sehr hager wirkte - wie jemand, der ausgebombt war oder gerade aus der Gefangenschaft kam. Aber ich erkannte ihn, obwohl er den Hut tief ins Gesicht gezogen und den Mantelkragen hochgeschlagen hatte und von seinem Gesicht kaum etwas zu sehen war. Es war Roberto Rossellini“.<sup>225</sup>

Das klingt mehr nach einem Filmanfang, als nach einer wirklichen Begebenheit, aber unbeschadet dessen, besser gerade deswegen, gilt diese 'Exposition' wiederholt als der Beginn von Fellinis Mitarbeit an *Roma città aperta*.<sup>226</sup> Sie füllt scheinbar eine Kenntnislücke, denn weder von Roberto Rossellini noch von Dritten ist überliefert, wie und warum der Kontakt zustande kommt. Aus Fellinis Perspektive sei Rossellini damals ein „gewitzter Geschäftsmann“<sup>227</sup> gewesen. Sofort habe Fellini durchschaut, dass ihn der Regisseur von

---

von Emilio Salgaris Roman *I predoni del deserto* gehandelt. Roberto Rossellini soll danach Regie führen, Adriana Benetti und Folco Lulli sind für Hauptrollen vorgesehen. Unter dem neuen Titel *Gli ultimi Tuareg* hätten im Oktober 1942 Dreharbeiten mit vollkommen veränderter Besetzung in der Umgebung von Tripolis stattgefunden, die jedoch infolge des Vormarsches der amerikanischen Truppen abgebrochen worden seien. Kezich zufolge änderte sich der Titel ein drittes Mal in *I cavalieri del deserto*. Fellini, der übrige Drehstab und die Darsteller seien im November 1942 unter lebensgefährlichen Umständen wieder nach Rom zurückgekehrt. Kezich beruft sich, was Fellinis Rolle in diesem Film angeht, auf eine Aussage des Schauspielers Guido Celano in seinem Interview mit Francesco Savio. Celano (vgl. Savio, Bd. 1, 1979, 303-304) verweist zwar tatsächlich auf Fellini als den Szenaristen und den Regisseur dieser Außenaufnahmen, da sein Vorgänger durch einen Autounfall arbeitsunfähig geworden sei und gibt an, selbst einen Tuareg, Luisa Ferida dessen Tochter und Osvaldo Valenti einen Offizier gespielt zu haben. Celano erwähnt jedoch nicht Roberto Rossellini. Gallagher (1998, 84) erklärt von Kezich abweichend, der Produktionschef der ACI und Freund Rossellinis, Franco Riganti, habe ihn im März 1942 für die Regie eines hier *Predoni del Sahara* genannten Films eingeplant und vor Drehbeginn in dieser Funktion publik gemacht. Nach dieser Version hat Riganti Fellini nach Libyen entsandt, wobei offen bleibt, welche Aufgabe er bei den Dreharbeiten übernehmen soll, tatsächlich übernimmt und wer außer ihm beteiligt gewesen ist. Im November 1942 seien die amerikanischen Streitkräfte in Libyen einmarschiert. Fellini sei im März 1943 nach Rom zurückgefliegen. Laut Chiti/Lancia (1993, 395-396) ist *I cavalieri del deserto* unvollendet geblieben. Produziert worden sei der Film von der ACI 1942 unter der Regie von Gino Talamo sowie mit dem hier der Ankündigung nach als Koregisseur debütierenden Schauspieler Osvaldo Valenti. Fellini gehört danach neben Vittorio Mussolini (unter demselben Pseudonym wie für *Luciano Serra pilota*, Tito Silvio Mursino) und Osvaldo Valenti zu den Szenaristen, die den Roman *I predoni del deserto* von Emilio Salgari adaptieren. In den Stabangaben ist nicht Roberto, sondern sein Bruder Renzo Rossellini als Komponist der Filmmusik aufgeführt. Nach der Rückkehr des Drehstabes aus Libyen wird aus unbekanntem Gründen der Film nicht fertiggestellt. Roberto Rossellinis Mitarbeit an jener Literaturverfilmung ist auszuschließen.

<sup>225</sup> Chandler 1994, 81.

<sup>226</sup> Vgl. Töteberg 1989, 25; Rondolino 1989, 79; Bondanella 1993, 52-53. Gallagher (1998, 130-131) stützt seine Angaben sowohl auf Fellini (vgl. dessen Interviewaussagen, in: Aprà 1994, 65 u. 68) als auch auf Pirro (1995, 120-125) und schmückt ihre fiktiven Geschichten weiter aus.

<sup>227</sup> Chandler 1994, 82.

*Roma città aperta* als Koszenarist engagierte, um dank seiner Freundschaft mit Fabrizi einen Publikumsmagneten verpflichten zu können:

„Rossellini bat mich, an dem Drehbuch für einen Film mitzuarbeiten, der später *Roma città aperta/Rom, offene Stadt* heißen sollte. Er erzählte mir von einem Drehbuch, das Sergio Amidei verfaßt hatte. Es handelte von einem Priester, der von den Deutschen erschossen worden war. Er sagte, er habe bei dem Unternehmen eine reiche Gräfin im Rücken. [...] Rossellini hatte an dem Drehbuch gearbeitet, aber er sagte, er brauche mich. Ich fühlte mich unsagbar geschmeichelt. Doch dann fügte er hinzu: ‘Ach, übrigens’ - Worte, die einen auf der Stelle argwöhnisch machen. Sein Nachsatz kam, als er schon fast auf der Schwelle war - wo sich häufig der wichtigste Teil des Gesprächs abspielt. Er fragte mich, ob ich meinen Freund Aldo Fabrizi überreden könnte, den Part des Priesters zu übernehmen. Die Dinge waren damals nicht viel anders als heute: Ein zugkräftiger Name ist wichtig. Ich war enttäuscht, daß er mich nicht um meiner selbst willen wollte, aber ich schluckte den Brocken und sagte: ‘Kein Problem’“.<sup>228</sup>

Wenn demnach schon ein von Amidei fertiggestelltes Drehbuch existiert, was hat Fellini dann diesem nachträglich hinzugefügt?

Thomas Meder behauptet, Fellini sei für die Situationskomik von Fabrizi gebraucht worden, zu der Amidei nicht imstande gewesen sei.<sup>229</sup> Abgesehen von der Frage, wieso Amidei hierzu nicht fähig gewesen sein soll, schließlich kann er 1944/45 auf eine Mitarbeit an mindestens 30 Drehbüchern unterschiedlicher Genres verweisen, würde dies Fellinis Beitrag außerordentlich minimieren. In dem bereits wiederholt zitierten Interview mit Georges Sadoul vom November 1946 betont Roberto Rossellini, er habe den wegen seiner Monologe berühmten Komiker Aldo Fabrizi als Don Pietro eine sehr tragische Rolle interpretieren lassen. Tatsächlich beschränken sich seine komischen Szenen auf seine Einführung als mit Kindern fußballspielender Priester, den ein Ball hoch aus der Luft auf den Kopf trifft, und die Szene der inszenierten letzten Ölung des mit einer Pfanne ohnmächtig geschlagenen Großvaters während der Razzia. Auch seine Eloquenz ist, verglichen zu seinen vorausgehenden Rollen im Varieté und Film, zurückgenommen. In der Regel, etwa in den Dialogen mit Manfredi, Pina und Bergmann, sind seine Repliken kurz. Für die Komik sind hingegen überwiegend

---

<sup>228</sup> Ebd., 82. Fellini fügt hinzu, Fabrizi habe die Rolle zunächst abgelehnt, weil ihm als Komiker der Stoff zu ernst vorgekommen sei und seiner Einschätzung nach nicht dem Geschmack des Publikums entsprochen hätte. Außerdem habe er die zu niedrige Gage beanstandet. Rossellini kommt seinen Forderungen offensichtlich entgegen, muss hierfür jedoch einen Teil seines persönlichen Besitzes verkaufen, ebd., 83. Aus dem 1974 geführten Interview mit Francesco Savio (1979, Bd. 1, 517-519) geht hervor, welche außerordentlich hohen Gagen Fabrizi für seine Filmrollen vor *Roma città aperta* erzielt und wie sehr er bestrebt ist, möglichst viel bei einem Engagement zu verdienen. Forgacs (2000, 26) übernimmt Fellinis Aussage, er sei für Rossellini Mittel zum Zweck, dem Engagement Fabrizis, gewesen.

<sup>229</sup> Meder (1993, 179). Amidei schreibt 1965-1966 zusammen mit Alberto Sordi die Drehbücher für *Fumo di Londra* und *Scusi, lei è favorevole o contrario?*, bei denen letzterer erstmals auch Regie führt. Bereits in Pirros 1983 publiziertem Roman *Celluloide* (1995, 123) heißt es: Roberto Rossellini „non esitò ad aggiungere che nessuno meglio di lui, di Fellini, avrebbe potuto scrivere il personaggio destinato a essere interpretato da Fabrizi.“

Nando Bruno als Sakristan Agostino und Eduardo Passarelli als Revierpolizist zuständig. Bei Meders Hypothese bleibt unklar, wer diese beiden, tatsächlich für die Situationskomik verantwortlichen Figuren erfunden und ihre Dialoge geschrieben hat, Amidei, Fellini oder ein Dritter.

Peter Bondanella hält Fellini nicht allein für den Urheber der komischen Szenen von, sondern der Figur des Don Pietro in Gänze: „All accounts of the production of the film unanimously agree that the writer who shaped the figure of the priest in the final script was non other than Federico Fellini. [...] Fabrizi's performance, requiring an almost perfect balance between comic timing and serious tragic dignity, owes a great deal to Fellini's contributions to the script“.<sup>230</sup> Dass er die Figur des Priesters geformt oder geprägt habe, ist insofern auszuschließen, als sie bereits im Sujet *La disfatta di Satana* mit ihrem künftigen Namen Don Pietro (zu dem im Drehbuch der Nachname Pellegrini hinzukommt) vorgezeichnet ist. Wenn man Fellini beim Wort nimmt, wonach ihn Rossellini im Funny Face Shop aufsucht, als ein Drehbuch schon vorliegt, in dessen Mittelpunkt ein von den Deutschen erschossener Priester steht, dann müsste Amidei diese Hauptfigur in seinem Text als eine Leerstelle angelegt haben, die von einem später hinzugezogenen Mitarbeiter gefüllt werden soll. Wie abwegig diese Annahme ist, ergibt sich aus deren Konsequenzen. Eine von Fellini weitgehend bis in die Dialoge selbstgestaltete Hauptfigur des Priesters müsste in eine bereits bestehende Figurenkonstellation und einen übergreifenden Handlungsverlauf eingefügt werden. Ihre Gestaltung a posteriori isoliert von, anstatt zusammen mit den übrigen Figuren ist kaum vorstellbar, ihre Zeichnung als Typus hängt von diesen ab. Sie entsteht maßgeblich durch die Beziehung zu den Gegenfiguren in abgestuften Graden, Manfredi, der Sakristan und Pina<sup>231</sup>.

Tag Gallagher erhebt Fellini sogar zum Amidei gleichrangigen Koautor.<sup>232</sup> Gallagher schenkt dabei einer von mindestens zwei grundverschiedenen Versionen Fellinis Glauben. Laut einem

---

Soprattutto i dialoghi avrebbe dovuto scriverli Fellini, perché dovevano esser in romanesco, proprio come parlava Fabrizi nella vita e sulla scena“.

<sup>230</sup> Bondanella 1993, 52-53.

<sup>231</sup> Pina ist schwanger, bevor sie heiratet.

<sup>232</sup> Laut Gallagher (1998, 132-133) „Roberto was meeting secretly with Fellini, going over the scenes Amidei had written, and the next day presenting rewrites to Amidei. ‘I spent all night on these, Sergio’, he’d explain, ‘all by myself’. And Amidei, knowing Roberto, and suspecting something was afoot, would take the rewrites wordlessly, and then secretly restore his own version, keeping only the changes he liked. Eventually, when Roberto decided he had prepared the ground sufficiently, he pointed out that Fabrizi would have much more confidence in the film, and therefore be much more eager to sign, if Fellini were taken on as a collaborator. This was incontrovertible. More importantly, Amidei appreciated the ideomatic poetry of the dialogues Fellini had written. He knew he couldn’t write that way himself“. Worauf Gallagher seine Vermutung stützt, Fellini habe heimlich - vor dem Vertragsabschluss am 21. Oktober 1944 - am Drehbuch mitgearbeitet, bleibt offen.

Interview Fellinis von 1961 regt Amidei an, ein von Alberto Consiglio verfasstes „copione“ über Don Morosini und eine offenbar nicht schriftlich ausgearbeitete Idee von Roberto Rossellini über italienische Kinder während des Zweiten Weltkriegs nicht als separate Kurzfilme, sondern kombiniert als abendfüllenden Film zu realisieren und dabei den Priester in den Mittelpunkt zu stellen. Nach der Lektüre der umgearbeiteten Vorlage habe Aldo Fabrizi eingewilligt, den Part des Don Pietro zu derselben Gage zu spielen, wie sie für den ursprünglich geplanten Kurzfilm vereinbart worden sei.

„e così, in una settimana, lavorando a casa mia, in cucina perché non c'è riscaldamento, abbiamo fatto questo copione che era *Roma città aperta*, ma francamente senza molta convinzione. Dopo, con il copione, tornai da Fabrizi e riuscii a convincerlo per una somma abbastanza...era sempre esagerata ma comunque, di fronte alle pretese di un milione per un cortometraggio, un milione per un film sembrava una pretesa più modesta, e così nacque *Roma città aperta*“.<sup>233</sup>

Gallagher übernimmt auszugsweise diese Geschichte und verlegt die erzählte Zeit in den Winter. Da die Dreharbeiten Mitte Januar 1945 beginnen, kommen somit die beiden vorausgehenden Monate in Betracht. Amidei „departing from his usual rigidity, even consented to a few work sessions at Fellini's apartment - in the kitchen, of course, the only room with heat during that bitterly cold winter when not a few in Rome frown death“.<sup>234</sup> In seinen Memoiren wandelt Fellini diese Version dahingehend ab, dass er sich nun nicht nur zum alleinigen Autor erklärt, sondern auch zum Assistenten Roberto Rossellinis befördert: „Das Script für *Roma città aperta* war das Werk einer Woche - es war eine meiner Küchentischproduktionen. Ich war als Drehbuchautor und als Regieassistent engagiert“.<sup>235</sup>

Da Fellini widersprüchliche und hierdurch zweifelhafte Aussagen über seinen Anteil am Drehbuch in Umlauf gebracht hat, von Darstellern und Stabmitgliedern keine Aussage zu seiner konkreten kreativen Leistung als Autor überliefert sind und Filmhistoriker hierzu bislang keine überzeugenden, belegbaren Hypothesen aufgestellt haben, drängt sich die Frage auf, worin sein effektive Mitarbeit bestanden haben soll. Amidei bestätigt zwar einmal, Fellini habe am Szenarium mitgewirkt, legt jedoch den Akzent darauf, dass man nur gelegentlich zusammengearbeitet habe. Stattdessen widerspricht er Fellini, wonach es dessen freundschaftlicher Beziehung zu Fabrizi zu verdanken gewesen sei, dass dieser sich

---

Gallagher behauptet weiterhin (ebd., 133), Fellini hätte für seine Mitarbeit laut Vertrag 25.000 Lire erhalten. Das wäre genau die Hälfte des Amidei in seinem Vertrag mit dem selben Datum zuerkannten, in Raten abhängig von einzelnen Arbeitsschritten ausgezahlten Betrages von insgesamt 50.000 Lire. Vgl. Roncoroni 1994, 158.

<sup>233</sup> Zit. nach Aprà 1994, 65.

<sup>234</sup> Gallagher 1998, 133.

<sup>235</sup> Chandler 1994, 85.

bereitfand, die Rolle des Don Pietro zu besetzen. Amidei zufolge hat vielmehr Fabrizi sich dafür eingesetzt, dass Fellini engagiert wird.<sup>236</sup> Damit würde, was sehr plausibel ist, eine Praxis fortgesetzt, wie in *Avanti c'è posto*, *Campo de' Fiori* und *L'ultima carrozzella*: Der etablierte Star zieht seinen jungen Verehrer zum Stab hinzu, um ihm in schlechten Zeiten einen lukrativen Job zu verschaffen.<sup>237</sup> Berücksichtigt man zudem Turi Vasiles Angaben, dann steht schon kurz vor der Befreiung Roms fest, einen Aldo Fabrizi-Film zu realisieren. Rossellini muss folglich relativ sicher sein, dass Fabrizi bereit ist, eine Hauptrolle in seinem Projekt zu besetzen. Die einzigen, gleichermaßen unzuverlässigen, jedenfalls immer auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu überprüfenden Quellen sind entweder Fellini selbst oder die Credits.

Solange sein konkreter Beitrag zum Drehbuch von *Roma città aperta* nicht endgültig geklärt ist, gibt am besten eine Produktionsnotiz vom 20. Januar 1945 wenige Tage nach Drehbeginn im Capitani-Studio in der italienischen Wochenzeitschrift *Star* Aufschluss darüber, wie die kreativen Anteile von Amidei und Fellini zu gewichten sind. Allerdings fehlt auch hier der als solcher ausgewiesene grundlegende schöpferische Beitrag Alberto Consiglios zu *Roma città aperta*, wenn das Sujet allein Amidei zugeschrieben wird: „Il soggetto e la sceneggiatura sono di Sergio Amidei, che si è valso anche della collaborazione di Federico Fellini“.<sup>238</sup>

#### 4.1.6 Vergleich von Drehbuch und Film

Nicht nur ein Großteil der Dialoge des Szenariums sind im Film zu hören, sondern auch die schriftlichen Angaben zum Szenenaufbau und den Beschreibungen von Einstellungen werden vom Regisseur weitgehend befolgt.<sup>239</sup> Inwieweit hierauf der laut Abspann auch als

---

<sup>236</sup> Vgl. Aprà 1994, 61.

<sup>237</sup> Fellini bestätigt in seinen Memoiren, dass Fabrizi seine berufliche Karriere entscheidend vorangebracht hat: „Die Begegnung mit Aldo Fabrizi war eine der wichtigsten meines Lebens. Hätte ich ihn nicht gekannt, hätte ich ihn erfinden müssen. [...] er verhalf mir für den Film *Avanti c'è posto* zu meiner ersten Mitarbeit an einem Drehbuch. Der Film [...] wurde ein großer Erfolg, und ich bekam eine Menge Angebote, an Drehbüchern für Komödien mitzuwirken“, Chandler 1994, 83.

<sup>238</sup> Zit. nach Aprà 1994, 26. Aprà/Lutton (2000, 176) bekräftigen diese Aussage: „Script: Sergio Amidei, with the collaboration of Federico Fellini“.

<sup>239</sup> Im Besitz von Stefano Roncoroni (1994, 154) befindet sich das von Aldo Venturini aufbewahrte Drehbuch; sonstige Exemplare, etwa dasjenige Roberto Rossellinis und Amideis, sind verschollen. Dass der Film dem Drehbuch weitgehend folgt, hat Roncoroni (1980, 61-62) bereits vor über zwanzig Jahren festgestellt: „nel copione scritto da Amidei tutto era stato rigorosamente previsto dal dettaglio della statua di San Rocco [...] all'uso risoluto della padella con relativa battuta: 'Ammazza do'Piè che padellata', e in questo caso, Rossellini s'è attenuto alla sceneggiatura più di quanto succede normalmente“. Ungeachtet dessen, vertritt Rondolino (1989, 80) die Ansicht: „Certamente esisteva una sceneggiatura articolata e dettagliata - anzi, sotto questo aspetto, il film è fra i più convenzionali di Rossellini-, ma non v'è dubbio che nelle sue mani l'opera subì non poche modificazioni, aggiunte, sostituzioni. In ogni caso manca il testo originale per confronto col film finito, sicché non è possibile giungere a conclusioni definitive e inoppugnabili“. Bondanella (1993, 52) hingegen geht

Regieassistent mitwirkende Amidei Einfluss genommen hat, hängt davon ab, ob er tatsächlich am Set kontinuierlich präsent gewesen ist.<sup>240</sup>

Generell umfasst das Drehbuch mehr Szenen als der Film. Amideis Text benennt zudem zahlreiche außerfilmische Ereignisse und Personen der deutschen Besetzung Roms. Dementsprechend finden auch zahlreiche Ortsangaben innerhalb Roms Eingang ins Drehbuch. Während im Film dreimal die auf die Gestapozentrale verweisende Adresse Via Tasso fällt, ist dieser Handlungsort im Szenarium durchgängig denjenigen Szenen vorangestellt, in denen Bergmann auftritt. Der *questore* heißt an einer Stelle unvermittelt und ohne erkennbares Motiv Caruso, womit Amidei den seit Februar 1944 amtierenden italienischen Polizeichef direkt beim Namen nennt.

Der Ort und die Umstände, unter denen Pina im Film stirbt, weichen erheblich vom Szenarium ab. Wie im Film wird Francesco während der Razzia an seinem und Pinas Wohnort von der SS verhaftet und zusammen mit weiteren Männern auf Lastwagen abtransportiert. Im Drehbuch endet die Szene hier. Pina stirbt in einer folgenden, vor einem Gefängnis in der Nähe von Santa Maria in Trastevere angesiedelten Szene. Sie demonstriert inmitten einer Gruppe von Frauen vor dem Gefängnis für die Freilassung der während der Razzia verhafteten Männer. Pina löst sich von den übrigen Frauen, drängt nach vorne zu dem Spalier, das die SS und faschistische Milizen vor der Haftanstalt gebildet haben. Pina hat Sichtkontakt mit Francesco, der ihr zudem durch die Zellengitter zuruft, nicht näher zu kommen. Dennoch durchbricht sie die Absperrung. Von der Garbe eines Maschinenpistole der SS tödlich getroffen, stürzt sie zu Boden. Wie im Film steht ihre Aktion und deren Folge im Vordergrund, denn der Täter, der die Schüsse abfeuert, bleibt unsichtbar. Der Handlungsort im Drehbuch entspricht zwar nicht dem Originalschauplatz, vor einer Kaserne in der nördlich vom Vatikan gelegenen Viale Giulio Cesare, aber die Kaserne, vor der Pina erschossen wird, erinnert an ein damals unter Römern legendäres Opfer der SS - Teresa Gullace.

---

davon aus, Rossellini habe das Drehbuch weitgehend befolgt: „The fact that the script was so crucial to the making of the film also undercuts another of the myths about Italian neorealism and Rossellini’s stylistic contribution to it - that of improvisation“. Auch Aprà (1995b, 12) ist überzeugt, der Regisseur von *Roma città aperta* habe sich an die Vorgaben des Drehbuchs gehalten.

<sup>240</sup> Die Erinnerungen zweier Augenzeugen legen nahe, dass Amidei wenn, dann nur ausnahmsweise bei den Dreharbeiten zugegen gewesen ist. Der ab April 1945 engagierte Produktionsleiter Ferruccio De Martino (zit. nach Aprà 1994, 77) erklärt: „Amidei non l’ho mai visto, lo si sentiva solo per telefono“. Vito Annicchiarico (zit. nach Aprà 1995b, 39) bestätigt diese Aussage: „Era Rossellini che mi diceva quello che dovevo fare, poi c’era un altro, un aiuto regista, di cui non ricordo il nome. Ma non era Amidei, che ho visto solo a casa sua, sul set io almeno non l’ho visto“.

Die filmische Fassung entfernt sich weitgehend von der, wie Baracco 1945 berichtet, unter Römern kursierenden Erzählung über Teresa Gullace. Dennoch gestatten die persönlichen Kennzeichen der Figur Pina und ihre Todesumstände weiterhin Assoziationen mit dem einstmals lebenden Vorbild: Beide sind schwanger und kommen durch Schüsse der SS ums Leben, als sie sich gegen die gewaltsame Trennung von ihrem Geliebten zur Wehr setzen. Für römische Filmkritiker und zeitgenössische Zuschauer sind diese Ähnlichkeiten - im Unterschied zu folgenden Generationen - noch überdeutlich.

Die Pina des Drehbuchs mag hinsichtlich ihrer Todesszene unvermittelter an ein legendäres Opfer nationalsozialistischer Barbarei erinnern als die Pina des Films, bewahrt jedoch ihren ästhetischen Eigenwert als von lebenden Vorbildern verselbstständigte Kunstfigur. Wären einzelne oder alle Figuren Abziehbilder lebender Personen und die Handlung eine bloße Wiedergabe von historischen Fakten, wäre *Roma città aperta* weder in den USA und Frankreich noch in Italien zum Kassenmagneten avanciert. Der erzählten Geschichte gelingt die Gratwanderung, historisch spezifische Details in der filmischen Transposition zu bewahren und zugleich zu verallgemeinern. Daher ist es sowohl berechtigt als auch infolge der erzählerischen Abstraktion verkürzt und eindimensional, einzelne Figuren und Szenen des Films mit Personen und Ereignissen während der deutsche Besatzung Roms abzugleichen. Insofern trifft der erste Teil des eingangs zitierten Vorspanntextes den Sachverhalt: „I fatti e i personaggi di questo film, pur ispirandosi alla cronaca tragica ed eroica di nove mesi di occupazione nazista, sono immaginari“. Die Kunstfigur der Pina sowohl im Szenarium als auch im Film hat beispielsweise im Unterschied zu der einstmals lebenden Teresa Gullace nicht fünf Kinder, sondern einen kleinen, selbst militanten antifaschistischen Widerstand leistenden Sohn von einem unbekannt bleibenden Mann. Sie ist schwanger von Francesco, den sie an dem Tag heiraten will, an dem sie von der SS erschossen wird.

Als Grund, die Todesszene Pinas gegenüber dem Drehbuch abgewandelt zu inszenieren, führt Amidei die prekäre Finanzlage an: „A un certo punto io avevo immaginato la scena in Prati, con i tedeschi, le donne che urlavano e una di queste che si avvicina a uno degli uomini presi per dargli un pacco e un tedesco le spara. Ma i soldi per fare la scena così non bastavano“.<sup>241</sup> Doch ist nicht ersichtlich, weshalb die abgedrehte kostengünstiger als die geplante Todesszene gewesen sein soll, da neben den beiden Stars, Aldo Fabrizi und Anna Magnani, ebenfalls eine Vielzahl von Komparsen mitwirken.

---

<sup>241</sup> Zit. nach Aprà 1994, 63.

Die Figur des Anführers der militanten Kinderbande verwandelt sich von einem „gobbetto“, einem von Geburt aus Buckligen wie dem Glöckner von Notre Dame, zu einem Kriegsinvaliden mit einem amputierten Bein. Die Szene, in der Don Pietro vom Direktor einer illegalen Druckerei als Bücher getarnte Lirebündel entgegennimmt, ist im Drehbuch erweitert. Ihr Dialog dreht sich um das konspirative Versteck und dessen Tarnung. Es befindet sich, so der Direktor zu Don Pietro, innerhalb einer deutschen „casa di soldato“. Daher, so fügt er hinzu, sei man vor den Besatzern ziemlich sicher, denn diese kämen wohl kaum auf die Idee, mit der *Resistenza* unter einem Dach zu leben.

Eine eigene Szene, getragen von Pina, dem Polizisten des Reviers und einem Schieber, behandelt den Schwarzmarkt. Im Film hingegen wird daraus die Schlusseinstellung einer Szene. Der Polizist des Stadtteils begleitet Pina nach der Plünderung der Bäckerei nach Hause. Im Eingangportal ihrer Mietskaserne spricht im Beisein des Ordnungshüters ein Schwarzmarkthändler<sup>242</sup> Pina an, ob sie Eier kaufen wolle, was sie zurückweist.<sup>243</sup>

Desweiteren findet zwischen Bergmann und dem italienischen Polizeipräsidenten Roms eine Unterhaltung über den bevorstehenden Einmarsch der Engländer statt. Damit erhöht sich unter dramaturgischem Aspekt der Zeitdruck, Manfredi und Don Pietro, die in einer folgenden Außenszene festgenommen werden, zu zwingen, ihre Geheimnisse preiszugeben. Daneben enthält das Drehbuch - wie der Film und bereits das Sujet von Consiglio - eine Deadline. Bergmann gibt sich eine Zehn-Stunden-Frist, um Manfredi durch Folter zu zwingen, die Namen der mit ihm zusammenarbeitenden monarchistischen Offiziere im Dienst Badoglios zu verraten.

## 4.2 Die Dreharbeiten Anfang bis Mitte 1945

### 4.2.1 Finanzierung

Roberto Rossellini, Sergio Amidei, Ferruccio De Martino, Jone Tuzzi und Alberto Manni berichten als Mitglieder des Stabes übereinstimmend von den ständig unterbrochenen und daher nur schleppend vorankommenden Dreharbeiten in den ersten drei Monaten 1945, da kein regulärer, den kalkulierten Kosten entsprechend ausgestatteter Produktionsetat existiert. Infolgedessen erhöht sich die Fluktuation von Mitarbeitern. Die vakanten Posten neu zu

---

<sup>242</sup> Die Rolle interpretiert Roberto Rossellinis Produktionssekretär, Alberto Manni, vgl. Gallagher 1998, 691.

<sup>243</sup> Vgl. Roncoroni 1972, 35 (67).

besetzen, wird in dem Maße schwieriger, wie die Produktion nicht vorankommt, die aufgelaufenen Schulden steigen und weder Darsteller noch Stabmitglieder für ihre erbrachten Leistungen bezahlt werden.

Jone Tuzzi schildert zudem, unter welch chaotischen Umständen nachts im Capitani-Studio gedreht worden ist. Über dem im Erdgeschoss liegenden Atelier befindet sich damals ein Casino, genaugenommen ein Bordell, weshalb die Kunden, amerikanische Soldaten, oftmals den Eingang verwechseln und, angezogen vom Licht der Scheinwerfer, die Aufnahmen stören. Aus Tuzzis Sicht ist Roberto Rossellini zu diesem Zeitpunkt verrufen, Regisseur von B-Movies zu sein. In der Gewissheit, dass unter diesen Umständen niemals eine vorführungsbereite Kopie hergestellt wird, wechselt sie noch vor Drehende zu einer seriösen Produktion des Regisseurs Mario Soldati: *Le miserie di Monsù Travet*.<sup>244</sup>

Obwohl die Nettunia unter ihrer Chefin Chiara Politi für die Produktion verantwortlich zeichnet, als die Dreharbeiten im Capitani-Studio am 17./18. Januar 1945 beginnen<sup>245</sup>, ist nach Aussage des Produktionssekretärs Alberto Manni bereits nach zwei Wochen kein Geld mehr vorhanden, laufende Zahlungen leisten zu können.<sup>246</sup> Folglich hat die Nettunia nie ein reguläres Budget auf Basis kalkulierter Einnahmen und Ausgaben erstellt. Im Gegensatz zu Manni behauptet Roberto Rossellini, von der Gräfin betrogen worden zu sein. Ein von ihr ausgestellter Scheck auf einen Teilbetrag der ursprünglich zugesagten Summe von 5 Millionen Lire, sobald die Dreharbeiten begonnen hätten, sei ungedeckt gewesen. Da die erste Mietzahlung für das Capitani-Atelier in der Via degli Avignonesi 30 nicht geleistet werden konnte, habe der Abbruch der Dreharbeiten gedroht:

„Con questa promessa e a questa condizione decisi di lanciarmi nell’impresa e con i soldi promessi dalla contessa noleggai un locale per le riprese. Era una vecchia salacorse, abbondanata per la via della guerra [...] Alla data fissata - erano passati solo due mesi dalla

---

<sup>244</sup> Vgl. Aprà 1994, 80-81.

<sup>245</sup> Aprà (ebd.,12) zufolge ist die erste belegbare Produktionsankündigung diejenige von Silvano Castellani, in: Cronache del cinema italiano, Che c’è di nuovo, *Star*, 9. Dezember 1944, 12: „Tornando al cinema, Roberto Rossellini dirigerà un film sulla gesta dei GAP. Uno dei principali protagonisti dovrebbe essere (Artisti Associati permettendo) l’acclamattissimo Aldo Fabrizi“. Dies ist ein Hinweis auf eine zu diesem Zeitpunkt, fünf Wochen vor Drehbeginn, geplante Verfilmung des Bombenattentats der GAP in der Via Rasella. Als Vergeltung verübt der SD unter Kappler im Einverständnis mit der Wehrmacht das Massaker an 335 italienischen Geiseln, darunter Don Pietro Pappagallo, in den Fosse Ardeatine. Soll Fabrizi demnach Don Pappagallo spielen? Verglichen mit dem Film, würde die Fabrizi noch Anfang Dezember zuge dachte Rolle auf eine nachträgliche, entweder noch kurz vor Drehbeginn oder während der Dreharbeiten erfolgende erhebliche Umarbeitung des Szenariums hinweisen.

<sup>246</sup> Vgl. Aprà 1994, 81-82. Tuzzi bestätigt diese Angabe, halbiert jedoch den Zeitraum, für den das Geld der Politi reicht: „All’inizio avevamo cominciato coi soldi che aveva dato una contessa, che sono serviti per la prima settimana“, zit. nach ebd., 80.

liberazione di Roma - cominciai le riprese.<sup>247</sup> L'accordo che avevo concluso con il proprietario dei locali [Liborio Capitani] prevedeva che quel giorno avrebbe incassato l'affitto di diciassettemila lire dalle mani de quella contessa che aveva cinque milioni in un cassetto. Mentre stavo girando, nel bel mezzo della scena, ecco che quello dall'alto della scala che portava alla sala corse, mi chiama. Io gli rispondo: 'Non rompereii!! 'Sei tu che rompi! La tua contessa m'ha rifilato un assegno scoperto di diciassettemila lire!' Era la fine. Cosa avreste fatto al mio posto? Io dissi: 'Continuiamo!'<sup>248</sup>

Roberto Rossellini springt wider Willen als sein eigener Produzent ein, insofern er selbst persönliche Wertgegenstände veräußert, um die Dreharbeiten fortzuführen.<sup>249</sup> Parallel dazu versucht er bis April vergeblich, neue Kapitalgeber zu finden.<sup>250</sup> Auch vor arglistiger Täuschung seiner Hauptdarstellerin Anna Magnani scheut er nicht zurück, um selbst nach Aldo Venturinis Einstieg noch Geld bei den Großaufnahmen zu sparen, wie der Produktionsleiter Ferruccio De Martino berichtet: „Anna Magnani doveva fare il primo piano della sua morte. 'Me lo fai fare domani', disse lei, 'e mi devi dare 10000 lire'. Sì, sì, fece Roberto. Poi piazzò una macchina per il campo lungo e una per il primo piano, girò, poi salutò Anna. 'Ci vediamo domani', fece lei. 'Non c'è bisogno, il primo piano l'ho già fatto'. E chi c'è l'aveva le 10.000 lire? Così era fatto Roberto“.<sup>251</sup>

Sein *tuttofare* Alberto Manni trägt den Spitznamen „l'uomo del caffè“. In einer Kaffeebar gegenüber einer Bank in der Via Tritone fängt er die Gläubiger Roberto Rossellinis ab, die

---

<sup>247</sup> Roberto Rossellini datiert nicht nur einmalig, sondern wiederholt, darunter im Interview mit Georges Sadoul, veröffentlicht am 12. November 1946 in *L'Écran français* (Nr. 72, 1946, 17), sowie in einer 1962 oder 1963 aufgezeichneten, aber nie ausgestrahlten Sendung des französischen Fernsehens (Aprà 1994, 44-45) den Drehbeginn von *Roma città aperta* fälschlicherweise auf Anfang August 1944 oder kurz nach der Befreiung Roms am 4. Juni 1944. Was er damit bewusst oder unbewusst - selbst noch 1977 - realisiert, lässt sich folgendermaßen deuten: *Roma città aperta* ist bereits während der deutschen Besatzung produktionsreif, nach dem Rückzug von Wehrmacht und SS aus der Hauptstadt ist Rossellini der erste, der trotz inexisterter staatlicher Förderung, unzureichender technischer Ausstattung und nicht disponiblen Ateliers in Cinecittà einen antifaschistischen Film dreht. Hier als Vorreiter zu erscheinen, hat der Regisseur und Mitproduzent von *Roma città aperta* dringend nötig, denn die von einem Komitee für den Kriegs- und politischen Film unter Vorsitz des Ministers für Volkskultur genehmigten und geförderten Kriegsfilm *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* sind unter Filmschaffenden, Teilen des Publikums und wahrscheinlich ebenfalls Filmbeauftragten der britischen und amerikanischen Besatzungsmacht 1945-46 nicht vergessen.

<sup>248</sup> Rossellini 1987, 99-100.

<sup>249</sup> In dem Interview mit Georges Sadoul (Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17) berichtet Roberto Rossellini: „C'est ainsi qu'avec l'aide d'un groupe d'amis j'ai réussi à avoir les 7 ou 8 millions de lires qui nous ont été nécessaires“. Abgesehen davon, dass er nicht Aldo Venturini als den wesentlichen Geldgeber erwähnt, bleibt im Dunkeln, welche Freunde er hier meint, die ihm angeblich Beträge in dieser Größenordnung geliehen (oder geschenkt?) haben sollen.

<sup>250</sup> Vgl. Rossellini 1987, 100-101. Alberto Manni berichtet, Rossellini habe vermögende Bekannte und Freunde eingeladen, um ihnen deutlich zu machen, dass angesichts seiner prekären finanziellen Lage der Film nicht fertiggestellt werden könne. Schließlich sei er in Tränen ausgebrochen. Ein ihm daraufhin überreichter Scheck von 50.000 Lire sei jedoch ungedeckt gewesen. Außerdem gibt Manni an, er habe auf Rossellinis Wunsch dessen Halskette versetzt, als der Vorschuss der Politi aufgebraucht war, denn Mitglieder des Stabes hätten den Regisseur bedrängt, aufgelaufene Lohnrückstände endlich auszuzahlen, vgl. Aprà 1994, 82-83.

<sup>251</sup> Zit. nach ebd., 78.

dort ihren Scheck einlösen wollen. Je nach dem aktuellen Kontostand des Regisseurs und Koproduzenten erfindet Manni nach eigener Aussage immer neue Ausreden, um die Gläubiger davon abzuhalten, ihre Forderung einzulösen, das heißt sich das Erlebnis eines ‘geplatzten’ Schecks zu ersparen.<sup>252</sup> Zwar leistet der Produzent von *Avanti c'è posto* und *Campo de' Fiori*, Giuseppe Amato, im Februar 1945 einen Vorschuss, doch beendet er noch im selben Monat sein Engagement.<sup>253</sup> Die Nettunia schließt am 7. April 1945 vermutlich einen zweiten Vertrag mit Roberto Rossellini. Danach hat er mit demselben Datum die Rechte an dem hier schon *Roma città aperta* genannten Film erworben und verpflichtet sich, binnen 60 Tagen vom Datum des Vertrages an gerechnet, vorbehaltlich höherer Gewalt, der Nettunia eine Kopie des Films auszuhändigen. Seine Aufgaben sind klar definiert. Er übernimmt, was längst der Fall ist, die Regie. Zudem erhält er das Recht zuerkannt, am Schnitt mitzuarbeiten („la collaborazione al montaggio del film“). Geregelt werden zudem seine ratenweise Bezahlung und die branchenübliche Namensnennung im Werbematerial und im Vorspann.<sup>254</sup> Einen weiteren Beleg für das Engagement der Nettunia bis April liefert eine Auflistung datierter Zahlungsausgänge, ergänzt um nähere Angaben zu den einzelnen Posten (z.B. für Negative, Verpflegung, ein Taxi für Anna Magnani, Studioaufnahmen für Marcello Pagliero und Francesco Grandjacquet) zwischen dem 1. und dem 21. April 1945. Die oberste handschriftliche Zeile lautet: „Aprile alla Nettunia“.<sup>255</sup>

Aus einem undatierten Einschreiben Aldo Fabrizis an Aldo Venturini geht hervor, dass spätestens Mitte April 1945 ein Produzentenwechsel stattfindet, unbeschadet einer noch auf Rechnung der Nettunia bis zum 21. April geführten Buchhaltung. In dem Brief bezieht sich Fabrizi auf seinen am 19. April 1945 geschlossenen Vertrag mit Venturini, um seinen zehnprozentigen Anteil am Überschuss des Erlöses nachzufordern, den jener Produzent beim Verkauf der Rechte an die Minerva über die vereinbarte Summe von 13 Millionen Lire hinaus erzielt habe.<sup>256</sup>

Aldo Venturini gibt als erfahrener Kaufmann keinen Kredit auf gut Glück, ohne Sicherheiten. Roberto Rossellini hat vielmehr im März oder Anfang April einen Verleih gefunden. Der

---

<sup>252</sup> Ebd., 82.

<sup>253</sup> Jone Tuzzi zufolge investiert Amato 50.000 Lire, doch als er die Dreharbeiten miterlebt, habe er sich sofort zurückgezogen und nur gebeten, ihm seine Auslagen so rasch wie möglich zurückzuerstatten, ebd., 80. Amidei hingegen erklärt, Amato habe für 250.000 Lire die Rechte für die ausländische Auswertung von *Roma città aperta* erworben, ebd., 63.

<sup>254</sup> Zu weiteren Vertragspunkten vgl. Roncoroni 1994, 159.

<sup>255</sup> Ebd., 156.

<sup>256</sup> Ebd., 160.

Vertrag mit den Artisti Associati garantiert Rossellini mindestens vier Millionen Lire im Fall der Uraufführung des Films. Auf diese Verleihgarantie hin lässt sich der Stoffhändler Aldo Venturini darauf ein, insgesamt mindestens 13 Millionen Lire in die Realisierung von *Roma città aperta* zu investieren.<sup>257</sup> Seine Zahlung stellt sicher, dass *Roma città aperta* überhaupt als Film existiert. Wenn Roberto Rossellini über dreißig Jahre später sich vorwiegend an die von ihm zu meisternden finanziellen Schwierigkeiten erinnert, wenn er über *Roma città aperta* berichtet, lässt sich erahnen, wie nervenaufreibend, zermürend das erste Vierteljahr der mehr von Pausen als von Arbeit gekennzeichneten Produktionsphase gewesen sein muss. Der auf ihm lastende Druck, das begonnene Unternehmen erfolgreich zu beenden, erhöht sich infolge seiner damaligen nicht minder turbulenten privaten Verhältnisse. Rossellini unterhält zum einen seine geschiedene Ehefrau Marcella De Marchis mit den Söhnen Romano und Renzo, zum anderen Roswitha Schmidt.<sup>258</sup> Roberto Rossellini unterstreicht selbst, wie wichtig Venturinis Kapital für ihn gewesen ist: „Venturini mi anticipò tre milioni di lire, dopo quel fiume di soldi inesistenti, si rivelarono essere dell’autentico e onesto denaro. Avevamo risolto i nostri problemi. Come garanzia, Venturini chiese che il film fosse messo a suo nome“.<sup>259</sup> Mit der Summe von ca. 3 Millionen Lire löst dieser sowohl Chiara Politis als auch Roberto Rossellinis Kredite ab.<sup>260</sup> Venturini zieht, vermittelt über seinen Anwalt, den Produktionsleiter Ferruccio De Martino hinzu, dessen Aufgabe darin besteht, die materiellen und personellen Voraussetzungen für die nun fast täglichen Dreharbeiten zu schaffen.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Diesen Betrag wiederholt Amidei in zwei verschiedenen Interviews, vgl. Aprà 1994, 62-63.

<sup>258</sup> Vgl. Gallagher 1998, 143.

<sup>259</sup> Rossellini 1987, 102.

<sup>260</sup> „Why did the Countess Politi sell her share? We do not know; no one remembers. But Venturini’s accounts indicate that, as of April 1, Politi was credited with 1.600.000 lire for her investments in the film, and Roberto 1.211.893.80 lire. Fabrizi’s contract was rewritten for a million lire“, Gallagher 1998, 149. Laut Forgacs (2000, 29) hingegen „Venturini acquired the film from CIS-Nettunia on 7 April 1945 (by which time its title had become *Roma città aperta*), drew up new contracts, underwrote its completion and thus became its effective producer“.

<sup>261</sup> Ferruccio De Martino gibt in einem 1987 geführten Interview mit Adriano Aprà (1994, 77) an, Roberto Rossellini aus seiner Schulzeit am Collegio Nazareno gekannt zu haben, wobei dieser jedoch wegen seines Alters eine höhere Klasse besuchte. Zum Zeitpunkt seines Arbeitsbeginns bemerkt De Martino zunächst, er hätte einen Monat nach Drehbeginn, demnach Mitte Februar, die Arbeit aufgenommen. Doch korrigiert er sich anschließend und benennt den zutreffenden Monat, wenngleich der Zeitraum seiner Mitarbeit zu kurz bemessen ist: „Quando cominciai io, ricordo che non portavo più il cappotto. Sarà stato aprile. In tutto non credo di aver lavorato più di una quarantina di giorni“, ebd., 79.

#### 4.2.2 Besetzung der weiblichen Hauptrolle

Anna Magnani ist 1942 von Luchino Visconti ausersehen, die Giovanna in *Ossessione* an der Seite von Massimo Girotti zu spielen. Wegen ihrer fortgeschrittenen Schwangerschaft erhält jedoch Clara Calamai diese Rolle, mit der sich fortan ihr Name verbindet. Knapp drei Jahre später treffen die Kontrahentinnen erneut aufeinander. Auf Magnani fällt vor Drehbeginn die erste Wahl, die Rolle der Pina zu besetzen, denn nach eigener Aussage erhält sie das Drehbuch zur Lektüre. Aber weil sie erfolglos dieselbe Gage fordert wie Aldo Fabrizi, strittig ist ein Betrag von hunderttausend Lire, beginnen ihr zufolge die Dreharbeiten mit Clara Calamai.<sup>262</sup> Ein hiervon abweichendes Bild ergeben Produktionsnotizen. Danach interpretiert Magnani in der zweiten Januarhälfte 1945 die Pina.<sup>263</sup> Von Ende Januar bis Anfang Februar übernimmt Clara Calamai ihren Part.<sup>264</sup> Amidei ergänzt, die ersten beiden Produktionsleiter von Chiara Politi, Carlo Civallo und Angelo Besozzi, hätten die Calamai der Magnani vorgezogen, doch habe der vorübergehend in das Projekt investierende Produzent Giuseppe Amato die endgültige Darstellerin der Pina durchgesetzt. Amidei selbst erklärt, Magnani für die ideale Besetzung gehalten zu haben. Sowohl diese populäre Schauspielerin als auch ihr mindestens ebenso beliebter Partner Fabrizi seien verpflichtet worden, um mit beiden Publikumsmagneten mindestens die Auslagen zu decken.<sup>265</sup> Dass weiteren Diven, von welcher Seite auch immer, Hoffnungen gemacht worden sind, die Rolle der Pina zu besetzen, ist offenkundig, denn Assia Noris und Isa Miranda bereuen es im Nachhinein, ein Engagement ausgeschlagen zu haben.<sup>266</sup>

#### 4.2.3 Innen- und Außenaufnahmen

Roberto Rossellini zufolge sei neben der Finanzierung die Versorgung mit Rohfilm eines der größten Hindernisse gewesen, *Roma città aperta* zu realisieren. Auf dem Schwarzmarkt habe er sich von denen, die von den einstigen deutschen Besatzern ermuntert worden seien, mit

---

<sup>262</sup> Vgl. ebd., 70.

<sup>263</sup> Vgl. Silvano Castellani, *Il lavoro comincia domani*, *Star*, Nr. 3, 20. Januar 1945.

<sup>264</sup> Vgl. Adriano Baracco, *Film con sorprese*, *Star*, Nr. 5, 3. Februar 1945. Der Bericht von den Dreharbeiten ist mit einem Foto von Calamai illustriert. Der Kommentar lautet: „Clara Calamai che sarà la protagonista di *Città aperta*“. Im Text heißt es: „Marcellini [sic] [...] ha affidata l'interpretazione a Fabrizi ed a Clara Calamai, che ambedue debbono morire di male morte“.

<sup>265</sup> Vgl. Aprà 1994, 60 u. 63.

<sup>266</sup> Ebd., 88.

ihren Leicas in Rom auf den Straßen Auffälliges aufzunehmen, viele einzelne 35 mm Filmstreifen von teils 20 Meter, teils 30 Meter Länge beschafft.<sup>267</sup> Jone Tuzzi bestätigt diese Aussage: „non c'erano più i tedeschi, ma la guerra c'era e come. La Ferrania era fuori, e dovevamo lavorare con pezzi di pellicola, un po'che avevamo trovata in qualche magazzino, roba di avanzi, un po'comprata dagli americani che facevano le attualità di guerra, poi un po'qua, un po'là. Non avevamo neanche un positivo per vedere una stampa delle cose girate“.<sup>268</sup> Tatsächlich sind drei Sorten regulärer Negative verwendet worden:

„During the restoration work carried out at the Cineteca Nazionale for the half-centenary of the film in 1995 it emerged that [...] the original negative consisted of just three different types of film: Ferrania C6 for all the outdoor scenes and the more sensitive Agfa Super Pan and Agfa Ultra Rapid for the interiors. Most of the technical inadequacies in the negative (streaks, a cloudy veil over the whole film, changes in exposure) were the result of poor processing (variable development times, insufficient agitation in the developing bath and insufficient fixing) rather than photography“.<sup>269</sup>

Was das Verhältnis zwischen Innen- und Außenaufnahmen betrifft, suggeriert Roberto Rossellini in einem Interview mit Georges Sadoul 1946 sowohl eine weitgehende Identität zwischen filmischen und historischen Schauplätzen als auch ein relativ höheren Anteil von Einstellungen außerhalb des Studios als im Atelier: „Malgré la pénurie presque totale de pellicule, nous avons tourné la plupart de nos scènes dans les décors naturels, ceux où s'étaient véritablement passés les événements que nous reconstituions“.<sup>270</sup> Zwar liegen alle Drehorte von *Roma città aperta* innerhalb der Hauptstadt, stimmen jedoch in der Regel nicht mit den Plätzen, Straßen, Gebäuden usw. überein, auf oder in denen sich, wie Rossellini behauptet, die filmisch rekonstruierten authentische Ereignisse zugetragen haben.

Im Capitani-Studio sind unter Federführung von Rosario Megna<sup>271</sup> folgende Sets gebaut worden:

- die Via Tasso, eine Zelle und der zu ihr führende Zellengang, die Amtsstube Bergmanns mit (im Film) anliegender Folterkammer und dem Offizierssalon;

---

<sup>267</sup> Rossellini 1987, 101. Laut Ferruccio De Martino ist der Kameraassistent Giuseppe Berta beauftragt, Negative zu beschaffen, vgl. Aprà 1994, 77.

<sup>268</sup> Ebd., 80. Entgegen Tuzzis Aussage produziert die Ferrania in Savona ununterbrochen 1944-1945 ihr gleichnamiges Negativ, da Partisanen verhindern, dass die deutschen Besatzer sich der Produktionsmittel dieser Firma bemächtigen, vgl. Brunetta 1998, 7.

<sup>269</sup> Forgacs 2000, 26.

<sup>270</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

<sup>271</sup> Im Abspann ist „R[osario] Megna“ als „architteto“ angeführt.

- das Zimmer, in dem Don Pietro und Marcello während der Razzia vortäuschen, seinem mit der Bratpfanne bewusstlos geschlagenen Großvater die letzte Ölung zu spenden, um unter seiner Bettdecke die Waffen Romolettos zu verstecken;
- die Sakristei, das Schlaf- und Wohnzimmer, wahrscheinlich auch die Garderobe Marina Maris.<sup>272</sup>

Eine ganze Reihe von Außenaufnahmen erfolgen im Viertel Pigneto, südöstlich der Stazione Termini in der Via Casilina und in deren Verlängerung, der Via Montecuccoli. Pigneto liegt im südlichen Umkreis des Bahnhofs von San Lorenzo, Scalo Merci, dem gleichnamigen Arbeitstitel der *Roma città aperta* vorausgehenden, Mitte Juli 1943 begonnenen und am 8. September in Tagliacozzo abgebrochenen Regiearbeit Roberto Rossellinis. Fertiggestellt im Oktober 1945 von Marcello Pagliero, lautet der Verleihtitel *Desiderio*.

Jone Tuzzi bemerkt zu dem Drehort der Razzia in der Via Montecuccoli: „Il posto dove abbiamo girato la retata nel cortile [...] era successo lo stesso fatto lì, pochi mesi prima, veramente“.<sup>273</sup> An sich ist es irrelevant, ob diese von niemand bestätigte, aber auch nicht bestrittene Aussage zutrifft, da während der deutschen Besetzung im gesamten Stadtgebiet beständig, vermehrt nach dem Attentat der GAP in der Via Rasella, Wohnblöcke von der SS und gegebenenfalls der faschistischen Polizei umstellt und nach Verdächtigen und/oder Männern im arbeitsfähigen Alter durchsucht werden. Insofern ruft jeder beliebige Innenhof oder irgendeine Straße innerhalb eines römischen Wohnviertels das zum Zeitpunkt der Dreharbeiten jüngst vergangene außerfilmische Geschehen in Erinnerung.

Gegenüber des Gebäudes, wo im Hof und auf der Straße die Bewohner, darunter Pina und Marcello, von der SS zusammengetrieben werden, liegt - in der ersten Jahreshälfte 1945 - die in einer Totalen gezeigte Ruine, das Haus, auf dessen Terrasse Romoletto mit Waffen hantiert, in dessen Treppenhaus sich Pinas und Francescos Wohnungen auf demselben Stockwerk sowie der Waschkeller befinden, durch den Manfredi während der Razzia entkommt.<sup>274</sup>

Den Überfall einer Partisanengruppe, geleitet von Manfredi, auf einen Lastwagen-Konvoi mit gefangenen Männern, darunter Francesco, dreht Rossellini in dem von faschistischer

---

<sup>272</sup> Vgl. die Aussage Sergio Amideis, in: Aprà 1994, 61-62; Migliorini 1994, 177.

<sup>273</sup> Zit. nach Aprà 1994, 79.

<sup>274</sup> Zu diesen und weiteren Drehorten im Pigneto, illustriert anhand eines Ausschnitts aus dem Stadtplan Roms, Szenenfotos von Schauplätzen in *Roma città aperta* im Vergleich mit Fotografien der Topografie im Jahre 1994 vgl. ebd., 182-211.

Architektur geprägten Viertel EUR, geplant und gebaut anlässlich der Esposizione Universale di Roma 1942. In einer Einstellung dieser Szene ist ein heute noch existierendes Gebäude zu erkennen, der Palazzo della Civiltà del Lavoro.

Die Aufnahmen in Amideis Wohnung an der Piazza di Spagna sowie auf der anliegenden Terrasse bestätigen teilweise Roberto Rossellinis Aussage: „Nous avons tourné la plupart de nos scènes dans les décors naturels, ceux où s'étaient véritablement passés les événements que nous reconstituons“.<sup>275</sup> Forte Bravetta, wo in der vorletzten Außenszene Offizier Hartmann Don Pietro Pellegrini hinrichtet, entspricht dem Ort, an dem Don Giuseppe Morosini am 3. April 1944 standrechtlich erschossen wird. Das Finale der in Richtung Petersdom laufenden Kinder entsteht auf der Via Trionfale, die aus nördlicher Richtung vom Monte Mario über Verbindungsstraßen zum Vatikan führt.<sup>276</sup>

#### 4.2.4 Chronologie der gedrehten Szenen

Da ein Drehplan vermutlich nicht mehr vorhanden ist, lässt sich die Reihenfolge der gedrehten Innen- und Außenszenen nur lückenhaft aus verstreuten Angaben von Mitgliedern des Stabes zusammensetzen. Sicher ist, dass die Dreharbeiten am 17./18. Januar 1945 im Capitani-Atelier beginnen, wahrscheinlich mit Szenen der Via Tasso.<sup>277</sup> Hierauf folgen die an einem einzigen Tag vollendeten Aufnahmen der Todesszene von Pina während der Razzia, für die laut Ferruccio De Martino ursprünglich eine Woche geplant war. Ohne die sonst

---

<sup>275</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

<sup>276</sup> Zu einer detaillierten Auflistung der Drehorte für die Außenaufnahmen vgl. Aprà 1995b, 18 u. 39.

<sup>277</sup> Zum Drehbeginn im Atelier vgl. Aprà 1994, 18. Aus den bereits erwähnten Angaben aus einem Interview mit dem Produktionsleiter ab April 1945, Ferruccio De Martino, geht hervor, dass bei seinem Arbeitsbeginn erst die Szenen in der Via Tasso, jedoch in einer miserablen Qualität, abgedreht sind. Hieraus folgt, dass zumindest einzelne Einstellungen in den Kulissen des Gestapogefängnisses nachgedreht werden müssen. Ein vermutlich kurz nach Drehbeginn erschienener Artikel *Cinema italiano*. *Manca tutto ma si lavora lo stesso*, dessen Autor und Quelle unbekannt sind, nennt noch den Arbeitstitel: „*Città aperta*, attualmente in lavorazione, è il film tipico di questi tempi difficili. Ne è autore Sergio Amidei [sic] e il soggetto è cavato dalla vita romana durante i nove mesi: rastrellamenti, caccia all'uomo, resistenza clandestina. Molte scene, come quella della donna uccisa in via Tasso [sic] dalle SS, sono state ricostruite sulla traccia di fatti datati a Roma durante la lotta dei patrioti contro i tedeschi e i fascisti. Anche la morte del protagonista [Don Pietro Pellegrini] non è inventata“. Der Artikel enthält zwei Fotos von den Dreharbeiten im Atelier. Das eine zeigt in Aufsicht auf der rechten Bildhälfte Maria Michi, einen Mantel tragend, in einem Sessel, der auf einem Teppich aufgestellt ist. Hinter ihr steht, gebeugt über sie und die Hände auf der Lehne des Sessels, Giovanna Galletti. Auf der linken Bildhälfte ist deutlich Roberto Rossellini stehend zu erkennen. Am Bildrand in seinem Rücken ist die Kamera erhöht und daneben ein Scheinwerfer postiert. Ein zweiter Scheinwerfer, in geringerem seitlichen Abstand zu den beiden Schauspielerinnen, ist ebenfalls auf sie gerichtet. Jone Tuzzi sitzt mit dem Script neben der Kamera. Ubaldo Arata steht neben Rossellini. An seiner Seite und vor Tuzzi verfolgen zwei nicht identifizierbare Männer ebenso wie Arata und Rossellini das Geschehen vor der Kamera. Das zweite Foto porträtiert im Halbprofil halbnahe Sergio Amidei und Roberto Rossellini. Beide Fotos sind wiederabgebildet, in: Aprà 1994, 50 u. 55.

üblichen Proben wird ausnahmsweise mit drei Kameras gedreht. Eine ist zu ebener Erde postiert, zwei stehen erhöht in anliegenden Gebäuden.<sup>278</sup> Anna Magnani reagiert spontan auf die gestellte Razzia des Häuserblocks, weil sie in ihr persönliche Erinnerungen wachruft:

„Io della scena della morte non ho fatto prove. [...]. Lui [Roberto Rossellini] sapeva che, preparatomi l'ambiente, io poi funzionavo. Durante l'azione del rastrellamento, quando sono uscita dal portone, all'improvviso ho rivisto le cose ... sono ripiombata al tempo in cui per Roma portavano via i giovani. I ragazzi. Perché era popolo-popolo quello che stava addossato contro i muri. I tedeschi erano tedeschi-tedeschi presi da un campo di concentramento. Di colpo non sono stata più io, capisce? Ero personaggio, insomma. [...] Rossellini aveva preparato la strada in maniera veramente allucinante. Le donne, sa che erano pallide nel risentire i nazisti mentre parlavano tra loro? Questo m'ha comunicato l'angoscia che ho reso sullo schermo“.<sup>279</sup>

Fabrizi zufolge im Juli 1945 kommt die Exekutionsszene von Don Pietro in Forte Bravetta an die Reihe. Fabrizi ist diese auf dem Gelände einer verlassenen Kaserne angesiedelte Szene lebhaft in Erinnerung geblieben, weil die Komparsen, vormalige Partisanen, ihre Gewehre mit scharfer Munition laden! Obwohl die Geräusche nicht synchron aufgenommen werden, muss bei den feuernden Gewehrläufen wegen der Realitätsillusion Pulverrauch zu sehen sein. Um Fabrizi nicht unnötig zu gefährden, fehlt den Kugeln zwar das Blei, aber nicht das Schwarzpulver.<sup>280</sup>

Laut Fabrizi<sup>281</sup> im Februar, nach De Martino<sup>282</sup> als letzte Szene im Sommer wird die Festnahme Manfredis, Don Pietros und des Deserteurs auf der Via Casilina vor der Kirche Sant'Elena in Pigneto gedreht. Dabei holt den Stab die noch allgegenwärtige Vergangenheit ein, fallen Film und außerfilmische Realität für Einwohner Roms ineins, wie Fabrizi und De Martino übereinstimmend berichten. Fabrizi geht auch auf den Kamerastandpunkt und den Kameratyp ein. Danach fotografiert Arata mit der Handkamera, einer Arriflex.<sup>283</sup> Für die Passanten weitgehend unsichtbar hat er sich in einem Hauseingang verborgen, zudem verdeckt ihn ein angelehntes Tor. Scheinwerfer, Reflektoren, Tonaufnahmegeräte, ein *carrello* und Schienen sind nicht vorhanden. Geplant ist, dass Don Pietro, Manfredi und der Deserteur auf Arata zulaufen. In dem Moment, wo die beiden Autos mit den SS-Männern

---

<sup>278</sup> Vgl. die Aussage von Ferruccio De Martino (ebd., 78), der sich auf die „scena della retata“ bezieht, wobei unklar bleibt, ob er damit sämtliche Innen- und Außenszenen dieser Razzia meint, was unwahrscheinlich klingt, denn diese umfasst unter anderem Innenaufnahmen von Frauen und Kindern, Francesco und Manfredi im Waschkeller, Don Pietros Entwaffnung Romolettos auf der Terrasse, Marcellos und Don Pietros letzte Ölung eines ohnmächtig geschlagenen Greises, vgl. auch die Angaben Vito Annicchiarios, in: Aprà 1995b, 39.

<sup>279</sup> Zit. nach Aprà 1994, 70-72.

<sup>280</sup> Ebd., 73-74.

<sup>281</sup> Ebd., 74.

<sup>282</sup> Ebd., 78.

neben ihnen anhalten, soll auf einen Pfiff Rossellinis hin, der sich ebenfalls im Hintergrund hält, die Kamera laufen. Der Regisseur gibt schließlich das verabredete akustische Signal. Doch auf einmal fängt Fabrizi in der Rolle des Don Pietro furchtbar an zu schreien, da aus einer zufällig vorbeifahrenden Straßenbahn ein Revolver auf die SS-Uniformen tragenden Komparsen gerichtet wird:

„Solo che Fabrizi ci mette fin troppo impegno e poi urla come un ossesso, improvvisando a soggetto. Per fortuna non c'è il sonoro. Resta il pericolo che la gente si fermi. Finalmente, i due soldati riescono a caricarselo. L'automobile se ne va, col prigionero. È andata molto bene. Ma che cosa succede, nella strada, appena fuori dal campo inquadrato dall'obiettivo? 'Le due comparse vestite da SS non mi erano ancora saltato addosso', spiega Fabrizi, 'che un tram si bloccò sui binari, pochi metri dietro la loro macchina. Rossellini e Arata non lo vedevano. Io, sì. Vidi il tramviere scendere roteando la maniglia di ottone come fosse una clava, vidi i passeggeri affacciarsi ai finestrini per guardare, e da un finestrino vidi spuntare una mano che impugnava un grosso revolver su di noi. Altro che recitare a soggetto!'“<sup>284</sup>

De Martino ergänzt, der Straßenbahnfahrer habe beinahe von seiner Schusswaffe Gebrauch gemacht; zudem seien einmal zwei Darstellerinnen in deutschen Uniformen von amerikanischen Soldaten verhaftet worden: „Mi ricordo che c'era un tram, e vedendo la scena il tramviere scese, pistola alla mano, pensando che fosse tutto vero. Un'altra volta arrestarono due comparse vestite da tedeschi e dovetti andare io al comando americano per farle liberare“.<sup>285</sup>

#### 4.3 *Drehende und Postsynchronisation*

Über den Zeitpunkt, wann die Dreharbeiten enden, liegen bislang keine genauen Angaben vor. Unter den unmittelbar Beteiligten nennt Fabrizi<sup>286</sup> den Termin Ende Juli/Anfang August 1945. De Martino<sup>287</sup> spricht vage von mitten im Sommer. Angaben von Filmhistorikern fallen in den Zeitraum zwischen Mai bis August.<sup>288</sup> Wenn Aldo Venturini frühestens Mitte April die Nachfolge Chiara Politis antritt und bis zu diesem Zeitpunkt wegen des seit Drehbeginn

<sup>283</sup> Meder (1993, 233) zufolge wird zudem eine Debrise verwendet, die auch in *Paisà* zum Einsatz kommt: „Sie war von einem Blimp ummantelt, der sie unförmiger machte und ihren Aktionsradius erheblich einschränkte“.

<sup>284</sup> Zit. nach Aprà 1994, 74-75.

<sup>285</sup> Zit. nach ebd., 78.

<sup>286</sup> Ebd., 74.

<sup>287</sup> Ebd., 79.

<sup>288</sup> Rondolino (1989, 81) zufolge enden die Dreharbeiten „alle soglie d'estate“; Aprà (1994, 18) nennt einerseits den Zeitraum Juni bis Juli, andererseits unter Berufung auf divergierende Angaben von Zeitzeugen die Periode Mai bis Juli (ders., 1995b, 18); laut Gallagher (1998, 157) wird die letzte Szene, seiner Ansicht nach die Exekutionsszene Don Pietros, in der ersten Juniwoche realisiert, während er im filmografischen Anhang erklärt „Filmed January - May 1945“ (ebd., 691).

faktisch nicht vorhandenen Budgets zwar abgedrehte, aber weitgehend unbrauchbare Szenen der Via Tasso zum Schneiden vorliegen, dann dürfte es kaum gelungen sein, Ende Mai - also sechs Wochen später - die Innen- und Außenaufnahmen für einen in der Endfassung um die 100 Minuten langen Film fertigzustellen. Wahrscheinlicher ist, dass die Dreharbeiten Anfang Juli abgeschlossen sind. Ende Juli ist der Film vorführbereit.<sup>289</sup> Klaus Mann notiert unter dem 28. Juli 1945 in sein Tagebuch: „Abends, mit Cafiero, italienischen Film angeschaut: *Rome, Open City*. Anschließend in einem Restaurant mit Kinoleuten (Regisseur Rossellini)“.<sup>290</sup> Dies wirft eine dreifache Frage auf: Wo hat Mann in Rom welche Fassung von *Roma città aperta* gesehen und warum verwendet er die englische Übersetzung eines erst ab den Vorführungen am 27. und 28. September im römischen Kino Quirinetta unter dem endgültigen Verleihtitel laufenden Films?

Im Verlauf des Monats Juli oder Anfang August sieht Rod Geiger, der die amerikanischen Verleihrechte für *Roma città aperta* erwerben wird, in einem römischen Kopierwerk, der Tecnostampa, eine Arbeitskopie ohne Musik. Vorgeführt wird ihm die Todesszene Pinas.<sup>291</sup> Teils aus Kostengründen, teils weil ihm die Alliierte Militärverwaltung nur eine Erlaubnis für einen Dokumentarfilm erteilt hat, finden Rossellini zufolge während der Dreharbeiten keine Tonaufnahmen statt.<sup>292</sup> Um eine wenigstens annähernde Lippsynchronität zu erreichen, müssen die Darsteller gleichwohl die im Drehbuch vorgesehenen Dialoge zumindest dann sprechen, wenn ihre Mundbewegungen in Einstellungen zu sehen sind. Ein Indiz hierfür ist, dass Jone Tuzzi neben ihrer Arbeit am Script und der Kontrolle der Anschlüsse Maria Michis beim Drehen gesprochene Worte souffliert.<sup>293</sup> Roberto Rossellini behauptet wiederholt zu Unrecht, die Darsteller hätten sich selbst synchronisiert.<sup>294</sup> Tatsächlich ist Lauro Gazzolo der Synchronsprecher von Manfredi (Marcello Pagliero), Giulio Panicali von Bergmann (Harry

---

<sup>289</sup> „Rossellini riprende *Rinuncia*, mentre *Città aperta* è ormai pronto per il lancio“, Antonio Pietrangeli, Cinema e solleone, *Star*, Nr. 2, 28. Juli 1945, 3, zit. nach Brunetta 1998, 693 (Fußnote 2).

<sup>290</sup> Mann 1995a, 91. Unter diesem Datum ist Roberto Rossellini erstmals in Manns Tagebüchern erwähnt. Im Rekurs auf dieselbe Quelle fügt Meder (1993, 172) hinzu, ohne seine ergänzende Angabe zu belegen, es habe sich um eine private Vorführung gehandelt.

<sup>291</sup> Vgl. Aprà 1995b, 42, Interview mit Rod Geiger am 12. Dezember 1986 in New York; Gallagher 1998, 159.

<sup>292</sup> Vgl. Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17; Rossellini 1987, 101-102.

<sup>293</sup> Vgl. Aprà 1994, 79.

<sup>294</sup> Vgl. Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946; Rossellini 1987, 102.

Feist) und Gualtiero De Angelis von Francesco (Francesco Grandjacquet). Ingrid (Giovanna Galletti) ist die Stimme von Roswitha Schmidt unterlegt.<sup>295</sup>

In der Fono Roma werden Dialoge, Geräusche und Musik aufgenommen und gemischt.<sup>296</sup> Soweit das Drehbuch implizit oder explizit Geräusche auf der linken, und nicht wie üblich auf der rechten Spalte vorgibt, etwa wenn Figuren Türen öffnen oder schließen, Schüsse fallen, deutsche Soldaten mit Knobelbechern im Gleichschritt über das Straßenpflaster marschieren, werden sie unter Federführung Roberto Rossellinis in der Fono Roma nachgeahmt.

Der Regisseur nennt 1971 in einem Interview mit Victoria Schultz ein Beispiel für eine gegebenenfalls vom Drehbuch abweichende akustische Gestaltung einer Szene. In diesem Fall lässt sich Rossellini nicht von einer naturalistischen Maxime leiten, wonach Geräusche innerhalb oder außerhalb des Einstellungsraums möglichst den Hörgewohnheiten des Zuschauers entsprechen müssen. Vielmehr sollen die Geräusche im Einklang mit der Kamerabewegung und den Bewegungen der Darsteller, analog zu einem Gedicht mit einem bestimmten Versmaß, einen Rhythmus herstellen. Zur Exekutionsszene in Forte Bravetta, wo Don Pietro, gefolgt von einem ihm Beistand leistenden Priester, ein Fahrzeug verlässt, auf den Platz läuft, um schließlich auf einem Stuhl festgebunden zu werden, führt der Regisseur aus:

„At the time we had very little money so we could only buy the negative and had no money to process it. So I saw the shots only three month later. And when I was cutting the film there was very little material because from the beginning I have had a repulsion to do angles: I wanted to take risks, I like that. I felt that the scene was tremendously flat, something was missing. We were editing the film and mixing the sound track and I was worrying about what to do. Just at the last moment I thought of giving the scene a certain kind of rhythm. It was very simple, we set up a microphone and with a finger I beat a chair, thump, thump, thumb, and that little, nearly imperceptible noise completely changed the rhythm of the scene. So through that I have learned a lot and I know very well that the main thing is to find the right rhythm for what one is doing.

V.S.: You mean the rhythm of the sound?

R.R.: No, the rhythm in general is the movement of the camera and of the people in the construction of the scene. Like that scene in *Open City* was flat because the rhythm was not right. So I had to cheat a little and add that rhythm through the sound which underlined a certain tone. I think the scene is quite moving“.<sup>297</sup>

Die hier anhand eines mutmaßlichen Einzelfalls eingeräumte, wenngleich sofort verharmloste („to cheat a little“) Täuschung letztendlich des Zuschauers betrifft jedoch die damalige

<sup>295</sup> Vgl. Aprà 1994, 17.

<sup>296</sup> Vgl. Gallagher 1998, 160.

<sup>297</sup> Victoria Schultz, Interview with Roberto Rossellini February 22-25, 1971 in Houston, Texas, *Film Culture*, Nr. 52, Frühjahr 1971, 19.

italienische Praxis der Nachvertonung generell. Sie fördert nicht nur die Beweglichkeit des Aufnahmeapparats, darunter das Drehen jener geschilderten Szene von der Festnahme Don Pietros, Manfredis und des Deserteurs auf offener Straße mit versteckter Handkamera, sondern eröffnet erst den von Rossellini hier exemplarisch ausgenutzten kreativen Freiraum, Geräusche subtil auf eine erwünschte Wirkung beim Zuschauer hin anzulegen.

Wie bei der Analyse von Innen- oder Außenszenen des ersten Auftritts von Figuren in *Roma città aperta* deutlich werden wird, weichen eine Reihe synchronisierter Geräusche von der außerfilmisch natürlichen Wahrnehmung ab. So ist das Klopfen von einem SS-Mann an einem Haustor an der Piazza di Spagna zu ebener Erde genauso laut zu hören wie im Dachgeschoss desselben Gebäudes, wo die Pension liegt, in der sich Manfredi versteckt hält.

Jean Renoir bestreitet, *Toni*, inszeniert 1934 mit Laien und unbekanntem Schauspielern an natürlichen Schauplätzen bei Martigues, sei ein Vorläufer des italienischen Neorealismus. Denn in seinem, so Renoir, *nicht* dramatischen Film, der nach einem *fait divers* eine tödlich endende Liebesgeschichte erzählt, habe er ausschließlich Direktton verwendet:

„Mir ist ein technisch schlechter Ton, der mit dem Bild zusammen aufgenommen ist, lieber als ein perfekter, der nachträglich hinzugefügt wird. Die Italiener haben überhaupt keine Achtung vor dem Ton, sie synchronisieren alles nach. [...] In *Toni* ist das Geräusch des in den Bahnhof einfahrenden Zuges nicht nur ein echtes Geräusch, sondern es ist der Ton des Zuges, den man auf der Leinwand sieht. Dagegen ist der vollständig künstliche Ton von *Rom, offene Stadt* nur eine Art Begleitmusik zu einer der großartigsten Inszenierungen der Filmgeschichte“.<sup>298</sup>

Wenngleich die Auffassung, *Toni* im Gegensatz zu *Roma città aperta* als undramatisch zu klassifizieren, haltlos ist, kennzeichnen beide ca. zehn Jahre auseinanderliegenden Produktionen vom durchgängigen Direktton bis zur vollständigen Nachsynchronisation die Spannweite des filmischen Realismus. Zweifelsohne dienen Geräusche und Musik bereits in *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* als wesentliche ästhetische Gestaltungsmittel, aber es ist nicht nachvollziehbar, die Nachsynchronisation generell mangelhafter akustischer Authentizität zu bezichtigen, hingegen den Direktton gleichsam zu einer akustischen *tranche de vie* zu erklären. In *Toni* sind die direkt aufgenommenen Tonereignisse nicht minder artifiziell als in *Roma città aperta*, weil ihre Auswahl, die Mischung von Dialogen, Geräuschen, extradiegetischer Musik und ihre Synchronisation mit den Bildern die filmische Wirklichkeit konstruiert. Ohne den Film *Toni* existierten Stimmen, Geräusche, Musik weder in ihrer Komposition noch in ihrer Synchronisation mit dem Bildstreifen.

---

<sup>298</sup> Renoir 1992, 138-139.

Wenn am Anfang der Exekutionsszene von Don Pietro in *Roma città aperta* das Pochen eines Fingers eine erwünschte rhythmische Grundatmosphäre erzeugt, deutet dies darauf hin, vermittelt über Geräusche die emotionale Erschütterung des Zuschauers bei der Exekutionsszene zu steigern. Außenszenen wie die vorrangig in Totalen aufgelöste Festnahme Don Pietros, Manfredis und des Deserteurs am hellichten Tag in einer belebten Hauptstraße Roms beruhen in ihrer Wirkung darauf, dass sie mit einer sehr mobilen Handkamera stumm gedreht werden. Sie tragen zu dem übereinstimmend anerkannten Effekt von *Roma città aperta* bei, der italienische Kritiker bereits während der Dreharbeiten veranlasst, von einer Reportage der neun monatigen deutschen Besetzung Roms zu sprechen. Als perfekt kann man im übrigen die Nachsynchronisation der Dialoge in *Roma città aperta* nicht bezeichnen. Insbesondere die nachvertonten deutschsprachigen Dialogpassagen, darunter von Offizier Hartmann und Bergmann, sind manchmal kaum verständlich. Zum einen liegt dies am Akzent von Synchronsprechern, zum anderen an einer möglicherweise nicht voll funktionstüchtigen Aufnahmetechnik in der Fono Roma.

Was Renoir ausklammert, wenn er den Direktton von *Toni* für undramatisch und damit realistischer als nachsynchronisierte akustische Ereignisse hält, ist die Musik. Rod Geiger sieht in der Tecnostampa eine Arbeitskopie von *Roma città aperta* noch ohne Musik. Gallagher zufolge übernimmt der Komponist Renzo Rossellini Melodien („scores“) aus *L'uomo dalla croce*.<sup>299</sup> Die Produktionskosten sollen sich Gallagher zufolge auf 35.700\$ belaufen haben: „*Città aperta* was horribly expensive by Italian standards, and was rumored to be a disaster and unreleasable“.<sup>300</sup>

## **5 Aldo Venturinis Rechteverkauf an die Minerva und Rod Geigers Erwerb der Rechte für die USA**

Aldo Venturini investiert erst in das Projekt *Roma città aperta*, nachdem Roberto Rossellini im März oder April 1945 von den Artisti Associati die vertragliche Zusage erhalten hat, 4 Millionen Lire auszuzahlen, wenn der Film uraufgeführt wird. Rossellini zitiert aus einem an ihn gerichteten Schreiben der Artisti Associati, in denen die Geschäftsführer der Firma den

---

<sup>299</sup> Gallagher (1998, 160) behauptet, Renzo Rossellini habe sowohl die Musiker selbst bezahlt, als auch das Orchester dirigiert. Im Abspann heißt es jedoch: „Musica Renzo Rossellini. Direttore d'orchestra L[uigi] Ricci“.

<sup>300</sup> Ebd., 163.

eigenen Vertragsbruch damit begründen, es handele sich um einen unrentablen Dokumentarfilm anstelle eines gewinnträchtigen Spielfilms:

„Il nostro contratto prevedeva un film. Il suo lavoro non può essere definito tale. L'oggetto del contratto quindi non esiste. Non possiamo procedere al pagamento'. Mi rimproverano di aver realizzato una specie di reportage anziché la storia romanzata che si aspettavano. Avevo ripreso la gente del popolo che viveva e moriva nella Resistenza, così come l'avevo vista io. Era l'altro volto dell'Italia. Era la verità. Quindi non era un film“.<sup>301</sup>

Aus der Zahlungsverweigerung des Verleihers zieht Venturini die, wie sich herausstellt, fatale Konsequenz, *Roma città aperta* werde weder in Italien noch im Ausland ein großes Publikum finden. Er verkauft die Weltrechte an die Minerva für eine angesichts der kurzfristig und mittelfristig allein in Italien erzielten Einspielerlöse minimalen Summe, über deren Höhe die Angaben variieren. Rod Geiger vermutet 1964, die Minerva in Rom habe Venturini 10.000\$ für die weltweiten Rechte gezahlt.<sup>302</sup> De Martino hingegen nennt als Erlös für die internationalen Rechte den Betrag von 17 Millionen Lire, was etwa 82.000\$ entspricht.<sup>303</sup> Die Nachkommen Venturinis beziffern hingegen seine Auslagen auf 11 Millionen, seine Einnahmen auf 13 Millionen Lire.<sup>304</sup>

Ferruccio De Martino, der nach der Produktionsleitung von *Roma città aperta* zur Minerva wechselt, vermittelt in seiner Darstellung des Rechtstransfers den Eindruck, dass Venturini nach dem Rückzug des Verleihers Schadensbegrenzung betreibt. Um erwartete hohe Verluste zu vermeiden, gibt er sich mit einem bescheidenen Gewinn zufrieden, als die Minerva ihm ein verlockend erscheinendes Angebot unterbreitet:

„Franco Di Martino, che era il direttore dell'agenzia della Minerva di Milano, accolse a braccia aperte Venturini che era andato a Milano per affari suoi, lo invitò a cena e lo obbligò moralmente ad accettare 17 milioni in contanti perché rilasciasse i diritti per tutto il mondo alla Minerva. Venturini abboccò, perché così aveva già guadagnato sei milioni, fra lui e i suoi soci. A me diede 350.000 lire, cioè il 5% dei 7 milioni che aveva messo lui. A Rossellini avrà dato forse il 10%. Venturini si perse dopo questa disfatta, forse perché capì la stronzata che aveva fatto. Il film infatti fece un sacco di soldi in tutto il mondo“.<sup>305</sup>

Wenn im Vorspann als zweites Bild nach den Stars Aldo Fabrizi und Anna Magnani als Produzent die Excelsa Film firmiert, ist dies insofern irreführend, als die Firma über ihren

---

<sup>301</sup> Rossellini 1987, 102.

<sup>302</sup> Vgl. Archer Winsten, Rages and Outrages, *New York Post*, 16. November 1964.

<sup>303</sup> Vgl. Aprà 1994, 79. Gallagher (1998, 162) nennt 25.000\$ als den Gegenwert für die fünf Millionen Lire, welche Geiger der Minerva für die amerikanischen Rechte zahlt.

<sup>304</sup> Valeria Parboni, *Roma città aperta* il rimpianto di papà produttore mancato, *L'Unità*, 25. Januar 1996.

<sup>305</sup> Zit. nach Aprà 1994, 79.

Verleih, die Minerva, die Rechte an dem bereits fertiggestellten Film erwirbt.<sup>306</sup> Das Ausmaß der begangenen Dummheit („la stronzata“) ist anhand folgender - nur inländischer - Einnahmen zu erahnen. In der von September 1945 bis August 1946 reichenden Spielzeit ist *Roma città aperta* der unangefochtene Kassenschlager unter den italienischen Filmen. Die Einspielerlöse betragen 162.000.000 Lire bei einem durchschnittlichen Preis eines Kinotickets von ca. 33 Lire.<sup>307</sup> Die bis zum 31. Dezember 1952 kumulierten Einspielerlöse belaufen sich auf 124.500.000 Lire. Zum Vergleich: *La vita ricomincia* unter der Regie von Mario Mattoli, ebenfalls 1945 von der Excelsa produziert und mit den Stars Fosco Giachetti, Alida Valli, Eduardo De Filippo besetzt, erzielt in derselben Frist 90.600.000 Lire, während *La vita semplice* von Francesco De Robertis mit Einnahmen von 3.300.000 Lire der Scalera ein kommerzielles Fiasko beschert.<sup>308</sup>

Venturini verkauft anscheinend seine Rechte ohne Absprache mit Roberto Rossellini an die Minerva.<sup>309</sup> Um zumindest die verlorenen Rechte für den amerikanischen Markt zurückzugewinnen, wendet sich der Regisseur an Rod Geiger, dem fortan eine Schlüsselrolle bei der Vermarktung des Films in den USA zukommt. Rod - Roland Ernest - Geiger<sup>310</sup> arbeitet vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs für seinen französischen Schwager, André R. Heymann, der in New York das French Film Center betreibt. Dort läuft beispielsweise 1939 Marcel Pagnols *Regain* (1937). Zweieinhalb Jahre in Italien als Soldat der US-Armee eingesetzt, nimmt Geiger nach der Befreiung Roms Anfang Juni 1944 Kontakt zu verschiedenen Produzenten auf, darunter Renzo De Bonis, der nunmehr *Desiderio* betreut. De Bonis macht ihn mit Roberto Rossellini bekannt.

---

<sup>306</sup> Vgl. ebd., 17; Forgacs 2000, 29.

<sup>307</sup> Vgl. Callisto Cosulich, La battaglia delle cifre, *Cinema nuovo*, Nr. 98, 15. Januar 1957, 18.

<sup>308</sup> Vgl. Levi 1967, 2-3. Die angeführten Einspielerlöse von *Roma città aperta* zum einen für die Spielzeit 1945-46, zum anderen kumuliert von 1945 bis 1952 sind nicht inflationsbereinigt und daher nicht miteinander vergleichbar.

<sup>309</sup> Vgl. Archer Winston, Rages and Outrages, *New York Post*, 16. November 1964. Venturini fühlt sich zeitlebens von Roberto Rossellini betrogen: „Venturini, moreover, had first been delighted to make an unexpected profit from the seven million he had invested, subsequently maintained for the rest of his life that Roberto had tricked him, that he had accepted Minerva’s offers only after Roberto had advised him to do so, that Roberto had set up a deal with Minerva in the first place, and that he had paid Roberto a commission of ten percent. [...] Ironically, he was pursued by tax collectors who couldn’t believe he had profited so little“, Gallagher 1998, 163.

<sup>310</sup> Zu Geiger vgl. auch das Interview mit ihm vom 12. Dezember 1986 in New York, geführt von Aprà (1995b, 42-43); Meder 1993, 157-162; Gallagher 1998, 159, 162-165. Klaus Mann (1995a, 91) erwähnt Geiger in seinem Tagebuch erstmals einen Tag, nachdem er *Rome, Open City* gesehen hat. Zum 26. Juli 1945 notiert er: „Tag am Strand, mit Geiger (G.I. Filmagent), Rossellini und Kinoleuten“. Unter dem 31. Juli 1945 vermerkt Mann (ebd.): „Gespräch mit Geiger und Rossellini über meine Mitarbeit am Film [*Paisà*]“, vgl. auch Meder 1993, 172.

Rossellini führt Geiger in der *Tecnostampa* im Juli oder Anfang August 1945 eine Arbeitskopie ohne Musik vor. Er sieht die Todesszene Pinas. Geiger ist nach eigenen Worten beeindruckt.<sup>311</sup> Von dieser Projektion verspricht sich der Regisseur von *Roma città aperta* erstens, dass sein eingeladener amerikanischer Gast den Film entweder selbst oder als Mittelsmann in den amerikanischen Verleih bringt; zweitens plant Rossellini schon sein nächstes Filmprojekt. Es wird verschiedene Arbeitstitel, darunter *Seven from the U.S.*, und schließlich den Verleihtitel *Paisà* tragen.<sup>312</sup> Als Rossellini vom Rechteverkauf Venturinis erfährt, ist Geiger daher der erste Ansprechpartner. Dieser erklärt sich bereit, von der Minerva die Verleihrechte für die USA als dem wichtigsten westlichen Filmmarkt zu erwerben. Er bezahlt den verlangten Preis von 25.000\$. Das Geld hat ihm der Olivenhändler Mario Conti geliehen unter der Bedingung, 28.000\$ zurückzuerhalten.<sup>313</sup>

## 6 Voraufführungen, nationaler Kinostart und Premieren im Ausland

Klaus Mann hält sich als Angehöriger der US-Armee seit Juni 1944 in Rom auf.<sup>314</sup> Am 20. März 1945 teilt er Sergeant Thomas Quinn in einem Brief mit, einen Ausschnitt aus *Roma città aperta* gesichtet zu haben:

„Im Theater habe ich schon einiges gesehen, was dich interessieren würde, vor allem eine Schauspielerin von starkem Temperament und echter Persönlichkeit: Anna Magnani heißt sie. Ihr Talent dürfte bald internationales Aufsehen machen - nämlich in einem Film. *Roma, Città Aperta*, dessen erste Hälfte neulich einem geladenen Publikum vorgeführt wurde. Außerordentlich! Das Drama der ‘résistance’ wird mit einem künstlerisch gebändigten Realismus dargestellt, der an die besten Leistungen der Russen denken läßt. Der Regisseur, Roberto Rossellini, hat unter dem Faschismus nur Mittelmäßiges hervorgebracht. Und nun, nach der Befreiung, gelingt ihm dieser große Wurf. Überhaupt hat man den Eindruck, daß sich hier in kulturell-kreativer Sphäre mancherlei vorbereitet.“<sup>315</sup>

Wenn Klaus Mann eine geschlossene Vorstellung besucht hat, so bleibt unklar, was er unter „erste Hälfte“ von *Roma città aperta* versteht. Zum einen sind die Dreharbeiten im vollen Gange, zum anderen entspricht die Reihenfolge der abgedrehten Szenen eines Films in der

<sup>311</sup> Vgl. Aprà 1995b, 42.

<sup>312</sup> Vgl. Meder 1995b.

<sup>313</sup> Vgl. Archer Winston, Rages and Outrages, *New York Post*, 16. November 1964; Meder (1993, 159-162) stellt die Verbindung zwischen dem Erwerb der amerikanischen Rechte für *Roma città aperta* und der Produktion von *Paisà* dar. Unter Berufung auf ein Interview 1989 mit dem Bankier Oswald Landau, der entweder die gesamten 28.000\$ oder gemeinsam mit Robert Lawrence einen Teilbetrag finanziert, um Contis Forderung von 25.000\$ plus Zinsen zu erfüllen, spricht Meder von den amerikanischen und kanadischen Rechten, die Geigers Foreign Film Production erwirbt. Für diese Gesellschaft soll Landau auch das Gründungskapital zur Verfügung gestellt haben, vgl. auch Gallagher 1998, 162-163.

<sup>314</sup> Vgl. Meder 1993, 168ff.

Regel nicht ihrer Anordnung in der Endfassung. Da in der ersten Drehphase Aufnahmen in Kulissen des Gestapogefängnisses stattfinden, wenngleich diese wahrscheinlich teilweise wegen ihrer schlechten Qualität nachgedreht werden müssen, kann der Ausdruck „erste Hälfte“ sich nur auf die Gesamtlänge des Films oder dessen Spielzeit beziehen. Da von den ca. sechs Monaten Drehzeit aber bis Mitte März erst zwei Monate, also ein Drittel, verstrichen sind, und nach übereinstimmenden Aussagen verschiedener Zeitzeugen infolge der prekären finanziellen Situation das Vorhaben wiederholt zu scheitern droht, schätzt Mann mit Sicherheit das erreichte Stadium der Realisierung falsch ein. *Roma città aperta* dürfte zum Zeitpunkt seines Briefes an Quinn bestenfalls zu einem Drittel abgedreht worden sein, aber sicher nicht bereits als vorführbare Arbeitskopie vorliegen.

Etwa vier Monate später, am 28. Juli 1945 sieht Klaus Mann nach einem Eintrag in sein Tagebuch erneut *Rome Open City*. In welchem Zustand sich diese Kopie befindet und inwieweit deren Länge schon derjenigen der zensierten Fassung entspricht, geht aus Manns Angaben jedoch nicht hervor.<sup>316</sup> Unter dem 2. August 1945 notiert er: „Einführungsnotiz zu *Rome, Open City* [...] 9. 30 h: Geiger, Rossellini, etc.: Oper Bajazzo + Schererazade“.<sup>317</sup> Als Mitarbeiter der US-Armee-Zeitschrift *The Stars and Stripes* verfasst Mann einen Handzettel, vermutlich jene angeführte Einführungsnotiz. Er informiert nicht nur, sondern wirbt zugleich für den Film, voraufgeführt am 11. August 1945 in der amerikanischen Botschaft von Rom. Die geladenen Gäste sind Militärangehörige, die für den Verleih von *Rome Open City* hilfreich sein können. Mann klassifiziert *Rome Open City* als Dokument des Widerstandskampfes gegen die deutsche Besatzungsmacht. Vergegenwärtigt würden Tatsachen, wie sie Augenzeugen und aktive Teilnehmer der *Resistenza* erlebt hätten. Mann betont, nicht alle Römer seien militante Antifaschisten gewesen, vielmehr existiere wie überall auf der Welt Korruption und Egoismus. Doch der Film zeige „the real Rome which those of us who know it cannot but respect and like; the Rome described in this picture. *Rome Open City* will be welcome to the American public as a significant document and as a promising, candid message from liberated Italy“.<sup>318</sup> Neben Geiger hat Roberto Rossellini somit einen zweiten, im Fall von Klaus Mann für die Öffentlichkeitsarbeit wichtigen Partner

---

<sup>315</sup> Mann 1981, 541.

<sup>316</sup> Vgl. Mann 1995a, 91.

<sup>317</sup> Ebd., 92, vgl. auch Meder 1993, 166 u. 170.

<sup>318</sup> Mann 1995b, 84. Meder datiert in einem einleitenden Kommentar zu dem wiederabgedruckten Handzettel diese Voraufführung auf den 11. August 1945 und ergänzt, gezeigt worden sei der Rohschnitt ohne Musik und sonstige Töne. In Klaus Manns Tagebuch findet sich kein Eintrag zu dieser geschlossenen Vorstellung.

aus der US-Armee für sich gewonnen, was dem Verleih und dem Kinostart des Films in den Vereinigten Staaten sehr förderlich ist.

Im Besitz der amerikanischen Rechte organisiert Geiger zusammen mit einem Kulturattaché der amerikanischen Botschaft die geschlossene Vorführung von *Open City* am 28. August 1945 im Sottosegretariato Stampa e Spettacolo in der Via Veneto. Zugegen sind bei der Veranstaltung Pressevertreter, darunter Klaus Mann.<sup>319</sup> Der Film wird somit fast einen Monat vor seiner ersten öffentlichen Aufführung am 24. September 1945 im engen Austausch mit amerikanischen Kulturbeauftragten in einer mustergültigen Werbekampagne dank der eingeladenen und zahlreich erschienenen Multiplikatoren lanciert. Damit sind die Weichen für einen Kinostart und kommerziellen Erfolg in den USA soweit gestellt, wie dies von Italien aus möglich ist.

Anfang Oktober wird in Italien spekuliert, *Roma città aperta* laufe in der Originalfassung mit englischen Untertiteln im folgenden Monat in New York an, und zwar noch vor dem inländischen Kinostart.<sup>320</sup> Doch diese Prognose bewahrheitet sich nicht. Nach öffentlichen Voraufführungen am 24. September 1945 auf dem ersten internationalen Festival für Musik, Theater und Film unter dem Titel *Città aperta* und am 27. sowie 28. September im Kino Quirinetta unter dem endgültigen Titel *Roma città aperta* findet am 8. Oktober wiederum in Rom der nationale Start in den Kinos Capranica und Imperiale statt. Es folgen die Premieren in Mailand am 24. Oktober, in Neapel am 9. November und in Turin am 17. November 1945.<sup>321</sup>

Foreign Film Productions zeichnet laut Programmheft für die Pressevorführung von *Open City* in der amerikanischen Botschaft am 28. August 1945 verantwortlich.<sup>322</sup> Inhaber der im New Yorker Handelsregister eingetragenen Foreign Film Productions mit einem Geschäftssitz in Italien ist Rod Geiger. Sie dient der Vermarktung von *Open City* und koproduziert fortan

---

<sup>319</sup> Mann (1995a, 95) notiert in sein Tagebuch unter dem 28. August 1945: „Abends, Pressevorführung von *Rome, Open City*. Mit John Willig, Bardi, Moses, Rossellini, etc. Eine Menge Leute“. Maria Michi nimmt ebenfalls teil. Ein Porträtfoto hält das Ereignis fest. Es zeigt Mann, Geiger, Michi, Rossellini, und zwei Kulturbeauftragte der amerikanischen Botschaft, Andy Anderson und Stan Miller, vgl. Aprà 1994, 94. Laut Gallagher (1998, 164) sind die meisten Journalisten amerikanischer Provenienz. Daneben gehören zu den geladenen Gästen Luchino Visconti und Alessandro Blasetti. Meder (1993, 157-158) zufolge wird der Rohschnitt von *Roma città aperta* stumm aufgeführt.

<sup>320</sup> Vgl. Silvano Castellani, *Città aperta a porte chiuse*, *Star*, Nr. 37, 6. Oktober 1945.

<sup>321</sup> Vgl. Aprà 1995b, 18-19.

<sup>322</sup> Vgl. Aprà 1994, 95. Im September 1945 bezeichnet ein italienischer Journalist Rod Geiger als „il nostro amico“. Zudem wird vorausgesagt, dessen Foreign Film Productions mit Sitz in Rom würde *Città aperta* in die USA exportieren, vgl. Il Sibarita, *The Story of GI Joe e Città aperta via alla collaborazione italo-americana*, *Il giornale di mattino*, 9. (?) September 1945.

*Paisà*.<sup>323</sup> Geiger gilt seit dem Kauf der Verleihrechte für *Roma città aperta* in den USA als Pionier der postfaschistischen italienisch-amerikanischen Filmbeziehungen. Im Februar 1946 empfängt ihn Giustino Arpesani, Sottosegretario alla Presidenza, in seinem römischen Amtssitz zu einer Unterredung. Der unworbene Amerikaner, der zu diesem Zeitpunkt in die laufenden Dreharbeiten zu *Paisà* (Arbeitstitel zu diesem Zeitpunkt *Paesano*) involviert ist, hebt die, verglichen mit den Vereinigten Staaten, äußerst niedrigen Produktionskosten für dieses Projekt hervor.<sup>324</sup>

Mitte September 1945 reist Geiger mit einer Kopie von *Roma città aperta* nach New York. Bevor sein Schiff in Neapel ablegt, hat ihm Roberto Rossellini dort eine Kopie übergeben. Nach seiner Ankunft im Oktober<sup>325</sup> gelingt es Geiger, einen Vertrag mit den Verleihern Joseph Burstyn und Arthur Mayer zu schließen. Beide Vertragsparteien besitzen jeweils ein Anrecht auf 50 Prozent der Kasseneinnahmen.<sup>326</sup> Burstyn ist es zu verdanken, dass nach *Roma città aperta* weitere italienische neorealistiche Filme in die amerikanischen Kinos gelangen: *Paisà* und *Ladri di biciclette*. Da *Open City* nur in den Art Houses läuft, bedarf der Film im Unterschied zu *Paisà* keines moralischen Werturteils seitens der Legion of Decency.<sup>327</sup>

Am 25. Februar 1946 findet die amerikanische Erstaufführung in dem mit 300 Sitzen ausgestatteten World Theatre von New York statt. Vorgeführt wird *Open City* als untertitelte Kopie. Wegen des enormen Publikumszuspruchs bleibt der Film bis Oktober 1947 ununterbrochen auf dem Spielplan. Daneben läuft *Open City* in diversen Großstädten der USA, etwa im April 1946 in Boston<sup>328</sup>. Die Einspielerlöse sind demzufolge beträchtlich. Ende 1947 „U.S. grosses were at times estimated as high as \$1.6 million, which may have been twice the truth“.<sup>329</sup>

Auf dem Festival in Locarno läuft der Film im August und in einer geschlossenen Veranstaltung auf dem Festival von Cannes am 5. Oktober 1946, wo er den Grand Prix ex aequo mit zehn weiteren Film erhält. Nach einer privaten Vorstellung am 13. November 1946

---

<sup>323</sup> Gallagher 1998, 192-193.

<sup>324</sup> Vgl. Vantaggi della produzione di film italo-americi in compartizioni, *Il Globo*, 21. Februar 1946.

<sup>325</sup> Vgl. Italian Movie *Open City*. Carried to US by GI, *Boston Sunday Globe*, 28. April 1946.

<sup>326</sup> Vgl. Aprà 1994, 84.

<sup>327</sup> Vgl. Sergio De Santis, „Why Burstyn was headed for Rome“, *Cinema*, Nr. 124, 30. Dezember 1953, 357-358.

<sup>328</sup> Vgl. Italian Movie *Open City*. Carried to US by GI, *Boston Sunday Globe*, 28. April 1946.

<sup>329</sup> Vgl. Gallagher 1998, 177. Zu weiteren jährlichen Einspielerlösen von *Open City* unter anderem des World Theatre vgl. ebd., 722 (Fußnote 161). Zur Rezeption in den USA vgl. Venturi 1948.

im Pariser Maison de la Chimie erlebt *Rome ville ouverte* ca. zwei Wochen später, am 1. Dezember, seine öffentliche Erstaufführung in der französischen Hauptstadt zum einen in einer unvertitelten, zum anderen in einer synchronisierten Version. In London läuft *Open City* am 4. Juli 1947 an. Die für geladenes Publikum reservierte bundesdeutsche Erstaufführung von *Rom, offene Stadt* in einer synchronisierten, verstümmelten Fassung findet am 23. Februar 1961 im Münchner Lenbach Kino statt. In Madrid gelangt *Roma ciudad abierta* am 18. Oktober 1969 zur Erstaufführung.<sup>330</sup>

Roberto Rossellini stellt sich als Verlierer des einträglichen Geschäfts dar. Anfang 1977 beteuert er, jahrelang die während der Produktion aufgelaufenen Schulden beglichen zu haben.<sup>331</sup> Doch dem widerspricht, dass Venturini im April 1945 sowohl die Verbindlichkeiten von Chiara Politi als auch von Roberto Rossellini abgelöst hat. Als einstiger Koproduzent erhält er 1.2 Millionen Lire, zuzüglich eines ratenweise bis zum September 1945 ausgezahlten, insgesamt 150.000 Lire betragenden Entgelts für seine Regietätigkeit.<sup>332</sup> In Italien macht der Verleih Minerva das große Geschäft. In den USA hat Geiger im Namen seiner Foreign Film Production mit Mayer-Burstyn vertraglich vereinbart, dass Erlöse aus dem amerikanischen Verleih, abzüglich von Werbekosten, halbiert werden. Geiger kommt in den Genuss der mit Mayer-Burstyn vereinbarten 50 Prozent der Einspielerlöse, sobald er alle aufgenommenen Schulden beglichen hat, um die amerikanischen Verleihrechte zu erwerben.<sup>333</sup>

## 7 Inhaltsangabe

Vier aufeinanderfolgende Tage Anfang 1944 während der deutschen Besetzung Roms.<sup>334</sup> Im Morgenrauen des ersten Tages entkommt der kommunistische Widerstandskämpfer Giorgio

---

<sup>330</sup> Vgl. Aprà 1994; 18; Aprà 1995b, 19; Gallagher 1998, 691. Was die Pariser Kinos betrifft, in denen die unvertitelten im Unterschied zu den synchronisierten Fassungen von *Rome ville ouverte* anlaufen, weichen die Angaben Apràs und Gallaghers voneinander ab. Zur bundesdeutschen Erstaufführung vgl. Der verbotene Rossellini, *Abendzeitung* (München), 23. Februar 1961.

<sup>331</sup> Vgl. Rossellini 1987, 103.

<sup>332</sup> Vgl. Gallagher 1998, 162-163.

<sup>333</sup> Vgl. Meder 1993, 160-162.

<sup>334</sup> Dass die erzählte Zeit in den Winter des Jahres 1944 fällt ergibt sich aus folgenden Indizien. 1. Der Deserteur ist aus Monte Cassino - „un inferno“ - geflüchtet. Die Schlacht um Monte Cassino, wo sich Wehrmachtseinheiten verschanzt haben, beginnt am 20. Januar 1944. 2. In einem Dialog zwischen Pina und Francesco im Treppenhaus ihrer Mietskaserne erklärt sie: „St’inverno sembra che non debba finì mai!“, worauf er erwidert: „Finirà Pina, finirà, ...e tornerà pure la primavera, e sarà più bella delle altre“, Roncoroni 1972, 64 (245). Zudem tragen erwachsene Personen in Außenszenen Mäntel. Marcello überreicht Francesco auf dem Gelände von Don Pietros Kirche einen Schal. Folgende Szenen markieren Anfang und Ende der drei

Manfredi der SS, die ihn in seiner Pensionsunterkunft verhaften will. Er taucht zunächst in der Wohnung des Druckers Francesco unter, einem ebenfalls im antifaschistischen Widerstand aktiven Freund. In der gegenüberliegenden Wohnung lebt Francescos von ihm schwangere Geliebte Pina, Mutter des unehelichen Jungen Marcello. Das Paar will am folgenden Tag kirchlich heiraten. Giorgio Manfredi alias Luigi Ferraris alias Giovanni Episcopo nimmt Kontakt zu Don Pietro auf, der sich um Kinder seiner Gemeinde, darunter Marcello, kümmert und einen österreichischen Deserteur versteckt hält. Don Pietro nimmt anstelle Manfredis einen Geldbetrag in einer illegalen Druckerei entgegen und übergibt ihn an einen Mittelsmann der *Resistenza*. SS-Sturmbannführer Bergmann und der faschistische Polizeichef Roms fahnden derweil gemeinsam nach Manfredi. Bergmanns Vertraute Ingrid versorgt die Revuetänzerin Marina Mari mit Kokain, um sie zu verführen und von ihr den Aufenthaltsort ihres Ex-Geliebten Manfredi zu erfahren. Unter der Führung Romolettos gehört Marcello einer militanten Kinderbande an, die am späten Abend während der Sperrstunde einen Benzinwaggon in die Luft sprengt. Im Morgengrauen (2. Tag) riegelt die SS und die faschistische Miliz für eine Razzia mehrere Mietskasernen ab und treibt die Bewohner auf die Straße. Don Pietro schlägt im Beisein von Marcello einen alten Mann ohnmächtig, um im Bett eines Scheintoten Waffen Romolettos zu verstecken. Während Manfredi wiederum seinen Verfolgern entkommt, wird Francesco zusammen mit anderen Männern mit Lastwagen abtransportiert. Als Pina dem Konvoi hinterherläuft, wird sie von der SS erschossen. Eine Partisanengruppe, geleitet von Manfredi, überfällt den Gefangenentransport und befreit Francesco. Mari begegnet Manfredi in Begleitung von Francesco in einem Restaurant; beide übernachten in ihrer Wohnung. Manfredi weist die Avancen seiner ehemaligen Geliebten zurück, von der er sich getrennt hat. Nachdem sich beide gestritten haben, und feststeht, dass er sich auf Empfehlung Don Pietros am nächsten Morgen in einem Kloster verstecken wird, denunziert Marina ihn telefonisch bei der SS. Tags

---

aufeinanderfolgenden Tage und eines mangels eindeutiger Indizien nicht zwangsläufig, aber angesichts der vorausgehenden zeitlichen Kontinuität wahrscheinlich unmittelbar folgenden vierten Tages: 1. Tag: Flucht Manfredis aus seiner Pension, laut einer Aussage Don Pietros nachts (ebd., 46 (143)), dem Film nach im Morgengrauen) - Via Tasso, nachts, Bergmann, Ingrid und italienischer Polizeichef: Ingrid ergreift die Initiative, über Marina Mari zu erfahren, wo Manfredi sich aufhält (ebd., 67 (261)). 2. Tag: Wohnung von Don Pietro, morgens: Don Pietro empfängt seine Schüler (ebd., 67 (262)) - Lauretta und Marina unterhalten sich über Manfredi in deren Wohnung, Marina informiert die SS über dessen Plan am morgigen Tag. 3. Tag: Erst der Sakristan, dann Manfredi betreten morgens die Wohnung von Don Pietro in seiner Kirche (ebd., 88 (427-429)) - Via Tasso, nachts: Nach der Ermordung Manfredis spricht der betrunkene Offizier Hartmann zu sich selbst: „Wir sind eine Herrenrasse“ (ebd., 111) Einstellung 624. 4. Tag: Forte Bravetta, Tagesanbruch: Hartmann erschießt Don Pietro - Marcello und seine Freunde kehren anschließend in die Innenstadt zurück. Thomes (1987, 114) Aussage, die erzählte Zeit umfasse drei aufeinanderfolgende Tage im März 1944 trifft folglich nicht zu. Forgacs (2000, 12-13) geht ebenfalls zu Unrecht von einer erzählten Zeit von fünf Tagen aus.

darauf (3. Tag) übergibt Don Pietro in seiner Kirche Manfredi und dem österreichischen Deserteur falsche Pässe. Während Francesco, der sich entschlossen hat, ebenfalls im Kloster unterzutauchen, von Marcello aufgehalten wird, nimmt die SS Manfredi, Don Pietro und den Deserteur auf der Straße vor der Kirche fest. Der Deserteur bringt sich in einer Gefängniszelle um. Während Marina Mari in der Gestapozentrale mit den Konsequenzen ihrer Tat konfrontiert wird, gelingt es Bergmann nicht, den Kommunisten Manfredi unter Folter zu zwingen, sein Wissen über Organisation und Mitglieder des monarchistischen Widerstands zu verraten. Auch Don Pietro, der dessen Torturen miterleben muss, gibt keine Geheimnisse preis. Am Morgen des folgenden, vierten Tages verweigert das italienische Exekutionskommando den Befehl, Don Pietro hinzurichten. Der deutsche Offizier Hartmann erschießt ihn daraufhin eigenhändig. Marcello und seine Kameraden sind Augenzeugen des Verbrechens. Sie kehren gemeinsam in die Innenstadt zurück.

## 8 Der Schauplatz Rom

Ein Schwerpunkt der illustrierten Publikationen von Adriano Aprà (1994) und David Forgacs (2000) über *Roma città aperta* bildet der filmische Raum. Autoren gehen auf Rom als Set ein. Fotografien und Auszüge aus Stadtplänen mit eingezeichneten Drehorten lokalisieren Schauplätze des Films innerhalb der Hauptstadt. Die Stadt Rom wird hierbei selbst als 'Mitspieler' aufgefasst. Um die historische Faktentreue, den Anspruch einer „Cronaca tragica di nove mesi di occupazione nazista“ einzulösen, fällt, so suggeriert es insbesondere Rossellini, tendenziell der filmische mit dem außerfilmischen Raum zusammen. Ende 1946 behauptet Rossellini: „Malgré la pénurie presque totale de pellicule, nous avons tourné la plupart de nos scènes dans les décors naturels, ceux où s'étaient véritablement passés les événements que nous reconstituons“.<sup>335</sup> Amidei macht auf den Drehort der ersten Innenszene in seiner eigenen Wohnung an der Piazza di Spagna aufmerksam. Von dort habe er wie Manfredi vor der SS über die Dachterrasse fliehen müssen. Gianni Rondolino verschiebt hingegen den Akzent von der vermeintlichen Identität oder Korrespondenz zwischen Fiktion und außerfilmischer Wirklichkeit hin zu einer Milieustudie. Die Wohnungen, Plätze, Straßen, kleinen Geschäfte rücken einen kollektiven Protagonisten, Kleinbürger und Arbeiter, in den Vordergrund. Aus ihrer Perspektive, den materiellen Entbehrungen und ausgestandenen Todesängsten während der Razzien, wird das nationalsozialistische-faschistische

---

<sup>335</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

Terrorregime anschaulich gemacht: „È come un grande affresco, in cui la storia di ognuno si confonde con quella dell'intera città, che è vista e rappresentata attraverso i quartieri popolari, le case e le vie, la gente minuta, la vita quotidiana“.<sup>336</sup>

Zwei gegensätzliche Auffassungen, welche Bedeutung Rom als exklusiv sichtbarer Schauplatz besitzt, vertreten Alessandra Migliorini 1994 und Rudolf Thome 1987. Migliorini hält Rossellini für denjenigen Regisseur, welcher dem Zuschauer im Kino noch nie gesehene Ansichten der Stadt zeigt.<sup>337</sup> Doch 'riprese dal vero' vor *Roma città aperta* finden wiederholt statt. Historische Filme wie *1860*, *Piccolo mondo antico*, *I promessi sposi*, Melodramen wie *Acciaio*, *La fossa degli angeli*, *Ossessione*, sozialrealistische Komödien wie *Gli uomini che mascalzoni!*, *La tavola dei poveri*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Gli ultimi della strada* (Domenico Paolella 1940) über die faschistische Form der Resozialisierung obdachloser, elternloser Jugendlicher sowie die Rekonstruktion eines verfallenen neapolitanischen Wohnbezirks, *Uomini sul fondo* oder Kriegsfilm wie *Luciano Serra pilota*, *La nave bianca*, *Alfa Tau!*, *Un pilota ritorna*, *I trecento della Settima*, *Giarabub*, *Inviati speciali* belegen, dass seit Beginn des Tonfilms, in jeder dieser und anderer Produktionen verschieden proportioniert, Aufnahmen außerhalb des Ateliers keine Seltenheit sind. Für einen italienischen Rezensenten lebt daher in *Roma città aperta* eine verschüttete Tradition des kurzen Dokumentar- und Kriegsfilms wieder auf.<sup>338</sup>

Migliorini zufolge zeige *Roma città aperta* unansehnliche, heruntergekommene Stadtteile und zwingt damit ein Massenpublikum, diese zur Kenntnis zu nehmen.<sup>339</sup> Bereits die vorausgehenden Fabrizi-Filme *Avanti c'è posto*, *Campo de' Fiori* und *L'ultima carrozzella* sind in den nachgebauten oder wirklichen *borgate* Roms angesiedelt. Ein Glaube an die Allmacht der Bilder, wonach nur das, was sichtbar sei, den Massen bewusst werden könne und damit zwangsläufig geschichtsmächtig werde, manifestiert sich in dem Standpunkt: „Esclusa anche dall'immaginario cinematografico del ventennio, una Roma periferica, priva di passato e di memoria, grazie a *Roma città aperta* fa il suo ingresso nella storia“.<sup>340</sup> Die ergänzende, im Umkehrschluss formulierte Meinung, fehlende Außenansichten bürgerlicher Wohngegenden und ihrer Bewohner entlarve die Stützen des Faschismus, unterstellt im Sinne

---

<sup>336</sup> Rondolino 1989, 84.

<sup>337</sup> Vgl. Migliorini 1994, 173.

<sup>338</sup> Guido Guerrasio, *Cinetempo*, Nr. 10, 1. November 1945, wiederabgedruckt, in: Ivaldi 1970, 18-19.

<sup>339</sup> Vgl. Migliorini 1994, 172.

<sup>340</sup> Ebd.

einer parteikommunistischen Interpretation, der zentrale Konflikt in *Roma città aperta* sei der soziale Klassenantagonismus.<sup>341</sup>

Rudolf Thome deutet hingegen den Schauplatz Rom im transzendentalen, religiösen Sinn: „Das Ganze, um das es in *Roma città aperta* geht, ist - die Titel, die Rossellini seinen Filmen gibt, müssen immer wörtlich genommen werden - die von den Deutschen besetzte Stadt Rom. Es ist ganz und gar kein realistisches Rom, das Rossellini zeigt. Es ist eher, wie Bazin das von Neapel in *Viaggio in Italia* sagt, eine 'geistige Landschaft'.<sup>342</sup> Was immer das ominöse Ganze sein soll, das angeblich in *Roma città aperta* aufscheint, eine derartige Interpretation erkennt dem zentralen, einzigen Schauplatz nur noch eine untergeordnete Bedeutung zu. Rom als Ort der Handlung erscheint austauschbar, reduziert sich auf eine Transparentfolie, durch die hindurch das göttliche Anlitz schimmert. Wenn die im Einklang mit der von Thome vertretenen Autorentheorie auf Rossellini zurückgeführten Filmtitel immer wörtlich zu nehmen sind, warum soll dann im Fall von *Roma città aperta* die bezeichnete Hauptstadt eine spirituelle Bedeutung besitzen? Thome zufolge existieren drei wesentliche Handlungsorte: das in einem Arbeiterviertel gelegene Mietshaus, in dem Pina und Francesco leben, die im selben Bezirk liegende Kirche Don Pietros sowie Bergmanns Gestapozentrale.<sup>343</sup> Durch dieses dreigeteilte Raster fallen weit mehr als bloßem Lokalkolorit dienende Schauplätze hindurch. Jeweils eine einzige Szene spielt unter anderem vor einer Bäckerei, in einem Antiquitätengeschäft, das eine im Keller liegende Druckerei tarnt, in einem Restaurant, einem Nachtlokal, EUR, einem Stadtteil mit faschistischer Architektur, erkennbar an dem Palazzo della Civiltà del Lavoro, Forte Bravetta. Zumeist als Schauplätze auf dem Stadtplan lokalisierbar, werden zum einen bestimmte Milieus kontrastiert; zum anderen der Besatzungsalltag in seinen Konsequenzen für die öffentliche und private Sphäre bzw. über Stätten des Terrors, Widerstands, Amusements, der Lebensmittelversorgung, der religiösen Besinnung veranschaulicht.

Unerwähnt bleibt bei Thome die im Finale vollzogene Rückkehr zum Ausgangspunkt, womit über den Schauplatz eine kreisförmige, geschlossene Erzählung etabliert wird, wie sie schon *La nave bianca* kennzeichnet: Während eines Panoramenschwenks über die Dächer sticht ein Wahrzeichen aus dem Häusermeer hervor, auf den dann in der totalen Schlusseinstellung die Kinder zulaufen - der Petersdom. Diese letzte ähnelt der ersten Einstellung im Vorspann, eine

---

<sup>341</sup> Vgl. ebd., 173.

<sup>342</sup> Thome 1987, 118.

<sup>343</sup> Ebd., 118-119.

Totale von den Häusern und Dächern des Stadtzentrums. Mittig im Bildhintergrund überragt der Petersdom die umliegenden Gebäude. Einkopiert sind in weißen Buchstaben die Namen der zwei Stars - Aldo Fabrizi und Anna Magnani - vor der Produktionsfirma Excelsa, dem Titel, dem Sujetautor Amidei und dem Regisseur.

Wenn vom Raum in *Roma città aperta* die Rede ist, geht es zum einen um die von Rossellini selbst begründete, mittlerweile als solche erkannte Legende, es seien um der historischen Faktentreue willen, natürliche Schauplätze bevorzugt worden: „In stressing on-location shooting, early reactions to the film neglected to note that the majority of the film’s sequences actually take place in interiors“.<sup>344</sup> Zum anderen gilt das Drehen außerhalb des Studios als eine Notlösung: die nationalen Ateliers, darunter Cinecittà, seien 1944-45 teils zerstört, teils von der amerikanischen Besatzungsmacht belegt gewesen. Doch eine Reihe von Innenszenen sind im römischen Atelier von Liborio Capitani gedreht worden. Dort, wo etwa Bergmanns Büro, die anliegende Folterkammer und der Offizierssalon errichtet werden, hätten genausogut die Kulissen von Manfredis Pensionszimmer, Pinas und Francescos Wohnungen stehen können. Die Außenaufnahmen entstehen ausnahmslos an natürlichen Schauplätzen, während Rossellini beinahe fünfzehn Jahre später sämtliche Innen- und Außenszenen für *Il generale della Rovere* in Cinecittà aufnimmt. Berücksichtigt man Rossellinis Regiearbeiten vor 1945 sowie *La nave bianca*, ist gegenüber *Roma città aperta* kein qualitativer Unterschied zu erkennen, was die Kombination von Studioaufnahmen mit *riprese al vero* betrifft.

Das Set von *Fantasia sottomarina* bildet ein Zimmeraquarium im Wohnhaus von Rossellini und Marcella De Marchis in Ladispoli bei Rom. *La vispa Teresa* und *Il tacchino prepotente* werden teils im Atelier, teils in der freien Natur, auf einer Wiese bzw. einem Bauernhof gedreht. Obwohl laut Vorspann von *La nave bianca* Angehörige der Marine und des Roten Kreuzes auf einem Kriegs- und einem Hospitalschiff fotografiert werden, erfolgen eine Vielzahl von Innenaufnahmen im Studio der Scalera, wo etwa ein Aufenthaltsraum des Zerstörers und der Krankensaal Bassos sowie seiner Kameraden von Amleto Bonetti entworfen und gebaut sind. Die natürlichen Schauplätze sollen in diesem Kriegspropagandafilm ebenso wie die angeblich nicht spielenden, sondern sich selbst verkörpernden Laiendarsteller und die Inserts aus *La battaglia dello Jonio* und *Sosta d’eroi* einer frei erfundenen Geschichte einen dokumentarischen Anschein verleihen, die Fiktion

---

<sup>344</sup> Bondanella 1993, 47.

entfiktionalisieren. *Un pilota ritorna*, *L'uomo dalla croce* und *Desiderio* kombinieren Aufnahmen im Atelier mit solchen an natürlichen Schauplätzen.

Ein Beispiel dafür, wie in *Roma città aperta* durch die Montage von Aufnahmen an heterogenen natürlichen Schauplätzen ein homogen erscheinender filmischer Raum entsteht, ist Don Pietros Kirche. Fassade und das Oratorium gehören zu der Kirche Sant'Elena in der Via Casilina. Das Oratorium liegt in der Via Avellino, einer Seitenstraße der Via Casilina. Die Innenaufnahmen vom Schiff mit dem Altar stammen hingegen aus einer Kirche in Trastevere. Bei Don Pietros Wohnung, der Sakristei, wo etwa Pina ihn zum Beichten aufsucht und der österreichische Deserteur ihm eine schriftliche Nachricht übergibt, handelt es sich um ein Studioset.<sup>345</sup>

Das Wohnviertel Prenestino südlich vom Hauptbahnhof, wo die erste Hälfte des Films bis zur Erschießungsszene Pinas vorrangig spielt, wird in Dialogen wiederholt benannt, entweder direkt oder indirekt über Straßennamen und eine Kirche: Bergmann berichtet stolz seinem „caro amico“, dem römischen *questore*, Manfredi sei morgens im Viertel Prenestino gesehen worden.<sup>346</sup> Pina antwortet auf Manfredis Frage, ob sie Marina, seine einstige Geliebte, kenne: „Ooooh, da quando è nata! La madre faceva la portiera a via Tiburtina, dove mio padre ci aveva un negozio da stagnaro. Lei e Lauretta [Pinas Schwester] se può dire che so' cresciuto insieme“.<sup>347</sup> Don Pietro, so teilt Manfredi Pina während ihrer ersten Begegnung mit, ist der Priester von San Clemente.<sup>348</sup> Diverse Innen- und Außenaufnahmen stammen aus einem Viertel von Prenestino - Pigneto. Dort in der Via Casilina liegt etwa das Mietshaus, in dem Francesco und Pina wohnen. Ebenso sind hier die Razzia, die Festnahme von Manfredi, Don Pietro und dem Deserteur sowie der Spaziergang Pinas und Don Pietros am Bahndamm gedreht worden.<sup>349</sup> Im folgenden soll die Frage beantwortet werden, welche Bedeutung der Raum beim ersten Auftritt von Hauptfiguren und ausgewählten Nebenfiguren besitzt, welchen Beitrag er zur Figurenzeichnung leistet.

---

<sup>345</sup> Vgl. Migliorini 1994, 177.

<sup>346</sup> Vgl. Roncoroni 1972, 65 (253).

<sup>347</sup> Ebd., 39 (96).

<sup>348</sup> Ebd., 36 (75).

<sup>349</sup> Zur Angabe sämtlicher Drehorte in Pigneto für *Roma città aperta*, einschließlich ihrer Lokalisierung auf dem Ausschnitt eines Stadtplans, vgl. Aprà 1994, 182-183.

## 9 Exposition von Figuren

Drei Protagonisten sind von einem Antagonisten zu unterscheiden. Manfredi, Pina und Don Pietro agieren gegen einen mächtigeren Gegenspieler, den SS-Sturmbannführer Bergmann. Ihrer Reihenfolge nach treten erst Manfredi, dann Bergmann, Pina und Don Pietro auf. Zum einen existieren Nebenfiguren erster Ordnung. Sie treten entweder vor, nach oder gleichzeitig mit den Hauptpersonen auf. Weiterhin lassen sich die einzelnen Szenen, an denen sie sich dem Zuschauer entweder angekündigt oder unvorhergesehen präsentieren, nach Innen und Außen, Studioset oder natürlichem Schauplatz differenzieren.

### 9.1 *Manfredi-Marina Mari*

Manfredi stellt die zuerst sichtbare Hauptfigur der Geschichte nach dem Vorspann dar. Er bewohnt ein Zimmer innerhalb einer Pension. Es liegt im obersten Stockwerk eines Wohngebäudes an der Piazza di Spagna. Von der Pension führt eine Tür auf die Dachterrasse. Durch diese Tür rennt Manfredi in den Bildraum hinein. Ganz ähnlich, nur in umgekehrter Bewegungsrichtung von der Terrasse in das Treppenhaus, tritt Marcello auf. Das Dach, wo Romoletto, der einbeinige Anführer einer kindlichen Partisanengruppe, einmal mit seinem Kameraden Marcello, einmal während der Razzia mit Don Pietro zusammentrifft, bildet somit für die aktiven Widerstandskämpfer ein für sie typisches Refugium, gewährt Fluchtmöglichkeiten im Falle der Gefahr oder gestattet verbotene, für Anwohner und die Besatzungsmacht, welche den öffentlichen Raum beherrscht, unsichtbare Handlungen. In den Außenszenen, insbesondere auf der Terrasse, überwiegen Halbtotale, wodurch der Zuschauer in die Position eines distanzierten Beobachters dessen versetzt wird, was sich, vor seinen Augen zuträgt. Die Dynamik im Bildraum, Manfredis Flucht, fördern schnelle Schnitte und ein Schwenk. Durch die Schärfentiefe sind die Hintergründe gut erkennbar, sofern nicht trotz der zeitlichen Kontinuität des Geschehens unnatürliche Wechsel von taghellem Licht zur Abenddämmerung stattfinden. Innerhalb der Pension, von der nur Manfredis Zimmer und ein Flur sichtbar ist, folgt die Kamera den Bewegungen des mit einer Maschinenpistole bewaffneten und einen Stahlhelm tragenden SS-Mannes Bauer.<sup>350</sup> Vorzugsweise Nahaufnahmen und eine dramatische Lichtführung während seines Telefongesprächs mit Marina Mari führen den Zuschauer dicht an die bedrohlich wirkende Gestalt heran.

---

<sup>350</sup> Dieser Name fällt in der folgenden Szene Bergmann-italienischer Polizeipräsident, vgl. Roncoroni 1972, 31 (31).

Am Ende des Vorspanns, Panoramaansichten von der Altstadt mit einkopierten Credits und einem Text, der die Fiktionalisierung wirklicher Begebenheiten betont, erklingt aus dem Off das Marschlied „Märkische Heide“. Es dauert im In während zwei Einstellungen fort, die zur Exposition Manfredis überleiten. Ein zu vorgerückter Abendstunde sich schemenhaft von der Spanischen Treppe abzeichnendes deutsches Regiment marschiert im Gleichschritt über die Piazza di Spagna. Mehrstimmiger deutscher Gesang der silhouettenhaften, entindividualisierten Soldaten im zackigen Stehschritt vermischt sich mit dem Aufschlagen der Stiefel auf das Straßenpflaster. Nicht visuell, weil im schummrigen Dämmerlicht die Personen und selbst der Ort kaum zu erkennen sind, sondern vorrangig akustisch wird ein Sinnbild konstruiert: Rom unter dem Stiefel der deutschen Wehrmacht. Bereits am Ende des Vorspanns verschränken Ton und Bild die prinzipiellen Kontrahenten: Ansichten von Rom sind mit einem deutschsprachigen, von den Nationalsozialisten als Marsch instrumentalisierten Heimatlied unterlegt, gesungen - im In - von einem Wehrmachtbataillon. Textausschnitte wie „Märkische Heimat, märkischer Sand“, „Steige hoch du roter Adler“, „Heil dir mein Brandenburgerland“ verweisen auf das Kernland des preußischen Militarismus.

Ein SS-Kommando versucht im Morgengrauen vergeblich, Manfredi festzunehmen. Als ein stummbleibender Verfolgter, der durch eine Tür vom Treppenhaus auf die Terrasse des Mietshauses stürzt, sich im Lauf sein Jacket anzieht, durch eine Luke seine Verfolger im Treppenhaus beobachtet, wie sie an die Tür der Pension klopfen, um daraufhin über die Dächer zu fliehen, gibt Manfredi dem Zuschauer zunächst Rätsel auf. Nur bruchstückhaft erschließt sich, vermittelt über andere Figuren und die Einrichtung des von ihm bewohnten Zimmers, seine Persönlichkeit. Konturen gewinnt er sukzessive über die folgende dialogische Szene zwischen Bergmann und dem faschistischen Polizeipräsident sowie im Treppenhaus ihres Mietshauses, wo er seinen Freund Francesco anzutreffen hofft, jedoch zuerst Pina begegnet.

Verglichen mit *La nave bianca*, wo sie nicht nur zahlreiche Dialogszenen, sondern auch wortlose Szenen kommentiert, bleibt die Musik in *Roma città aperta* der gesprochenen Sprache untergeordnet. Dem Vorspann bis zur Einstellung „Regia Roberto Rossellini“ unterlegt, klingt ein Leitmotiv bei dessen Namenszug aus und weicht dem Lied „Märkische Heide“ zunächst aus dem Off, dann, während zweier Einstellungen marschierender deutscher Soldaten auf der Piazza di Spagna, im In. Der Marsch verklammert somit Vorspann und die ersten beiden Einstellungen, den eigentlichen Filmanfang. Nach einer Aus- und Aufblende

kommt ein Militärtransporter am Rande der Piazza di Spagna zum Stehen, wobei die Musik wieder einsetzt. Fünf SS-Männer steigen aus, bewaffnet mit Karabinern und Maschinenpistolen und gehen auf eine Haustür zu. Als ein SS-Mann eine nahe gelegene Haustür erreicht, unterbricht die Musik und weicht einem Klopfgeräusch. Die Melodie erklingt, langsam lauter werdend, in der folgenden Einstellung, in der eine alte Frau zum Fenster nach unten auf die Einlass begehrenden Deutschen schaut. Das spannungssteigernde musikalische Motiv dominiert die Tonspur, während Manfredi über die Terrasse flieht und endet gleichzeitig mit seinem regelrechten Sprung aus dem Bildraum.

Dass sich das auf die zwei Einstellungen folgende Geschehen ebenfalls an der Piazza di Spagna abspielt, womit die räumliche Einheit gewahrt wird, ist zweifelsfrei erst a posteriori zu erkennen, sobald eine Kirche mehrfach den Bildhintergrund bildet. Zwar fährt ein deutscher Militärwagen über einen Platz, aber die insgesamt zwei aufsichtigen Totalen liefern keine Indizien, etwa den Absatz der Spanischen Treppe, für eine räumliche Kontinuität. Außerdem haben die Lichtverhältnisse gewechselt. Es ist nun beinahe taghell. Somit hat eine in ihrer Ausdehnung unbestimmte Ellipse stattgefunden.<sup>351</sup> Neue Figuren deuten auf eine tatsächlich nicht erfolgte Ortsveränderung hin. Eine nur schemenhaft erkennbare Marschkolonne deutscher Soldaten löst ein fünfköpfiges motorisiertes SS-Kommando ab, die sich um Manfredi, seine Zimmerwirtin, das Dienstmädchen und Marina Mari erweitert.

Die Szene<sup>352</sup> wechselt von außen nach innen, nach außen, nach innen und schließlich wieder nach außen. Fünf SS-Männer, bewaffnet mit Maschinenpistolen, verlassen ihren Jeep und laufen auf eine Haustür zu; einer von ihnen klopft an. Nach einem Schnitt bleibt das Klopfen nunmehr aus dem Off vernehmbar, jedoch vermischt es sich mit einer Radiostimme, die aus

---

<sup>351</sup> Die beiden auf dem Bildstreifen hintereinander folgenden, durch einen Schnitt voneinander getrennten Ereignisse, das marschierende Regiment und die gescheiterte Festnahme Manfredis durch die SS, können der erzählten Zeit nach nachts und am folgenden Morgen spielen, müssen dies aber nicht. Dass die ersten zwei Einstellungen nach dem Vorspann bei Dunkelheit, die folgenden Außenaufnahmen bis zur Szene Bergmann-Quästor im überwiegend morgendlichen Dämmerlicht gedreht sind, wobei hier noch gesondert zu benennende Anschlussfehler infolge unnatürlicher Lichtkontraste auffallen, kann auf eine unmittelbare temporale Sukzession hindeuten. Somit geschähe die Wohnungsdurchsuchung, kurz nachdem ein deutsches Regiment den Platz überquert hat. Doch liesse sich ebenso plausibel argumentieren, die Wehrmachtssoldaten marschierten dort irgendwann vor der folgenden Szene Manfredis entlang. Im letzteren Fall würde es sich wegen der zeitlichen Diskontinuität um zwei Szenen, im ersteren Fall um eine Szene auf und an der Piazza di Spagna handeln. In beiden Fällen - als einzelne Szene ausgeprägter - erfüllen die ersten beiden Einstellungen in *Roma città aperta* eine ähnliche Funktion wie die erste Sequenz in *La nave bianca*. Die militärische Präsenz deutscher Soldaten inmitten Roms bezeichnen wie die schwenkenden Kanonenrohre eines italienischen Zerstörers einen räumlich und zeitlich eingegrenzten Abschnitt des Zweiten Weltkriegs. Auf das Allgemeine, fünf Einstellungen eines Zerstörers im Heimathafen, zwei Einstellungen von den deutschen Besatzern der italienischen Hauptstadt, folgt das Besondere.

<sup>352</sup> Vgl. Roncoroni 1972, 28-30 (3-29).

einem zunächst noch geschlossenen Fensterladen im Dachgeschoß dringt: „London calling Italy. La voce di Londra“. Die Läden öffnen sich und heraus schaut das alte Dienstmädchen. Eine subjektive aufsichtige Einstellung zeigt, was sie von oben auf dem Platz vor dem Hausportal sieht: das auf dem Dach des Fahrzeugs liegende weiße Tuch mit dunklem Kreuz sowie zwei deutsche Soldaten. Nach einem Schnitt zurück auf das Dienstmädchen, welches „Oh, Gesù!“ ruft und dann die Läden schließt, tritt Manfredi erstmals auf, und zwar als tödlich bedrohter Verfolgter der SS. Der Kamerastandpunkt befindet sich nun auf der Dachterrasse schräg vor einer offenstehenden Tür, welche in ein Treppenhaus zu führen scheint. Drei Einstellungen, die auch als Übergang von innen nach außen im letzten Segment dieser Szene dienen, bestimmen dann nachträglich sowohl visuell als auch über einen Dialog die Lage und Funktion dieser Tür innerhalb des Gebäudes.<sup>353</sup> Seine Flucht vor der SS unterteilt sich in insgesamt fünf Einstellungen. Manfredi rennt in der Amerikanischen von innen nach außen durch diese Tür auf die Terrasse auf den Zuschauer zu, um dann, von diesem aus betrachtet, nach rechts zu biegen, wobei ihn ein leichter Kameraschwenk bis zu einem Schnitt begleitet. Im Lauf wirft er die Tür hinter sich zu und zieht sich ein Jacket über.

In der zweiten totalen Einstellung bildet die Trinità dei Monti den scharfentiefen Hintergrund. Manfredi hastet auf den Betrachter zu, wechselt dann die Richtung, mitvollzogen von einem Kameraschwenk von links nach rechts, um an einer Luke auf der Terrasse innezuhalten. Er blickt in der Halbnahen, vor der Luke hockend, durch diese hindurch nach innen. Eine subjektive, aufsichtige Einstellung zeigt, was er im Treppenhaus sieht: Vor der Tür der Wohnung im obersten Stockwerk, in dem sein Zimmer liegt, stehen drei SS-Männer. Ein Schnitt zurück auf den wie zuvor vor der Luke hockenden Manfredi, der sich nun nach rechts und links nach einem Fluchtweg umschauf, leitet zur fünften und letzten Einstellung

---

<sup>353</sup> Nach der ergebnislosen Wohnungsdurchsuchung entdeckt der SS-Offizier eine Tür im Flur der Pension. Er fragt die Wirtin: „Quella porta?“. Sie entgegnet „È la terrazza“. Er erwidert: „Ah, la terrazza...“. Daraufhin geht er auf die verriegelte Tür zu und öffnet sie. Es folgt ein Schnitt auf die drei SS-Männer, welche durch die geöffnete Tür einen Treppengang hinauf steigen. Ein Schnitt auf die Wirtin und ihr Dienstmädchen, die beide vor der nun in den Flur hineinragenden Tür stehen, leitet über zu einem kurzen Dialog. Die Wirtin sagt zum Dienstmädchen, das den selbst unsichtbaren SS-Männern nachblickt: „Calma, mi raccomando“. Die Angesprochene beschwört daraufhin göttliche Hilfe: „Gesù...“. Beide folgen den Deutschen. Die nächste Aufnahme zeigt die drei SS-Männer auf der Terrasse, aus dem Bildhintergrund auf den Betrachter zulaufend, womit sich visuell bestätigt, was das Dienstmädchen auf die Frage: „Quella porta?“ antwortete: „È la terrazza“, ebd., 30 (22-25). Aus der Reaktion der beiden alten Frauen ist zu schließen, dass sie über Manfredis Flucht Bescheid wissen. Damit erweisen sich die Aussagen der Wirtin gegenüber Bauer, Manfredi sei nicht da, was öfters vorkomme, weil er nicht immer in seinem Zimmer übernachtete, a posteriori als Lügen. Gegenüber dem Gewalttätigen und Mächtigeren zu reden oder zu schweigen, zu lügen oder seine Kenntnisse preiszugeben und damit Verrat zu üben, werden für Marina, Manfredi und Don Pietro zu existentiellen Grundentscheidungen werden. In dieser Szene ist das Motiv der letztlich ethisch begründeten individuellen Güterabwägung bereits auf subtile Weise angelegt.

Manfredis in seiner Exposition über. Wiederum in einer Halbtotalen entfernt er sich rasch in den Bildhintergrund, wo die zwei Türme der Trinità dei Monti den außerfilmisch existierenden Ort des Geschehens in Erinnerung rufen, klettert auf eine Mauer, steigt über ein Gitter und springt nach unten aus dem Bildrahmen heraus. Seinem erneuten Auftritt<sup>354</sup> sind die Einführungsszenen Bergmanns und Pinass vorgelagert. Manfredi hinterlässt einen rein äußerlichen Eindruck und gibt Rätsel auf, denn seine Identität und die Gründe seiner unverzüglichen Flucht vor der SS über die Dächer bleiben vorerst ausgespart.<sup>355</sup>

Innerhalb der Pension setzt sich die Handlung fort, wobei sich stückweise die Identität des Geflohenen enthüllt. Diese Informationen ergeben sich teils aus dem Verhör der Pensionswirtin, teils aus der Einrichtung von Manfredis Zimmer, teils aus dem plötzlichen Telefonanruf seiner ehemaligen Geliebten Marina Mari. Als Bauer und zwei Untergebene mit vorgehaltenen Maschinengewehren und Stahlhelmen schließlich die Wohnung betreten und das Verhör der Wirtin beginnt, fällt erstmals der Name des Gesuchten, bei dem es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um denjenigen handelt, der zuvor ohne Gepäck über die Dächer entkommen ist - „ingegner Giorgio Manfredi“. Nach ihm erkundigt sich der SS-Mann Bauer, woraus hervorgeht, dass er nicht nur die Adresse, sondern auch den Namen des Gesuchten kennt. Woher die SS seinen Aufenthaltsort weiß, bleibt offen. Aber sein in der folgenden Szene offenbar werdender führender Rang innerhalb des antifaschistischen Widerstands und ein Dialog mit Francesco in dessen Wohnung legen nahe, dass er schon einmal von unbekannter Seite - wahrscheinlich kurz vor dem ersten Tag der erzählten Zeit - verraten worden ist, bevor ihn in der Nacht vom zweiten zum dritten Tag Marina Mari denunziert.

Desweiteren ergibt die Befragung der Wirtin, dass Manfredi oftmals nicht in der Pension übernachtet und ihr zudem unbekannt ist, wo er sich dann aufhält, denn: „Sa com'è un

---

<sup>354</sup> Es handelt sich um die Dialogszene zwischen Manfredi und Pina, eingeleitet von ihrer ersten Begegnung im Treppenhaus, vgl. ebd., 35ff.

<sup>355</sup> Die zeitliche Folge der Einstellungen und ihr Informationsgehalt legen nahe, dass Manfredi auf das akustische Klopfzeichen sofort reagiert, ohne sich wie das Dienstmädchen zu vergewissern, wer das Haus betreten will. Das Klopfgeräusch läuft dem gewöhnlichen Hör- und Raumeindruck zuwider, denn es ist an der Tür des Hauses zu ebener Erde, wo sich die Kamera zuerst befindet, genauso laut zu hören, wie im obersten Stockwerk außen vor den dann kurz geöffneten Fensterläden. Das nach einem Schnitt vom Platz auf das oberste Stockwerk vom In ins Off wechselnde, Manfredi alarmierende Klopfgeräusch ist hier ganz auf die Zuschauerwirkung hin angelegt, wie schon der Rhythmus der auf dem Pflaster nachhallenden, beschlagenen Stiefel der deutschen Soldaten im Takt des Marschliedes „Märkische Heide“. Weil ein musikalisches Crescendo die Tonspur dominiert, bleibt die von Manfredi zugeschlagene Tür auf der Terrasse ebenso unhörbar wie seine Schritte beim Laufen über den betonierte Fußboden der Terrasse. Hingegen sind die Schritte der dort nach ihm vergeblich suchenden drei SS-Männer wieder nachsynchronisiert.

giovanno scapolo“. Zuvor Italienisch sprechend, befiehlt Bauer seinen beiden Komplizen: „Die Wohnung durchsuchen!“ Deren Größe und Ausstattung bleibt dem Zuschauer jedoch weitgehend verborgen, denn gezeigt werden ausschließlich Manfredis Zimmer und der Korridor. Erst Bauer mit umhängender Maschinenpistole, dann die Wirtin treten in sein dunkles Zimmer ein. Sie schaltet eine Lampe auf einer Kommode ein, so dass einzelne Möbel und die ungefähren Ausmaße des Raumes zu erahnen sind. Ein Schwenk von links nach rechts während der SS-Mann in ein paar Schritten sich hinter dem im Mittelgrund postierten Schreibtisch stellt, auf dem eine zweite brennende Lampe steht, zeigt ein Sofa und einen Ofen in der Ecke. Auf dem Ofen ebenso wie dem Schreibtisch und einen die Rückwand abdeckenden Regal befinden sich Bücher. Das Zimmer wirkt eng und funktional eingerichtet.<sup>356</sup>

Die verstreuten Bücher als einzigen persönlichen Habseligkeiten<sup>357</sup> erweitern als szenische Details die Vorstellung des Zuschauers von der bislang geheimnisvollen Figur. Es erhärtet sich die Annahme, dass „ingegnere“ Manfredis Beruf bezeichnet, was bis zu dieser Einstellung ungewiss ist, denn es könnte sich ebenso um den Bestandteil eines Tarnnamens<sup>358</sup> handeln. Auch in diesem Fall bestätigt erst ein Dialog in einer späteren Szene zwischen Pina und Francesco im Treppenhaus, dass Manfredi im zivilen Leben diesen Beruf ausübt.<sup>359</sup> Als

---

<sup>356</sup> Dem Drehbuch zufolge soll auf dem Schreibtisch ein Foto stehen. Auf die Frage des SS-Mannes, wer die Personen auf dem Foto seien, antwortet die Wirtin, Manfredis Eltern und ergänzt, dass beide von einem deutschen Militärlastwagen überrollt worden seien. Offenbar spielt Amidei hierbei auf die Todesumstände des Theater- und Filmschauspielers Renato Cialente im November 1943 an, seinem Freund und Michis Geliebten. Wie schon in *La nave bianca* bleibt die Vergangenheit der Figuren, abgesehen von derjenigen Pinas und Manfredis, weitgehend ausgespart. Im Unterschied zu *La nave bianca* gibt es keine einzige Rückblende, nurmehr über die Dialoge rückgewendetes Erzählen.

<sup>357</sup> Das Buch bekommt eine selbst handlungsleitende und szenenübergreifende Funktion als Tarnobjekt für Geldscheine, die einem außerhalb Roms untergetauchten Partisanenverband zur Finanzierung des Kampfes dienen. In der illegalen Druckerei nimmt Don Pietro drei Bände entgegen, deren insgesamt 1000 Seiten aus Lirescheinen in der Höhe von insgesamt einer Million Lire bestehen. Die am Bahnhof zwischen Don Pietro, stellvertretend für Manfredi, und einem Mittelsmann verabredete Übergabe des eingewickelten Buchpakets dient dem Aufbau, dem Erhalt und der Lösung von Spannung. Bis zur Abgabe des corpus delicti am Bestimmungsort besteht permanent die Möglichkeit, dass der Priester verhaftet wird. Der Zuschauer erhält kein Vorwissen, ob die geplante Übergabe gelingt. Erstmals wird mit Hilfe dieses szenischen Details Spannung erregt, als Don Pietro und die nichtsahnende Pina seine Kirche mit dem Paket verlassen wollen, das sie gegen seinen Willen trägt. Ein Wehrmachtsoffizier stellt sich ihnen in den Weg, der österreichische Deserteur, und verlangt, mit dem Priester unter vier Augen zu sprechen.

<sup>358</sup> Manfredi besitzt insgesamt drei Tarnnamen: neben den schon erwähnten Decknamen Luigi Ferraris und Giovanni Episcopo, die Bergmann ermittelt hat, nennt ihn Don Pietro gegenüber dem Besitzer eines Antiquitätengeschäfts, welche eine Druckerei der *Resistenza* verbirgt, „l'uomo dalle scarpe strette“, ebd., 45 (139).

<sup>359</sup> Francesco bemerkt über seinen Freund Manfredi gegenüber Pina: „lui è un uomo istruito, che ha tanto studiato, viaggiato...Sa parlare bene, lui“, ebd., 64 (245).

konfessionsloser Techniker bildet er somit einen Antipoden zu dem gottesfürchtigen Don Pietro.

Während Bauer eine Schublade von Manfredis Schreibtisch durchstöbert, unterbricht das Klingeln eines Telefons irgendwo außerhalb des Zimmers die Aktion. Sofort eilt Bauer auf die geöffnete Tür zu und fragt dabei die Wirtin, wo sich das Telefon befinde, worauf sie erwidert: „In fondo, al corridoio“. Nach einem Schnitt geht er rasch durch den schwach beleuchteten, engen Flur an einem Soldaten und dem Dienstmädchen vorbei und ruft: „Ferma, rispondo io!“ Seine Bewegung bei fixem Kamerastandpunkt in den trichterförmigen Hintergrund, wobei zwei Personen hier hintereinander stehen, fördert die Raumillusion, suggeriert im zweidimensionalen filmischen Bild die fehlende dritte Dimension der Tiefe.

Nach einem weiteren Schnitt, der mit einem wechselnden Kamerastandpunkt von einem zum anderen Ende des Flurs einhergeht, hält er nunmehr, erst in der Halbtotale stehend, den Hörer eines an der Wand hängenden Telefonapparates in der Hand. Im Vordergrund rechts und links an die Wand gelehnt und sich gegenüberstehend, blicken ein Soldat und das Dienstmädchen auf ihn. Die drei Figuren bilden ein Dreieck, was wiederum zusammen mit den Fluchtlinien der sich nach hinten verengenden Korridorwände Tiefe vortäuscht. Das grelle, fahle, diffuse Kunstlicht leuchtet hier noch die Details der Kleidung, die Wände und das Gesicht des Telefonierenden aus. Dieser verspricht sich erst, als er fragt: „Hallo?“ um sich sofort zu verbessern: „Pronto?“

Ein Schnitt auf die Antwortende in einer amerikanischen Einstellung führt eine neue Figur ein: Marina Mari. In einem Nachthemd sitzt sie aufrecht und en face in einem Bett, das beinahe den gesamten Einstellungsraum füllt. Die Lichtquelle für das künstlich ausgeleuchtete Schlafzimmer bleibt unsichtbar. Obwohl sie die deutsche Stimme vernommen hat, nennt sie seinen Vornamen: „C'è Giorgio?...Ma, si l'ingegnere Manfredi...Ma con chi parlo?“.

Der Schnitt zurück auf Bauer nunmehr in der Halbnahen setzt infolge des alogischen, weil innerhalb der Diegese nicht motivierten Lichtwechsels einen melodramatischen Akzent. Inmitten einer auf einmal erheblich dunkleren, schummrigen Umgebung leuchtet ein schwacher, kreisförmiger Lichtstrahl sein Gesicht aus. Unter dem Stahlhelm lugt eine furchteinflößende, dämonische Fratze hervor, was den Horror, den die Figur ohnehin verbreitet, noch steigert. Entgegen dem *Roma città aperta* nachgesagten dokumentarischen Charakter dient in dieser Einstellung die Lichtregie maximaler emotionaler Erschütterung des Zuschauers. In einer Reihe von Innenszenen wird die natürliche mehrfach von einer

dramatischen Lichtführung unterbrochen. Zuerst versuchen beide wechselseitig, die Identität des anderen herauszufinden. Marina legt schließlich nach einer Frage des SS-Manns - „Con chi parlo?“ - den Hörer auf.

Obwohl ihre jeweiligen Repliken nur wenige Sekunden dauern, ist ihr Typus in den insgesamt vier Einstellungen schon festgelegt: die unschuldig schuldige *femme fatale*. Das Motiv des Bettes in ihrem Schlafzimmer, von wo aus sie Manfredi vergeblich telefonisch zu erreichen sucht, weist auf den Ort voraus, von wo sie ihn schließlich auch an die SS verraten wird: auf dem Bett sitzend in ihrem Schlafzimmer. Noch einen Schritt weiter, nimmt das, was sie im Bett - hier noch unfreiwillig - tut, das vorweg, was später aus eigener Initiative und aus einem anderen Motiv heraus geschieht: Marina spricht mit der SS am Telefon, einmal im Morgengrauen, einmal nachts. Schlafzimmer und Bett, von dem aus sie erst Manfredi in tödliche Gefahr bringt, denn sie teilt einem sich als Deutscher verratenen, wildfremden Menschen am Telefon den Namen und den Beruf eines kommunistischen Widerstandskämpfers mit, um ihn schließlich ans Messer zu liefern, evoziert ihre einstige Liebesaffäre. Manfredis Trennung von ihr ist in dieser Szene bereits angelegt: sein Aufenthalt in einer Pension, anstatt ihn ihrer Wohnung, ihr Anruf bei ihm zu früher Stunde, die Nennung seines Vornamens als Ausdruck eines engeren Verhältnisses: „C'è Giorgio?“.

Was sich in der gelungenen Flucht Manfredis offensichtlich aufgrund einer Denunziation manifestiert, sein Verrat, kommt im Telefonat Marina Maris deutlich zum Vorschein und kehrt auch bei Don Pietro wieder, als der Wehrmachtsoffizier in der Sakristei, bevor er sich als Deserteur zu erkennen gibt, einen Revolver zieht, woraufhin der Priester vor Schreck zusammenzuckt. Diese Situation erfüllt die Funktion einer Prolepse: Ein Schlüsselerlebnis geht für die Beteiligten vorerst glimpflich aus, wird ihnen oder anderen jedoch schließlich zum Verhängnis. Manfredis lebensbedrohliche Verfolgung motiviert dessen wechselnde Aufenthaltsorte.

Nach dem Anruf verlagert sich die Szene wieder nach außen auf die Terrasse. Bauer entdeckt eine Tür und Stufen, die dorthin führen. Er, die zwei Soldaten und ihnen folgend die Wirtin und das Dienstmädchen betreten diesen Ort. Ohne der Figur Manfredi neue Attribute hinzuzufügen, liegt der dramaturgische Nutzen der Außenaufnahmen darin, durch ein Stichwort und ein schon mehrfach den Hintergrund bildendes sakrales Gebäude einen Übergang zur nächsten Szene Bergmann-faschistischer Polizeipräsident zu schaffen. In der letzten Einstellung steht Bauer auf der Terrasse. Obwohl die Durchsuchung von Manfredis Zimmer nur von geringfügigen Ellipsen unterbrochen ist, schwanken die Lichtverhältnisse

erheblich. Nunmehr zeichnen sich die beiden Türme der Trinità dei Monti im Bildhintergrund silhouettenhaft ab, als ob die Abenddämmerung weit fortgeschritten sei. Diese Kirche grenzt an den oberen Teil der Spanischen Treppe. Im Beisein der beiden Frauen und eines Soldats stellt Bauer die Frage: „Chi abita là? C’è l’ambasciata di Spagna“.<sup>360</sup>

Laut einer Aussage von Don Pietro gegenüber Francesco findet die gescheiterte Festnahme Manfredis *nachts* statt.<sup>361</sup> Tatsächlich variieren in den Außenaufnahmen die natürlichen Lichtverhältnisse zwischen Morgengrauen bis zur Abenddämmerung. Hier machen sich gravierende Fehler in der Continuity geltend. Weshalb Rossellini zeitweise im Ruf steht, wie Jone Tuzzi berichtet, ein Regisseur von B-Movies zu sein, wird nun evident. Während in Innenszenen wie dem Telefongespräch des SS-Manns mit Marina Mari, in deren Garderobe oder Bergmanns Hauptquartier natürliche und dramatische Lichtführung wechseln, sind im Fall jener Außenaufnahmen keine stilistischen Gründe für die alogische, willkürlich alternierende Helligkeit und Dunkelheit erkennbar.

## 9.2 *Bergmann-faschistischer Polizeipräsident*

Trinità dei Monti und die Spanische Treppe als sakrales und profanes Element eines architektonischen Ensembles sind wiederholt Bildmotive und werden zudem über den Sitz der „l’ambasciata di Spagna“ neben Manfredis Pension indirekt in Erinnerung gerufen, bevor sie in der folgenden Innenszene verzögert auf einem Fahndungsfoto zu sehen sind. Nicht Bergmann, sondern ein Stadtplan Roms, den er erläutert, leitet die Szene ein.<sup>362</sup> Der Zuschauer hat eine Karte vor Augen, über die eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gleitet, wobei synchron eine Rede zu hören ist; aber zunächst sind weder der Sprecher - bis auf eine Hand, die eine Zigarette hält - noch dessen Adressat im Bild.

Auf der Karte an einer Wand sind handschriftlich insgesamt vierzehn Zonen konzentrisch eingezeichnet und nummeriert. Es ertönt die Stimme aus dem Off: „La città verrà divisa in quattordici zone“. Die Kamera fährt zurück und hält inne, sobald der Bildausschnitt zwei vor diesem Plan stehende Personen in der Amerikanischen kadriert. Der dem Zuschauer den Rücken zuwendende, in der rechten Bildhälfte stehende Redner trägt eine SS-Uniform und schwarzes geöltes, nach hinten gekämmtes Haar. Sein Zuhörer hingegen steht ihm zugewandt

---

<sup>360</sup> Ebd., 30 (29).

<sup>361</sup> Ebd., 46 (143).

<sup>362</sup> Ebd., 29-33 (14-57).

und gibt sich damit im Halbprofil dem Zuschauer zu erkennen. Er richtet seine Aufmerksamkeit ganz auf den Italienisch mit Akzent sprechenden SS-Mann und nickt ab und zu mit dem Kopf. Nicht uniformiert, sondern in Zivil, elegant gekleidet, trägt er ein schwarzes Jacket und ein weißes Hemd mit Schlips. Zwischen beiden besteht ein beträchtlicher körperlicher Unterschied. Der unentwegt redende Bergmann, wie er nachfolgend genannt wird, ist groß und schlank, der römische Polizeipräsident (Carlo Sindici) klein und dick. Bergmann fährt nach dem ersten Satz fort: „Il piano Schröder che noi abbiamo già applicato in diverse città europee permette il rastrellamento scientifico di grandi masse di uomini con l’impiego di minime forze“. Hier stoßen zwei schon in ihrem äußeren Erscheinungsbild und den Parts als Zuhörendem und Deklamierenden nach gegensätzliche Typen aufeinander. Sie bilden hierbei, äußerlich betrachtet, das Gegenpaar zu dem schlanken, großen Manfredi und dem kleinen, dicken Don Pietro. Bergmann steht in seiner Uniform stramm, als ob er einen Stock verschluckt hätte, doziert in abgehacktem Tonfall über die von ihm und seinen Komplizen nach wissenschaftlichen Methoden höchst effizient in ganz Europa durchgeführten Razzien. Sein Partner bei der Verfolgung Manfredis wirkt dagegen auf den ersten Eindruck, der sich als falsch herausstellen wird, nicht zuletzt durch sein unmilitärisches Erscheinungsbild eher träge, behäbig. Wichtiger ist jedoch das Indiz für die Binnenverteilung der Macht zwischen beiden: Der *questore* - so seine Rollenangabe - hält sich in seinen insgesamt zwei Szenen ausschließlich in der Gestapozentrale<sup>363</sup> als dem Machtzentrum Bergmanns auf, während ein italienisches Polizeipräsidium oder irgendein anderer berücktigter Sitz von Faschisten in Rom keinen Schauplatz bildet. Zudem forciert und leitet Bergmann die Hetzjagd auf Manfredi. Die Beziehung zwischen dem Vertreter der „Herrenrasse“<sup>364</sup> und seinem faschistischen Kollegen ist kooperativ und zugleich hierarchisch.

Die Innenszene unterteilt sich im weiteren Verlauf in folgende Situationen. Bergmann erfährt im Beisein seines italienischen Komplizen, dass ihm Manfredi entwischt ist. Sie identifizieren Manfredi anhand zweier Fotos und teilen sich den Stand ihrer Erkenntnisse über ihn mit. Ein nebenan gefolterter Professor unterbricht durch seinen Schmerzensschrei ihre Unterhaltung. Bergmann befiehlt einem Untergebenen, das gequälte Opfer zum Schweigen zu bringen. Der

---

<sup>363</sup> Laut Roncoroni (1972, 33 (30)) spielt die Szene in dem „Ufficio Gestapo“. Bergmann steht im Rang eines Sturmbannführers, was in der Wehrmacht einem Major bzw. Korvettenkapitän entspricht.

<sup>364</sup> Vor der letzten Sequenz, der Erschießung Don Pietros, sagt der deutsche Offizier Hartmann im Anschluss an die Folter Manfredis und am Ende seines wichtigen, weil zumindest ansatzweise die eigenen Verbrechen als

Quästor und Bergmann tauschen ihre Kenntnisse über Marina Mari aus und gelangen zu einer übereinstimmenden Einschätzung ihres äußeren Erscheinungsbildes. Sukzessive klärt sich in der Folge der Einstellungen der im ersten Detailausschnitt eines Stadtplans und seiner synchronen Erläuterung noch unbestimmte Ort der Handlung, die Funktion von Sprecher und Zuhörendem und ihre Beziehung zu Giorgio Manfredi. Sowohl der Einsatz von Geräuschen als auch die Gestaltung der Bildhintergründe stellen sich nun - aufgrund ihrer erneuten Anwendung in identischer Funktion - als Stil- und Informationsmittel heraus. Während Geräusche aus dem Off die Handlung unterbrechen, eine Peripetie einleiten, einen Szenenwechsel motivieren können und den sichtbaren Raum vorerst oder dauerhaft unsichtbar erweitern, entgrenzen Landkarten als *fondi* den Schauplatz Rom und verstärken die Realitätsillusion.

Das Klopfen aus dem Off unmittelbar nach den Worten „minime forze“ beendet den Vortrag Bergmanns. Nach seinem Befehl aus dem Off: „Herein!“ erfolgt ein Schnitt auf eine sich öffnende Tür. Ein Uniformierter betritt mit einem Hitlergruß den Raum und berichtet, nachdem er die Hacken zusammengeschlagen hat: „Herr Sturmbannführer! Unteroffizier Bauer hat telefonisch mitgeteilt, die betroffene Person nicht gefunden zu haben“. Der Umschnitt während seines Rapports auf den nun erstmals vollständig erkennbaren Bergmann und seinen italienischen Helfershelfer lenkt den Blick auf eine Landkarte. Sie hängt neben dem zuvor exponierten Stadtplan, der in die linke Bildhälfte hineinragt. Die Karte zeigt Latium. Die Karten werden dadurch bedeutsam, da sie in dieser Szene auf Bergmann bezogen werden, da er entweder vor ihnen steht, an ihnen vorbeiläuft oder sie, gestisch unterstrichen, erläutert. Auch Manfredi steht in einer Szene in Francescos Wohnung vor einer Karte von Latium, während er sich mit Pina unterhält, so dass der unter den beiden Rivalen umkämpfte, über Rom hinausweisende Landesteil subtil dem Zuschauer gegenwärtig wird. Gleichwohl denkt Bergmann als Vertreter der Nationalsozialisten in europäischen Dimensionen, wie es schon in seiner ersten Rede anklingt, während das Operationsgebiet des kommunistischen Widerstands, den Manfredi repräsentiert, auf die Region um Rom beschränkt bleibt.

Dass es sich bei Bergmann um eine sadistische, brutale Persönlichkeit handelt und in dem Gebäude Ungeheuerliches geschieht, enthüllt ein die Wände durchdringender Schmerzenslaut. Nachdem der von Bergmann erteilte Befehl: „Herein!“ eindeutig definiert, wer von den beiden Personen vor dem Stadtplan Roms, der Sprecher oder der Zuhörende, an

---

solche erkennenden und ihre Folgen voraussehenden Monologs: „Wir sind eine Herrenrasse!“, ebd., 111, Einstellung 624.

diesem Ort das Sagen hat und welcher Nationalität dieser angehört, gewährt sein Gang zu einem Schreibtisch, hinter dem er Platz nimmt, einen Einblick in das Zimmer, in dem sich das bisherige Geschehen abspielt. An der linken Seite des Bildraums befindet sich eine geschlossene Tür. Sie dient in späteren Szenen als Zugang zu einem Offizierssalon, in dem sich neben geraubten Antiquitäten ein Piano befindet. Auf dem Schreibtisch steht eine Vase mit Blumen und eine brennende Lampe. Verstreut liegen auf der Schreibtischplatte Papiere und Schreibutensilien umher. Die Blumen kontrastieren mit der kahlen, funktionalen Einrichtung einer Amtsstube. Hinter Bergmanns Sitz verdeckt ein dunkler zugezogener Vorhang den Blick nach außen. Wie schon innerhalb der Pension Manfredis erhellt künstliches Licht den Raum. Dabei dient die Lichtführung auch dem dramatischen Effekt, wenn sie Bergmann und den italienischen Polizeichef als Schemen in abgedunkelter Umgebung heraushebt, als das gefolterte Opfer sich in einem Schrei bemerkbar macht.

Zwei Fotografien, die Bergmann seinem Kollegen vorlegt, sind der Anlass für einen im Schuss-Gegenschuss aufgelösten Dialog zwischen beiden. Das eine Foto zeigt Manfredi und Marina untersichtig auf dem oberen Teil der Spanischen Treppe vor der Trinità dei Monti, das andere Manfredi inmitten einer Gruppe von Partisanen. Beide Porträtaufnahmen, welche der italienische Polizeipräsident mit einer Lupe abgleicht, heben Detailaufnahmen hervor. Während in *La nave bianca* eine Detailaufnahme von Erinnerungsfotos an Kriegspatinnen zu einer Gruppe von Heizern überleitet, das Bild der Frau unter kriegsbedingt zwanghafter Trennung von ihr als Ersatz dient, sind in *Roma città aperta* die zwei Fotografien von Manfredi mit und ohne Marina Mari Fahndungsfotos. Das Porträt des Paares gibt zugleich Auskunft, wie Bergmann die Stadt wahrnimmt oder erkundet - mit Hilfe von Schnappschüssen. Sämtliche Szenen mit Bergmann spielen in seiner Schreibstube und den umliegenden Zimmern. Auf die Frage des italienischen Kollaborateurs, wie er Manfredi auf die Spur gekommen sei, erwidert Bergmann: „L’ho incontrato qui, su questo tavolo. Tutte le sere io faccio una lunga passeggiata per le vie di Roma senza uscire dal mio ufficio . [...] Io amo molto queste genere di fotografie, che coglie la gente di sorpresa“. Ohne dass der Fotograf genannt würde, ist somit Bergmann in den Besitz einer scheinbar rein zufällig, tatsächlich mit einem Hintersinn entstandenen Fotografie gelangt, die für ihn außerordentlich wertvoll ist, denn neben dem gesuchten Widerstandskämpfer zeigt es die Frau an seiner Seite, von der er sich mittlerweile getrennt hat. Über sie wird er Manfredi habhaft werden. Eingeflossen ist hier ins Drehbuch eine Praxis der deutschen Besatzungsmacht, Fotografen

gegen Bezahlung zu animieren, mit ihren Leicas Schnappschüsse von auffälligen Personen anzufertigen.<sup>365</sup> Das Motiv des Zufalls spielt erneut eine wesentliche Rolle, als Marcello Francesco beim Verlassen des Oratoriums aufhält. Dadurch entgeht er im Unterschied zu Don Pietro, Manfredi und dem österreichischen Deserteur der Verhaftung und dem damit gewissen Tod.

Während der römische Polizeipräsident Manfredi nicht nur neben seiner „piccola amica“, wie Bergmann sie zuerst nennt, sondern auch inmitten von bewaffneten Widerstandskämpfern wiedererkennt, ertönt aus dem Off ein langanhaltendes fürchterliches Stöhnen. Bergmann, halb auf der Schreibtischplatte seines Gesprächspartners sitzend und den im Stuhl sitzenden faschistischen Verbündeten überragend, empört sich „Che noia!“ und entschuldigt sich bei seinem Gesprächspartner „Scusate!“. Er drückt einen Knopf auf seinem Schreibpult, ein ‘schräger’ Regieeinfall, wie das Trompetensignal auf dem Schlachtschiff in *La nave bianca*. Der Schrei verstummt. Sein Blick und der des faschistischen Polizeichefs zur Seite bereitet den Schnitt auf eine dort befindliche Tür vor. Ein zweiter Untergebener mit zum Hitlergruß erhobenen Arm betritt das Büro von Bergmann. Wiederum in einem Schuss-Gegenschuss, jeweils in der Amerikanischen, werden die Dialoge zwischen ihm und seinem Vorgesetzten aufgelöst. Auf die Frage: „Was soll dieser Lärm, Müller?“ antwortet dieser: „Wir verhören jenen Professor aber...“. Darauf befiehlt dieser: „Schon gut, er soll aber endlich schweigen!“. In einer leicht untersichtigen Halbnahe nun als einzelne Person zu seinem weiterhin ihm gegenüberstehenden italienischen Alliierten gewendet, aufrecht stehend und damit auf diesen herabblickend, lässt er die rassistische Bemerkung fallen: „Quanto gridano questi italiani!“ Eine aufsichtige Halbnahe auf den gerade Gedemütigten offenbart dessen relative Inferiorität Bergmann gegenüber. Noch immer die Lupe und ein Foto von Manfredi in den Händen haltend, übergeht er die Bemerkung mit dem Ausruf: „Già...“, um das Gespräch auf die abgebildete Frau neben Manfredi auf der Spanischen Treppe zu lenken, in dem er anschließend fragt: „...e la ragazza chi è?“. Bergmann in einer Pose wie zuvor wiederum in einer ihn von der Umgebung isolierenden Halbnahe entgegnet: „Una certa Marina Mari, attrice di riviste“. Auf die Replik: „Ah...si, la conosco; l’ho vista, carina“ erwidert dann Bergmann immer noch aufrecht stramm stehend, aber nun insgeheim diabolische Pläne schmiedend, weil mit einem zweideutigen Unterton: „Molto carina“.

---

<sup>365</sup> Vgl. Rossellini 1987, 101.

Im Unterschied zu Marina Mari oder Manfredi wird Bergmann retardiert in seiner Gestalt und seinem Gesicht erkennbar. Seine Rede aus dem Off und der von ihm kommentierte Plan Roms typisieren ihn von Anfang an als einen gewissenlosen Techniker des Massenmords. Sein betriebswirtschaftlich anmutendes Kalkül besteht darin, mit geringstmöglichem personellen und materiellen Aufwand den größtmöglichen 'Ertrag' zu erzielen, eine maximale Zahl von Verdächtigen innerhalb der militärisch unterworfenen Bevölkerung zu erfassen und entweder umzubringen oder, dies wird bei der Sequenz der Razzia deutlich, als Zwangsarbeiter ins Reich zu deportieren. Zudem lenkt der Stadtplan noch einmal die Aufmerksamkeit -wie bereits der Filmtitel - auf den zentralen Schauplatz, macht den Status der Besetzung offenkundig und konterkariert den euphemistischen Begriff „Offene Stadt“. Wie der eigentlich dem Schutz der Zivilbevölkerung dienende völkerrechtliche Status dazu dient, unbehelligt und willkürlich die Einwohner der Stadt zu terrorisieren, zu verhaften und gegebenenfalls umzubringen, wird bereits in der Außenszene auf der Piazza di Spagna deutlich, als ein Militärtransporter, auf dem Dach bedeckt von einem Tuch mit dunklem Kreuz, vor der Pension Manfredis anhält und schwerbewaffnete SS-Leute im Morgengrauen aussteigen, um Manfredi festzunehmen. Durch eine subjektive Einstellung, dem aufsichtigen Blick der Zimmerwirtin auf dieses Symbol mutmaßlicher Neutralität, wird es ein zweites Mal in den Blick des Zuschauers aus der Perspektive einer Figur gerückt und mit Bedeutung aufgeladen. Die Aufteilung des Stadtgebietes nach einzelnen Zonen, damit die Razzien im Interesse der SS möglichst optimale Ergebnisse erbringen, führen erneut die Doppeldeutigkeit des Titels vor Augen.<sup>366</sup>

Wie eine Spinne im Netz zieht Bergmann in Rom die Fäden, in denen Pina, der österreichische Deserteur, Manfredi und Don Pietro sich verfangen und tödlich enden. Der Name der für Bergmann entscheidenden Person, um Manfredi verhaften zu können, Marina Mari, fällt am Ende der Szene, nachdem sie zweimal mit dem Gesuchten in Verbindung gebracht worden ist: zum einen über das Telefonat in seiner Pension, zum anderen auf einer Fotografie.

Bis zu dem qualvollen Schrei aus einem Nebenzimmer und Bergmanns Reaktion hierauf, liefert sein nüchtern, kärglich ausgestattetes, wengleich nach außen hin mit Vorhängen abgeschottetes Büro kein Indiz, dass in dem Gebäude gefoltet wird. Der von Bergmann

---

<sup>366</sup> Seknadje-Askénazi (1998, 86) zufolge sei der Titel ironisch gemeint, doch dieser verweist auf einen völkerrechtlichen Status der italienischen Hauptstadt und damit auf jene im Vorspann angeführten neun Monate

genutzte Schreibtisch, darauf liegende Papiere, eine Vase mit einem Blumenstrauß, Karten an den Wänden erwecken den Eindruck, es handele sich um die Amtsstube eines nationalsozialistischen Schreibtischtäters. Doch dieser für den Zuschauer nur hörbare, nicht sichtbare, überraschende, schockierende, weil auf schonungslose Gewaltanwendung und folglich Peiniger verweisende Vorfall definiert den bislang unspezifischen Innenraum, situiert ihn im Stadtplan Roms und rückt die Figur Bergmann in die Nähe einer lebenden Person - Herbert Kappler. Die Adresse Via Tasso erwähnen ein faschistischer Soldat,<sup>367</sup> Francesco<sup>368</sup> und das alte Dienstmädchen,<sup>369</sup> während der Name Herbert Kappler im Film nicht fällt.

Bergmanns Reaktion auf die ihn sichtlich kaltlassende Folter nebenan bereitet ebenso wie die Situation des Quälens eines Italieners die Sequenz vor, in der er Manfredi misshandeln lässt. Vorausgreifend ist nicht nur der Akt des Folterns, sondern ebenso die Person und der Ort. Der „professore“ antizipiert den „ingegnere“ Giorgio Manfredi, die Tür, welche der per Knopfdruck herbeizitierte Müller auf der rechten Seite öffnet, zu der Bergmann und sein italienischer Kollege vor dem Schnitt blicken, ist diejenige, durch die Don Pietro miterlebt, was Manfredi widerfährt. Es erfolgt somit eine weitgehende Vorwegnahme von dem, was wem wo angetan wird. Der Zuschauer wird allmählich an die - vornehmlich in ihren Wirkungen am geschundenen Körper Manfredis - immer offener zur Schau gestellte Gewalt herangeführt. Während Bergmann und mit ihm das Kinopublikum von dem Selbstmord des Deserteurs in einer Gefängniszelle durch den Bericht eines Untergebenen erfährt, ist der Zuschauer Augenzeuge der Todesumstände Manfredis und Don Pietros. In dieser Exposition Bergmanns wirkt gleichwohl der unerwartete Schmerzenslaut außerhalb des Bildraums erschütternder, als die offene Gewaltdarstellung. Im Hinblick auf die Zuschauerwirkung kann es grauenvoller sein, etwas nur Erahnbares, die Phantasie Anregendes mitanzuhören, als etwas Eindeutiges mitanzusehen.

In *La nave bianca* erleben die beiden Heizer Basso und Moreno im Kesselraum des Zerstörers die für sie unsichtbare Seeschlacht rein akustisch als andauernden Kanonendonner mit. Auch in *Roma città aperta* kommt dem Geräusch aus dem Off eine herausragende Bedeutung zu. Neben der zwar hörbaren, aber überwiegend unsichtbaren Tortur Manfredis sind ein

---

nationalsozialistischer Besatzung vom September 1942 bis Juni 1943. In diesem Sinne ist der Titel wörtlich zu verstehen.

<sup>367</sup> Roncoroni 1972, 55 (188).

<sup>368</sup> Ebd., 57 (193).

<sup>369</sup> Ebd., 65 (250).

Sabotageakt von Romolettos Partisanenbande, die Explosion eines Benzinwaggon, sowie Pinas Tod durch die Garbe einer Maschinenpistole die wesentlichen Beispiele.

Die in der Einführungsszene Bergmanns anliegenden Zimmer, die erst in der Foltersequenz in ihren Funktionen ersichtlich werden, der Salon von deutschen Offizieren, in dem sich Ingrid und Marina Mari nach ihrem Verrat vorwiegend aufhalten, zur linken, die Folterkammer mit Manfredi und seinen Folterknechten zur rechten, Bergmann und Don Pietro in der Mitte konzentriert den Konflikt zwischen ungleich starken Feinden an einem Ort und spitzt ihn damit zu. In den vorausgehenden Szenen voneinander räumlich getrennt, sind Manfredi und Don Pietro unfreiwillig mit ihrem Rivalen vereint. Täter und Opfer, Vertreter der 'Herrenrasse' und der 'Sklavenrasse', Nationalsozialisten und Antifaschisten treffen wie in einem Showdown aufeinander. Obwohl Bergmann an dieser Stätte als Herr über Leben und Tod gebietet, scheitert er daran, die beiden ihm hilflos ausgelieferten Gefangenen mittels physischer oder psychischer Folter sowohl gegeneinander auszuspielen auch zum Verrat ihrer Komplizen zu zwingen. Insofern könnte *Roma città aperta* auch den Titel des Sujets von Alberto Consiglio tragen: *La disfatta di Satana*.

Der in Rom unerbittlich geführte Kampf von alliierten Nationalsozialisten und Faschisten auf der einen Seite, dem verbündeten kommunistischen, monarchistischen und religiösen militanten Widerstand, unterstützt von der Zivilbevölkerung, auf der anderen Seite, erhält eine europäische und darüberhinaus eine transatlantische Dimension. Wenn Peter Brunette behauptet: „the film ends with this evocative long shot of Rome, for in many ways, Rome is its chief protagonist, standing synecdochically for the rest of Italy“<sup>370</sup>, so ist hinzuzufügen, dass die italienische Hauptstadt als ein Schlachtfeld und zugleich Fadenkreuz des Zweiten Weltkriegs etabliert wird. Briten und Amerikaner kämpfen gegen nationalsozialistische Besatzer und Faschisten. In Manfredis Pension ertönt die Radiostimme: „London calling Italy. La voce di Londra“. Bergmann äußert seinem italienischen Verbündeten gegenüber, das Foto von Manfredi als Mitglied einer Partisanengruppe stamme „da Berlino“.<sup>371</sup> In der übernächsten Außenszene, Pina und der sie von einer Bäckerei nach Hause begleitende Revierpolizist, kommt die dritte und militärisch entscheidende Macht zur Sprache, die auf dem Kriegsschauplatz Italien präsent ist - die Amerikaner.

---

<sup>370</sup> Brunette 1987, 51.

<sup>371</sup> Roncoroni 1972, 32 (46).

Die bereits in Consiglios Sujet vorgegebene und von Amidei in das Drehbuch übernommene Anlage der drei Zimmer, zwischen denen Bergmann hin- und herläuft, ohne sie je zu verlassen, gleicht sowohl einem *huis clos* als auch einem Triptychon.<sup>372</sup> Dabei ergänzen und kommentieren die ‘Seitenflügel’ die im Zentrum liegende Amtsstube Bergmanns. Sein stetiger Wechsel zwischen den drei Räumen und Don Pietros erzwungene Augenzeugenschaft erfordern für Kameraperspektiven und Lichtführung ein Studioset. Bergmanns Hauptquartier ist von vornherein - im Sujet und Drehbuch - als ein filmischer Raum konzipiert. Das ehemalige Gestapogefängnis in der Via Tasso haben Consiglio, Amidei und Rossellini aus nachvollziehbaren Gründen wohl nie als Drehort in Erwägung gezogen und auch auf eine Außenansicht als möglichem Establishing Shot verzichtet. Abgesehen davon, dass Kapplers Amtsstube nicht neben Räumen für die Gefangenen und einem Salon mit einem Piano gelegen hat, lässt sich die Foltersequenz nach den heutzutage zur Besichtigung freigegebenen Räumlichkeiten zu urteilen, nicht in den winzigen Zellen auf verschiedenen Stockwerken realisieren. Was den Verzicht auf die Außenansicht betrifft, so verbirgt die unscheinbare Fassade, welche wie diejenige eines in den dreißiger Jahren errichteten Wohnhauses erscheint, die einstige Folter- und Todesstätte. Als solche wird sie erst durch die zum Hinterhof gelegenen Zellen mit vermauerten Fenstern und Wänden voller Inschriften von Opfern erkennbar.

### 9.3 *Sakristan-Revierpolizist-Pina*

Filmhistoriker haben wiederholt auf den hervorragend gelungenen, zwischen tragischen und komischen Szenen alternierenden Stimmungswechsel in *Roma città aperta* aufmerksam gemacht.<sup>373</sup> Für die erheiternden Szenen sorgt jedoch keineswegs allein Aldo Fabrizi, sondern ebenso die in der Sekundärliteratur zum Film zu Unrecht übersehenen Figuren des Sakristans (Nando Bruno) und Revierpolizisten (Eduardo Passarelli). Selbst Pina gibt bei ihrem ersten Auftritt zum Lachen Anlass, obwohl die Situation in der sie, der Sakristan und der Wachtmeister sich befinden, alles andere als komisch ist. Das Komische im doppelten Wortsinn resultiert hier - wie bei Charles Chaplins *The Gold Rush* (1925) in der Szene des Verspeisens eines gekochten Schuhs - aus dem einer existentiellen Notlage unangemessenen

---

<sup>372</sup> Zum Triptychon vgl. Olbrich 1994, 414-415.

<sup>373</sup> Vgl. Jarratt 1951, 60; Brunette 1987, 44-45; Bondanella 1993, 53-54; Aprà 1995b, 12.

Verhalten der Personen. Hinzu kommt der Wortwitz, für den wahrscheinlich Amidei verantwortlich zeichnet.

Pinas Auftritt ist retardiert. Zuerst kommt der Revierpolizist, dann der Sakristan ins Bild. Durch eine folgende, aus zwei Einstellungen bestehende Szene wird die persönliche Beziehung zwischen Pina und dem faktisch mit den Bewohnern des Viertels fraternisierenden, humanen Vertreter der faschistischen Staatsmacht entwickelt, ihr Lebensumfeld und die Folgen einer weiteren tödlichen Gefahr ersichtlich - die amerikanischen Luftangriffe.

Eine nur von außen ansichtige Bäckerei bildet den Schauplatz. Eine Totale eröffnet die taghelle Szene. Der erhöhte, leicht aufsichtige Kamerastandpunkt, vermutlich von einem Podest aus, befindet sich gegenüber der zweigeteilten Ladenfront. In der rechten Bildhälfte liegt im Hintergrund der Eingang. Obwohl sich vor ihm bereits eine Menschentraube gebildet hat, drängen Frauen nach. Neben Frauen mittleren und jüngeren Alters beteiligen sich Kinder an der Plünderung der Bäckerei. Deren vergittertes Schaufenster füllt die linke Bildhälfte. Die Inhaber, eine Frau und ein Mann, versuchen von innen mit durch Gitter hindurch ausgestreckten Armen eine zweite, dort versammelte und brüllende Menschenmenge auf Distanz zu halten.

Aus der Schlange vor dem Eingang, vermutlich auf einem Treppenabsatz stehend, ragt ein schwarzuniformierter Mann heraus. Im Unterschied zu den Rückenansichten der umstehenden und hinzuströmenden Menschen bewegt er sich nach kurzem Innehalten und den beschwichtigenden, aber unbeachtet bleibenden Worten „Piano, piano, calma, calma! Uffa, non ne posso più!“ in den Bildvordergrund. Im Gehen nimmt er seine Dienstmütze ab und wischt sich mit einem Taschentuch den Schweiß von der Stirn. Die folgende halbnah Einstellung isoliert dann ihn und den Sakristan von der Umgebung. Er trägt eine schwarze Haube auf dem Kopf und über dem Talar eine Decke als Umhang. Zwischen beiden entspinnt sich ein Dialog, wobei das Johlen der Menschenmenge aus dem Off andauert. Allein anhand der Kleidung und ihrer asymmetrischen Körperstatuen, groß und schlacksig versus klein und dick, repräsentieren sie zwei dem zeitgenössischen italienischen Kinopublikum wohlvertraute Gestalten aus der *commedia all'italiana*: der Polizist als Vertreter der weltlichen Macht auf der einen, der Diener Gottes auf der anderen Seite.

Zunächst bekennt der Vertreter der lokalen faschistischen Exekutivgewalt, klammheimlich mit den Plünderern zu sympathisieren. Auf die Frage des später Agostino genannten Sakristans: „Ma che succede?“ antwortet er: „Non lo vedete? Hanno assolto il forno“ und auf

die folgende Frage: „E voi che fate?“ erwidert er: „Eh...io purtroppo sono in divisa“.<sup>374</sup> Mit diesem entwaffnenden Eingeständnis, nur wegen der getragenen Uniform nicht an der Aktion des empörten Volkes teilzunehmen, reiht er sich ihm sofort seiner Gesinnung nach ein. Die ausgestrahlte Autorität qua Uniform unterhöhlt von vornherein sein selbst als hilflos, ohnmächtig bezeichnetes Verhalten. Im weiteren Verlauf dieser Szene äußert er freimütig Agostino gegenüber: „Io sono impotente!“ Durch seine besondere Beziehung zu Pina als positiver Figur gehört er trotz seines offiziellen Dienstes für die Täter zu den unter ihnen leidenden Opfern, was sein unmartialisches Auftreten erleichtert. Zu dem langen schwarzen Mantel mit Tressen und der in der Hand gehaltenen Mütze trägt er an einem Gurt eine im Halfter verborgene Pistole und eine umgehängte Tasche.

Dass die Bäckerei in einen *quartiere popolare* liegt und nicht in einem Villenviertel der Hauptstadt, signalisiert neben der schlichten, winterlichen Kleidung der Plündernden vorrangig ihre Ausdrucksweise. Der Bäcker ruft mit neapolitanischem Akzent: „Brigadiere, brigadiere!“<sup>375</sup>, um sich von ihm vor dem Volkszorn schützen zu lassen. Der Angesprochene fragt zurück: „Ma che vonno?“, hochsprachlich korrekt wäre hingegen: „Ma che vogliono?“. Eine Frau mit zerzausten Haaren, die ihre Tasche mit *pasticcini* gefüllt hat, und zwar auf eine Weise, die den Ordnungshüter zu ihrer umgehenden Festnahme berechtigt, verflucht in dessen Gegenwart die Grundnahrungsmittel hortenden Bäckerleute: „Brutta carogna, pure i pasticcini ci aveva, guardate qua!“<sup>376</sup> Und als der Sakristan ihr eins der gestohlenen Brötchen aus ihrer Tragetasche entwendet und genüßlich mit dem Ausruf „Bono!“ verzehrt, weist ihn die Bestohlene mit den Worten zurecht: „Ahò, Agostino, perché non te li vai a piglià da te, eh?“, und entreißt ihm das angebissene Beutestück, worauf dieser schlagfertig und selbstironisch entgegnet: „Io mica posso, io so’ sagrestano. Poi vado a finì all’inferno!“ Ihre Replik bringt dann eine neben ihr stehende zweite Frau zum Lachen: „Allora, i pasticcini te li mangerai in Paradiso!“

Verschiedene Akzente und Intonationen, römisch dialektale Wendungen mit Inversionen wie: „pure i pasticcini ci aveva“ statt „ci aveva pure i pasticcini“, Interjektionen wie „ahò“, „eh“, Vulgarismen wie „brutta carogna“ kennzeichnen linguistisch die Figuren vor dem und in dem Bäckerladen sowie in folgenden Szenen vor und im Wohnhaus Pinas und Francescos als Vertreter unterer sozialer Schichten: Hausfrauen, Arbeiter (Francesco ist Drucker) neben

---

<sup>374</sup> Roncoroni 1972, 33 (59).

<sup>375</sup> Zum neapolitanischen Akzent vgl. ebd.

<sup>376</sup> Ebd., 34 (61).

Kleinbürgern wie das Bäckerehepaar. Nach einer Pension an der Piazza die Spagna als vorübergehendem Unterschlupf des Ingenieurs Manfredi und dem Gestapogefängnis in der Via Tasso kommt ein dritter Schauplatz innerhalb Roms, das Viertel Prenestino im figürlichen und wörtlichen Sinne zur Sprache.

Kontrastierend mit der nationalsozialistischen Verwaltungssprache, die begangene Verbrechen verschleiert wie: „Wir verhören jenen Professor“<sup>377</sup>, während dessen Schmerzensschreie aus dem Nachbarraum dringen oder „Sollen die [das alte Dienstmädchen und die Pensionsinhaberin] herbeigeführt werden, Herr Sturmbannführer?“<sup>378</sup>, reden hier die Italiener, die in den Mietskasernen des Prenestino leben. Es handelt sich zwar nicht um den römischen Dialekt, der für ein Kinopublikum aus den übrigen Teilen des Landes schwer verständlich wäre, aber um eine Umgangssprache, die zugleich auf ein bestimmtes soziales Milieu verweist.

Während der ohnmächtige Wachtmeister einen Gegenspieler in Gestalt eines faschistischen Milizionärs besitzt, die in der Sequenz der Razzia aufeinandertreffen werden, verkörpert der Sakristan den Diener Don Pietros. Doch sowohl in seinem äußeren Erscheinungsbild als auch in seiner Verhaltensweise stellt er eine Gegenfigur zu seinem Vorgesetzten dar. Im Unterschied zu diesem nimmt er die Religion nicht allzu ernst, wie seine sich selbst auf den Arm nehmenden Witze über die Hölle, das Paradies und sein Diebstahl nahelegen. Marcello nennt ihn in einem Dialog mit Don Pietro bei seinem Spitznamen „Purgatorio“.<sup>379</sup> Agostino zitiert in den Begriffen „vado a finí all’inferno!“, „paradiso und „purgatorio“ drei Welten oder Durchgangsstationen Dantes in der *Commedia*.<sup>380</sup>

Ähnlich wie Manfredi, aber für den Zuschauer unvorbereitet, stürmt Pina ins Bild. Einerseits wird sie durch den Ort und die Situation, eine für die ‘Täter’ lebensgefährliche Hungerrevolte, als eine Repräsentantin der notleidenden Masse gekennzeichnet, andererseits sondert sie sich von dieser durch ihre gegenläufige Bewegungsrichtung ab. Am Ende des Dialogs zwischen dem Sakristan und der mit ihm streitenden Frau geht diese mit ihrer Begleiterin nach links aus dem Bildraum ab. Ein ungewöhnlicher Schnitt, während Pina in den Bildraum förmlich hineinplatzt, geht einher mit dem Wechsel von einer Halbnahen zu

---

<sup>377</sup> Ebd., 33, Einstellung 51.

<sup>378</sup> Ebd., 31 Einstellung 33.

<sup>379</sup> Ebd., 42 (116).

<sup>380</sup> Vgl. Prill 1999, 128-129. Zu der Kosmologie Dantes, Hölle, Paradies und dem Zwischenreich Purgatorium, einer Läuterungsstätte von den sieben Todsünden, vgl. ebd., 129-138.

einer Halbtotalen. Sie hat sich, was nur durch die Bewegungsrichtung vom belagerten Eingang rechts hinten nach links vorn und ihre Tasche voller *pasticcini* a posteriori feststeht, aus der Bäckerei durch die Umstehenden den Weg ins Freie gebahnt. Ihr impulsiver Durchbruch des Belagerungsringes und damit ihr Einbruch in die erzählte Geschichte ist nur in seiner Endphase sichtbar. Dem Mittelgrund zustrebend, um sich von der Masse Hungernder abzusetzen, wobei sie den Beutel voller *pasticcini* vor fremdem Zugriff abschirmt, bückt sie sich noch im Lauf nach einem zu Boden gefallenem Teil des Diebesgutes. Während sie etwas abseits des Zugangs in der linken Bildhälfte zum Stehen kommt und sich erschöpft von den Strapazen an die Stirn fasst, bleiben die unfreundlichen Blicke von umstehenden Frauen auf sie geheftet. Während sie das verlorene Beutestück wieder an sich nimmt, warnt sie diejenigen, die beabsichtigen könnten, es ihr zu entwenden, in einem Tonfall, der solche eventuell gehegten Pläne im Keim erstickt: „E lasciate stà!“

Helfend tritt nun der Wachtmeister hinzu, womit die ersten beiden Einstellungen dieser Szene vor der Bäckerei innerhalb einer einzigen variiert werden: Zu dem im Türrahmen stehenden Polizisten, der in dieselbe Richtung strebt, wie anschließend Pina, tritt nach einem unmotivierten Schnitt der Sakristan hinzu. In beiden Fällen werden somit sofort - während ihres ersten Auftritts - Figurenbeziehungen hergestellt. Der wesentliche Unterschied ist jedoch der, gegen konventionelle Regeln zu verstoßen, indem in Pinas Gang von der Türschwelle aus ins Freie geschnitten wird.

Was der Wachtmeister, der sie unterhakt und beim Gehen stützt, zu ihr sagt, liefert eine erste wichtige Information über ihre aktuelle Lebenslage - sie ist schwanger: „Però, sora Pina, ma è ‘na pazzia, nel vostro stato!“ Obwohl oder gerade deshalb schont sie sich nicht und erwidert: „Eh...che devo morì de fame?“. Fortan hält sich Pina wiederholt beide Hände an den Bauch, womit das fortgeschrittene Stadium ihrer Schwangerschaft offenkundig wird. Obwohl Pina sich mit der Hand an die Stirn fasst, als ob sie körperlich geschwächt sei, und daraufhin der Revierpolizist ihr sofort unter die Arme greift, um sie zu stützen, beweist sie ihre noch weitgehend ungebrochene Kraft, indem sie sich Diebesgut erkämpft und sowohl mit Gesten als auch mit lauten Flüchen die Umstehenden auf Abstand hält. Beim gemeinsamen Aufbruch mit dem Polizisten an einen zunächst unbestimmten Ort verwünscht Pina die Bäckereibesitzer. Ihre auf die Bäckerfrau gemünzte, laut gerufene, verheerende Schmähung lautet: „Ma va a morì ammazzata, va!“

Vor einem Geschäft, in dem lebensnotwendige Nahrungsmittel nicht mehr legal zu erhalten sind, sondern nur noch illegal, gehört sie zu den Frauen, die sich im Kampf Jeder gegen Jeden

ums tägliche Stück Brot zu behaupten wissen, obwohl sie durch ihre vom *brigadiere* angedeutete Schwangerschaft körperlich geschwächt ist. Wenn Anna Magnani wiederholt in dieser Rolle als *popolane* bezeichnet wird<sup>381</sup>, dann erweckt dies den irreführenden Eindruck, als ob sie pars pro toto, eine Repräsentantin des solidarischen, gegen die nationalsozialistischen und faschistischen Unterdrücker einigen römischen Volkes sei. Sie setzt sich aber doppelt von diesem ab. Durch ihre gegenläufige Bewegung zum Strom der Masse, die weiterhin in die Bäckerei einzudringen versucht, verlässt sie diese allein - auf sich gestellt - mit ihrer Beute, die sie vor dem befürchteten Zugriff anderer Frauen mit einer unmissverständlichen Drohung zu schützen sucht. Bezeichnenderweise lautet ihr erster gesprochener Satz: "E lasciate stà!".

Ihr Äußeres hebt sie gleichwohl nicht sichtlich von ihren Konkurrentinnen beim Kampf um das tägliche Überleben ab. Über einem dunklen Rock trägt sie einen hellen Mantel und darüber einen Schal. Ihre schwarzen Haare sind zusammengebunden. Wenn der Polizist sie unterhakt, ist gleichwohl sie diejenige, welche vorausgeht und ihn mit sich zieht. Zwar repräsentiert sie eine soziale und geschlechtsspezifische Gruppe, aber diese erscheint von Anfang an nicht solidarisch, sondern im Kampf um das Existenzminimum untereinander verfeindet. Als laut sprechende, willensstarke und weniger redende, als handelnde Frau stellt Pina eine Gegenfigur zu der labilen, depressiven, lebensmüden, kokainsüchtigen Marina Mari dar, mit der sie allerdings nie in einer Szene zusammentrifft.

Was zunächst bei dem Geschehen vor dem Bäckersladen, in dem der Sakristan, der Wachtmeister, Pina und weitere hungerleidende, aufgebrachte Frauen verwickelt sind, ausgespart bleibt, ist das Wohnviertel. Durch den Vorspann mit einem Panoramaschwenk über die Dächer Roms und den Petersdom als einem Wahrzeichen der Stadt wird beim Zuschauer in Verbindung mit dem Titel *Roma città aperta* eine Erwartungshaltung aufgebaut, wonach die titelgebende Stadt eine den Personen mindestens ebenbürtige Rolle spielt. Sowohl die Einführung Manfredis als auch diejenige Bergmanns erfüllen und bestärken diese Erwartung. Dem widerspricht nicht, dass Bergmann nur in Innenräumen gezeigt wird, weil das, was in dessen geheimpolizeilicher Machtzentrale zu sehen und vor allem zu hören ist, hinreichend auf die Via Tasso verweist. Zudem teilt er dem faschistischen Polizeipräsident und damit dem Zuschauer mit, als er ihm das Foto von Manfredi und Marina auf der Spanischen Treppe vorlegt, dass er die Stadt jeden Abend anhand von Fotografien durchstreife, ohne jemals sein Büro verlassen zu müssen.

---

<sup>381</sup> Seknadje-Askénazi (1998, 102) zufolge „Pina è una donna del popolo, un'operaia“. Dass Pina eine Arbeiterin

Ein nur dem Ende nach sichtbarer Gang Pinas und des Wachtmeisters von der Bäckerei zu ihrer Mietskaserne bezieht das Quartier Prenestino, in dem sich die folgenden Szenen bis zur Razzia abspielen, in die Erzählung als Schauplatz mit ein.<sup>382</sup> Damit zeichnet sich ein Schema ab, das sich in der Einführung Don Pietros bestätigen wird: Die Protagonisten Manfredi, Pina und Don Pietro sind während ihres ersten Auftritts in die Stadt integriert. Wo und bei welcher Handlung sie der Zuschauer erstmals antrifft, liefert bereits verknüpft grundlegende Informationen darüber, wer sie sind. Während sich Manfredi, Pina, der Sakristan, der Revierpolizist, Don Pietro und Marcello in einer teilweise im römischen Stadtbild lokalisierbaren Gegend bewegen, halten sich Bergmann, der faschistische Polizeichef, Marina Mari und Ingrid durchgängig in Innenräumen auf, scheuen das Tageslicht und den Kontakt zur Außenwelt. Sie sind somit keine regulären Bewohner der italienischen Hauptstadt, stellen keinen integralen Teil von ihr dar, wirken wie Fremdkörper.

#### 9.4 *Marcello*

Marcellos Einführung erfolgt über seine Mutter Pina, die wiederum vorausgehend im Treppenhaus auf dem Stockwerk, wo sie und Francesco Tür an Tür wohnen, Manfredi begegnet.<sup>383</sup> Beide haben sich zuvor noch nie gesehen, nur voneinander gehört. Nach einem Frage-Antwort-Spiel, bei dem Manfredi bestrebt ist, zu erfahren wo Francesco sich aufhält, während Pina ihm misstraut und unverblümt klarmacht, sich besser um seine eigenen Angelegenheiten zu kümmern, nennt er sie schließlich bei ihrem Namen. Pina führt Manfredi in die Wohnung von Francesco, deren Schlüssel sie bei sich aufbewahrt. In dem nun zwischen Pina und Manfredi geführten Gespräch wird sowohl Francesco als auch Don Pietro angekündigt. Zum einen fragt Manfredi Pina umgehend, nachdem sie sich bei ihm für den chaotischen Zustand von Francescos Zimmer entschuldigt hat, ob sie Don Pietro kenne. Als diese bejaht, äußert er den Wunsch, ihn zu sprechen und er fügt den Namen hinzu: „Il parroco di San Clemente“. Pina bietet ihm an, Don Pietro selbst zu holen, was Manfredi ablehnt. Daraufhin macht sie ihm einen Vorschlag, dem er zustimmt: „Ce andà il raggazzino mio, eh?“ San Clemente heißt eine Kirche sowie ein davor gelegener Platz unweit des Colosseums gegenüber dem Palatino. Somit liegt die Gemeinde - „la parrocchia“ - südlich des Prenestino.

---

ist, geht aus dem Film nicht hervor.

<sup>382</sup> Vgl. Roncoroni 1972, 35 (64-67).

<sup>383</sup> Zu den folgenden Einstellungen vgl. ebd., 35 (68) - 37 (84).

Pina geht zielstrebig ins Treppenhaus, wendet den Kopf nach oben, in Richtung des obersten Stockwerks, und ruft ihn zweimal bei seinem Namen Marcello.

Die Szene unterteilt sich in fünf Segmente, welche nicht mit Einstellungen zu verwechseln sind. Pina betritt das Treppenhaus und ruft, gewandt in Richtung der oberen Etagen, nach Marcello. Dieser stürmt durch eine Tür, die zur Terrasse führt, in das Treppenhaus hinein, hält auf dem obersten Stockwerk inne, lehnt sich über das Geländer und schaut nach unten in die Tiefe. Pina befiehlt ihm, zu ihr herunter zu kommen, um schleunigst Don Pietro aufzusuchen. Er gehorcht schließlich nach mehrmaligem Widerspruch und läuft zu ihr herunter. Pina ermahnt ihn, ihm schon wiederholt verboten zu haben, dort oben mit Romoletto gefährliche Dinge zu tun, rückt seine Militärmütze zurecht und schickt ihn los, nicht ohne ihn erneut aufzufordern, tatsächlich so rasch wie möglich zu Don Pietro zu gehen, anstatt sich unterwegs ablenken zu lassen. Wie und wo Marcello erstmals nach ihrem durchdringenden Ruf ins Bild kommt, ähnelt dem Auftritt von Manfredi. Während Manfredi von innen nach außen läuft, stürmt Marcello von außen nach innen, beide Male handelt es sich jedoch um den Übergang zwischen dem obersten Stockwerk und einer anliegenden Dachterrasse. Eingewendet werden könnte, dass es sich um eine von wesentlichen Unterschieden zwischen den Figuren und Situationen (Flucht vor der SS versus Folgeleuten der mütterlichen Anordnung) absehende Analogie handelt. Dagegen sind zwei Argumente vorzubringen. Erstens wirkt der bislang analysierte Aufbau von Szenen, in denen Figuren erstmals auftreten, keineswegs willkürlich, sondern folgt vielmehr einer wohlüberlegten Dramaturgie. Zweitens muss im speziellen Fall Marcellos und Manfredis berücksichtigt werden, was folgende Sequenzen entwickeln: Beide sind gleichermaßen militante Widerstandskämpfer. Während sich Marcello in Romolettos Gruppe an der Sprengung eines deutschen Benzinwaggons beteiligt, führt Manfredi die Partisaneneinheit an, die Francesco und weitere männliche Gefangene nach der Razzia befreit. Wenn in der Schlusseinstellung Marcello und seine Kameraden nach dem Selbstmord des Deserteurs und dem gewaltsamen Tode Pinas, Manfredis sowie Don Pietros auf die Innenstadt mit dem Petersdom zulaufen, dann avancieren sie zu Hoffnungsträgern, welche eine friedliche und gerechte Welt im Einklang mit christlichen Werten erleben werden. Marcello gleicht sich jedoch darüberhinausgehend Manfredi durch seinen ähnlichen Auftritt an, tritt als Nachfolger an dessen Stelle, wird den Kampf zuende führen, den der kommunistische Widerstandskämpfer begonnen hat.<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> In der Nacht seines Verrats in Maris Wohnung erklärt Manfredi Francesco: „La nostra battaglia è lunga, la nostra è appena incominciata“, ebd., 87 (425).

Nachdem Pina in der Amerikanischen nach oben schauend zweimal seinen Namen in das natürlich beleuchtete Treppenhaus geschrien hat, hallt ihr dritter Ruf „Marcello!“ nach einem Schnitt, der einen Wechsel des Kamerastandpunkts in das darüberliegende Stockwerk ermöglicht, im Off nach. Stark aufsichtig folgt die Kamera in einem Schwenk von links nach rechts Marcellos diagonaler Bewegung. Es öffnet sich der Spalt einer Tür, durch den grelles Sonnenlicht eindringt. Marcello rennt von der Dachterrasse in das Treppenhaus hinein, das zugleich den Einstellungsraum bildet. Sein Lauf hinter einzelnen senkrechten Dachstützen entlang endet vor einer fenster- und gitterlosen Öffnung in der Außenwand, durch die taghelles Licht fällt. Es handelt sich offensichtlich um einen Bombenschaden, worauf in einer vorausgehenden Szene eine Ruine in der Totalen verweist, vor der Pina und der sie begleitende Revierpolizist stehen. Für sein Alter bewegt sich Marcello somit in einem lebensgefährlichen Umfeld, insofern die Gefahr besteht, dass er in die Tiefe stürzt. Die nächste untersichtige Totale leitet den Dialog zwischen ihm und Pina im Schuss-Gegenschuss ein. Die Kamera befindet sich nun wieder auf Pinas Etage. Marcello blickt, über das Treppengeländer gebeugt, nach unten. Hierbei ist der abgefallene Putz auf der unteren Seite des Treppenaufgangs und auf der linken Seite wiederum das Loch in der Außenwand sichtbar.

An Marcello, einem Jungen, dessen Alter dem seines Darstellers, Vito Annicchiarico, von damals (1945) zehn Jahren entspricht, sticht seine Militärmütze hervor. Halstuch, dicker dunkler Pullover, kurze Hosen verfestigen den ersten äußeren Eindruck eines Kindersoldaten. Diese Vermutung bestärkt dann Pina durch ihre folgende Rüge, er solle sich von Romoletto auf der Terrasse - ‘dort oben’ - fernhalten, um sich nicht unnötig zu gefährden. Pina antwortet auf seine Frage, was sie von ihm wolle, in umgangssprachlicher Rede: „Vié’giù un momento“. Nach seiner Widerrede, ihrem erneuten Insistieren: „Devi anda’ da Don Pietro, sbrighete!“ und seinem mehrfach Wortsilben verschluckenden nochmaligen Einwand in einer subjektiven Einstellung aus der Perspektive Pinas: „E mo’ c’ho da fa’“, beendet die nun dicht vor einem Wutausbruch stehende Mutter den Autoritätskonflikt, indem sie ihn anschreit, gefälligst herunterzukommen. Einem Schnitt auf Marcello zeigt, wie er seinem Unmut Luft machend („Uffaaa!“), die Treppe endlich herunterkommt, bei ihr einen Stock tiefer ankommt und die Treppe weiter abwärts geht. Dabei betont ihre Geste, wenn sie ihm seine Mütze zurechtrückt, das ohnehin auffälligste Kleidungsstück an ihm.

Marcello erscheint somit nach dieser Einstellungsfolge als ein recht selbstständiger, frühreifer, widerspenstiger Junge. Anstatt unten auf der Straße zu spielen oder in die Schule

zu gehen, der erzählten Zeit nach begegnet Manfredi Pina gegen mittag.<sup>385</sup>, treibt er sich unbeaufsichtigt auf dem Dach des Wohnhauses mit Romoletto herum. Diese Person mit einem auf Romulus, einen der beiden sagenhaften Begründer Roms anspielenden Namen, ein Diminutiv im Sinne des kleinen Romulus, bleibt ebenso rätselhaft wie das, was sie dort oben tun, und weshalb Marcello eine Uniform trägt. Sowohl die Dachterrasse, die bislang nur durch den Türschlitz zu erahnen ist, als auch Romoletto und eine von beiden ausgeübte konspirative Tätigkeit sind damit bereits angedeutet. Romulus und sein Zwillingbruder Remus gründen der Sage nach 753 vor unserer Zeitrechnung Rom. Ersterer erbaut diese Stadt als deren König auf dem Palatin. Als Remus eine neugebaute Mauer aus Spott überspringt, tötet ihn Romulus, weshalb dieser Brudermord auch den Bürgerkrieg versinnbildlicht. Daher verweist Romoletto, der den Kampf gegen die Nationalsozialisten anführt, über seinen Namen auf den militärischen Konflikt zwischen Italienern.

### 9.5 *Lauretta*

Wie Pina stürmt ihre Schwester Lauretta in den Bildraum, mit dem Unterschied, dass erst ihre Stimme aus dem Off zu hören, dann sie selbst zu sehen ist. Die Szene<sup>386</sup> ist in Francescos Zimmer angesiedelt. Wie Manfredi und Marcello betritt Lauretta durch eine Tür den Einstellungsraum. Insbesondere in ihrem Fall wirkt die Türendramaturgie theaterhaft. Lauretta erfüllt dramaturgisch zwei Funktionen. Zum einen, als die jüngere Schwester Pinas und mit Marina zusammen in der Via Tiburtina aufgewachsen, stellt sie ein Bindeglied zwischen den beiden vom Typus her völlig entgegengesetzten Frauen her. Pinas, Laurettas und Marinas gemeinsame Vergangenheit, aber längst getrennte Lebenswege und Lebensweisen bilden selbst Bestandteil der Konversation zwischen Pina und Manfredi. Zum anderen repräsentiert Lauretta zwischen den Antipoden Pina und Marina einen dritten Typus von Frau und weiblicher Überlebensstrategie. Schließlich bildet sie in ihrer Beziehung zu

---

<sup>385</sup> Diese Tageszeit ergibt sich aus der folgenden Szene Pina-Manfredi-Lauretta. Pina präzisiert, wann die Plünderung der Bäckerei stattgefunden hat: „Stamattina abbiamo assartato un forno“, ebd., 37 (84). Sie fügt hinzu, was ihre prekäre materielle Lage verdeutlicht: „È il secondo nella settimana“. Dass es sich um denselben Tag handelt, an dem Manfredi seiner geplanten Verhaftung entgeht, legt ein Dialog in der Szene Marina-Lauretta in ihrer gemeinsamen Garderobe nahe. Lauretta fragt Marina: „Indovina chi ho visto stamattina?“ und erklärt im weiteren Verlauf ihrer Unterhaltung: Manfredi „mi ha pregato di avvertirti che per qualche giorno non potrà farsi vedere e che se mai ti telefonerà“, ebd., 48 (151). Unabhängig vom Dialog sind die Lichtverhältnisse in den ersten beiden Szenen Manfredis, Morgendämmerung, anschließend natürliches, taghelles Licht, und die durch gegenläufige Indizien nicht erschütterte Annahme, einem chronologischen Ablauf des Geschehens beizuwohnen, maßgeblich für den Zuschauerindruck, es existiere eine zeitliche Kontinuität zwischen der ersten Szene Manfredi sowie jener ersten Szene mit Marcello.

<sup>386</sup> Ebd., 37 (84) - 38 (91).

Marina Mari eine ambivalente Kontrastfigur. Zwar ist sie Tänzerin im selben Nachtclub wie Marina Mari und ihre enge Vertraute, wirkt nach ihrem Umzug in deren vom Geld von Freiern großzügig eingerichteter Wohnung vollends wie ihr alter ego, doch mit einem wesentlichen Unterschied - sie verrät Manfredi nicht an seine Mörder, sondern retardierte sogar seine Denunziation.

Motiviert und provoziert wird ihre unvorbereitete Unterbrechung eines Dialogs zwischen Pina und Manfredi dadurch, dass sie in einem benachbarten Raum mithört, worüber diese sprechen. Das Motiv des Belauschens anderer, wie es sich dann in der Szene von Manfredis Verrat in Marinas Wohnung wiederholt, als sie dessen Gespräch mit Francesco mitanhört,<sup>387</sup> wird hier etabliert. Pina erwidert auf Manfredis Frage, wie die Römerinnen unter den miserablen Bedingungen überleben: „la maggior parte arraffano più sfilatini che ponno. Qualcuno, poi, ‘stamattina se so’ fregate un par’ de scarpe e ‘na bilancia“. Lauretta fühlt sich nebenan von den Worten ‘irgendjemand’ und ‘stehlen’ provoziert. Hinter der geschlossenen Tür schreit sie: „Io vorrei sape’ chi s’è fregato“. Daraufhin blickt erst Pina in der Halbnahen zum linken Bildrand. Manfredi, der vor einer Landkarte von Latium steht, wendet sich in die Richtung, in die Pina blickt. Pina geht einige Schritte zur linken Seite. Dabei entschuldigt sie sich bei Manfredi für die Störung: „Scusate tanto“. Nach einem Schnitt auf Lauretta, welche eine Tür auf der linken Seite aufstößt und zu Pina in die Mitte tritt, fährt die Kamera ein Stück zurück, so dass auch Manfredi in den Einstellungsraum einbezogen ist. Lauretta spricht den ihr offensichtlich bekannten Manfredi - „Oh! Ingegnere!“ - sofort an. Nach der Begrüßung entwickelt sich ein kurzer Dialog zwischen beiden. Schließlich fasst er Lauretta am Arm, um ihr etwas Vertrauliches mitzuteilen, dass sowohl Pina als auch der Zuschauer mithört. In einer Amerikanischen steht Pina in der rechten Bildhälfte, Lauretta mittig. Manfredi in einer Rückenansicht sich den Schwestern zuwendend, füllt die linke Bildhälfte. Er zieht Lauretta aus dem Bildraum nach links. Pina nun mittig und en face beobachtet die beiden *fuori campo* und hört ihr Gespräch mit, das der Zuschauer aus dem Off verfolgt. Sie befindet sich weiterhin im Verhältnis zum Standpunkt Laurettas und Manfredis auf der rechten Seite im Hintergrund. Nach einem Schnitt auf Lauretta und Manfredi sind beide vor einem Fenster postiert. Er sagt ihr, was sie Marina Mari, die wie sie Tänzerin in einem Nachtclub ist, ausrichten soll. Vorbereitet wird damit eine Szene in der Garderobe, wo Lauretta ihr Manfredis Botschaft mitteilt.

---

<sup>387</sup> Ebd., 87 (423-425).

Während sich Laretta von Manfredi verabschiedet, wobei sie ihm die Hand reicht, erfolgt ein verstörender Schnitt aus der Halbnahen in die Amerikanische. Dabei rückt die Kamera nicht nur von den mittig sich im Halbprofil gegenüberstehenden Figuren Manfredi-Laretta ab, sondern die Blickachse verschiebt sich merklich von einer zur anderen Ecke des Zimmers. Der Schnitt erfolgt, bevor sie sich die Hände geben. Da das Fenster im Hintergrund weiterhin angeschnitten zu erkennen ist und sie die Abschiedsgeste vollenden, hält sich die Desorientierung in Grenzen, wobei offenbleibt, was diesen Einstellungswechsel motiviert. Die Irritation steigert sich jedoch, weil durch die nachfolgende Bewegung Manfredis zu Pina hin offenbar wird, dass diese während des Zwiegesprächs zwischen Laretta und Manfredi ihre Position - für den Zuschauer unsichtbar - vom rechten zum linken Bildrand gewechselt hat. Nach dem Schnitt in die Amerikanische reichen sich Laretta und Manfredi die Hände; Laretta verlässt in einer diagonalen Bewegungsrichtung im Vordergrund rechts den Bildraum, dorthin, wo sich eine Tür befindet. Ein leichter Schwenk nach links, der Manfredis' Gang nachvollzieht, fängt Pina ein. Sie steht überraschenderweise in der linken Bildhälfte neben ihm wiederum in einer Amerikanischen. Es scheint, als ob sie während Manfredis kurzer Instruktion Larettas hinter dem Kamerastandpunkt in einem Bogen vom rechten zum linken Bildrand, von einer zur anderen Seite des Zimmers gelaufen wäre. Doch Pina, als sie zuletzt im Bild war, lauschte stillstehend ihrer Unterhaltung. Es handelt sich hierbei offensichtlich um einen Anschlussfehler.<sup>388</sup> Nach Pinas letztem Standpunkt vor dem Schnitt hätte ein Schwenk sie in der rechten Bildhälfte einfangen müssen. Ein weiterer Fehler der Continuity, abgesehen von den Lichtschwankungen zu ebener Erde vor und auf der Terrasse von Manfredis Pension, ist dessen merkwürdiger Kleidungswechsel. Er flieht im Jacket ohne Gepäck über die Dächer, trägt jedoch in seiner nächsten Szene, als er im Treppenhaus auf dem Stockwerk von Francescos und Pinas Wohnung wartet, einen Mantel und einen Hut.

Pina vertraut Manfredi an, mit Laretta verschwistert zu sein. Tatsächlich überrascht diese behauptete familiäre Beziehung, weil Laretta vom Typus her keinerlei Ähnlichkeiten zu Pina aufweist. Sie ist zierlicher als ihre ältere Schwester und hinterlässt mit ihren Lockenwicklern im Haar sowie einer zusammengeknöteten hellen Strickjacke über einem dunklen Kleid zu dieser Tageszeit den Eindruck, eine Exzentrikerin zu sein. Ihre Stimme, die sie einführt, klingt schrill, und ihre Gestik wirkt fahrig, überdreht. Offensichtlich während ihrer

---

<sup>388</sup> Ein Anschlussfehler ist definiert als die „Verbindung zweier Einstellungen, in denen bestimmte Bildelemente derart differieren, dass der Übergang, bezogen auf die Handlungslogik, nicht länger folgerichtig erscheint“, Rother 1997, 21.

verspäteten Morgentoilette hört sie mit an, dass ihre Schwester mit einem für sie hinter der Tür Unbekannten über eine Diebin spricht, was sie auf sich bezieht. Dramaturgisch unklar bleibt, weshalb sie sich in Räumen Francescos aufhält, denn sie lebt in dieser Phase der Erzählung noch mit Pina in der gegenüberliegenden Wohnung zusammen.

### 9.6 *Don Pietro Pellegrini*

Nach zwei ernsten, bedrückenden Szenen, Manfredi entwischt der SS, Bergmann hegt in einer Folterstätte einen finsternen, noch nebulösen Plan, ihn mit Hilfe von Marina Mari zur Strecke zu bringen, wirken die Auftritte des Wachtmeisters, des Sakristans und Pinas erheiternd und damit für den Zuschauer entspannend, weil sie eine an sich unerträgliche Situation mit Witz und Ironie zu meistern verstehen. Marcellos, dann Laurettas Unterbrechung der Konversation von Pina und Manfredi lockert vorübergehend deren wiederum ernste Unterhaltung auf. Dabei motiviert der Auftritt Manfredis die Einführung neuer Figuren, die wiederum im Fall von Marcello eine Verbindung zu einer weiteren Person herstellen. Sowohl Lauretta als auch Marcello fungieren nicht nur als Boten von Nachrichten, sondern erweitern die Paarkonstellationen. Wie Manfredi sowohl mit Marina Mari, Francesco und Don Pietro in Verbindung steht, so bestehen engere Beziehungen zwischen Pina einerseits, Francesco, Marcello und Lauretta andererseits. Zu Don Pietro leitet nicht etwa sein Untergebener, der Sakristan Agostino, sondern Marcello über, insofern er die von Pina im Namen Manfredis aufgetragene Mission als Bote erfüllt.

Don Pietros erste Szene<sup>389</sup> bedient an den Komiker Aldo Fabrizi gebundene Zuschauererwartungen. Doch sie werden in der folgenden Szene<sup>390</sup> durch den praktizierten christlichen Ritus Don Pietros vor einem Altar und einem pathetischen musikalischen Motiv gebrochen. In den beiden letzten Sequenzen, der Folter Manfredis innerhalb der Gestapozentrale und der Erschießung Don Pietros, vollzieht die von Fabrizi verkörperte Figur einen grundlegenden Wandel. Nach vereinzelt Einlagen entsprechend der *commedia all'italiana* macht Don Pietro eine Metamorphose durch, denn er verwandelt sich in eine angesichts der Manfredi zugefügten Torturen in Tränen ausbrechende, auf dessen Henker zornige Märtyrerfigur und Gewissensinstanz. Roberto Rossellinis Aussage: „Le rôle du prêtre est tenu par Aldo Fabrizi, un acteur comique, spécialiste des monologues. Il a admirablement

---

<sup>389</sup> Roncoroni 1972, 40 (100) - 41 (110).

<sup>390</sup> Ebd., 41 (111).

tenu un rôle très tragique“<sup>391</sup> gilt uneingeschränkt für die beiden Schlussequenzen, aber nicht für die Szenen bis zum Tode Pinas in der Mitte des Films.

Don Pietros Aussehen enthüllt sich wie bei Bergmann erst allmählich. Manfredi ist zunächst nur seiner Gestalt und seiner Aktion nach erkennbar, bleibt aber stumm. Bergmann kennzeichnet zuerst seine dozierende Stimme in einem Italienisch mit zunächst unbestimmtem ausländischen Akzent, eine Geste des Zeigens auf den so genannten Plan Schröder als Detailaufnahme. Dieser Plan dient dazu, die ‘Erfolge’ nationalsozialistischer Razzien in Großstädten zu optimieren. Pina zieht die Aufmerksamkeit der umstehenden Figuren und die des Zuschauers durch ihre gegenläufige Bewegung zu einer Menschenmenge, die eine Bäckerei stürmt, und eine durchdringende Stimme auf sich. Don Pietro hingegen stürmt mit einem Pfiff auf den sonnigen Innenhof seiner Kirche, wo Kinder Fußball spielen.

Weil Don Pietro mit dem Rücken das Kameraobjektiv für wenige Sekunden verdeckt, ist er vorübergehend bildfüllend, so dass der Effekt eines Schwarzbildes entsteht. Es bildet nach einem Schnitt eine zweite Zäsur gegenüber der vorausgehenden Szene Pina-Manfredi-Lauretta. Don Pietro läuft vom Vordergrund bis zur mittleren Ebene des Bildraums über einen Platz, den Mauern begrenzen. Sein dabei ertönender Pfiff aus einer Trillerpfeife weist ihn in Verbindung mit den fußballspielenden Jungens als Schiedsrichter aus. Dass es sich um einen Priester handelt, ergibt sich, abgesehen von seiner Ankündigung in einer vorausgehenden Szene, rein äußerlich anhand seines bis zu den Knöcheln reichenden schwarzen Talars und einer schwarzen Haube. Weitere Attribute sind ein langer schwarzer Schal und eine Nickelbrille. Auffällig ist neben seinem aus der Rolle fallenden Fußballspiel die beträchtliche Leibesfülle. Daher wirken seine bemüht raschen Bewegungen tapsig, behäbig, un gelenk - kurzum belustigend.

Vergleicht man Don Pietros Aussehen mit einem Foto von Don Giuseppe Morosini,<sup>392</sup> dann lässt sich hinsichtlich seiner Brille eine gewisse Übereinstimmung erkennen. Die Brille wird ihm von der SS in der Gefängniszelle zerstört, womit seine Wahrnehmung, was um ihn herum geschieht, beträchtlich eingeschränkt und er noch bedingungsloser seinen Mördern ausgeliefert ist. Zudem verweisen seine Funktion als Lehrer, - Don Morosini betreut in seiner römischen Gemeinde obdachlose Waisen -, sowie der Ort der standrechtlichen Erschießung, Forte Bravetta, auf das lebende Vorbild.

---

<sup>391</sup> Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

<sup>392</sup> Ornella Geraldini, A peso d'oro - Don Morosini, *Momento Sera*, 12. Februar 1948, 3.

Don Pietros nicht etwa unparteiliches Schiedsrichtern, sondern veritables Mitspielen beendet das Eintreffen Marcellos auf den kirchlichen Schulhof. Marcello sorgt dafür, dass Don Pietro denselben aktuellen Kenntnisstand über Manfredi besitzt, wie er selbst, welcher beträchtlich hinter dem Vorwissen des Zuschauers zurückbleibt. Beide verlassen den Innenhof der Kirche San Clemente und gehen gemeinsam durch das Innere der Kirche auf die anliegende Straße, um Pina und Manfredi aufzusuchen.

Das vorgelegte Tempo durch die Bewegung der Sportler im Bildraum, eingeleitet von dem dynamischen, diagonalen Einlauf Don Pietros in einer Rückenansicht auf den Schulhof, verstärkt eine erstmals sehr mobile, schwenkende und fahrende Kamera. Ihre Führung richtet sich nach dem Ball, mit dem etwa zehn kreuz- und quer laufende Jungen im Alter Marcellos - jedoch in Zivil - unter lautem Gejohle spielen. Das Komische entsteht hier wesentlich durch ein dem Typus unangemessenes Verhalten. Weil der Priester mit den betreuten Jungens spielt, gleicht er sich ihnen an. Damit untergräbt er zwangsläufig seine Autorität als Erzieher. Im Kontrast mit den vorausgehenden Szenen präsentiert sich Don Pietro, dem ersten Eindruck nach, als ein um Not, Hunger und Verbrechen, wie sie in vorausgehenden Szenen vor der Bäckerei und im Amtssitz Bergmanns anschaulich geworden sind, unbekümmerter, naiver, weltfremder Gottesmann. Erheiternd sind seine ersten Worte, da sie mit dem eigenen, als solchem nicht erkannten schlechten Vorbild kollidieren. Obwohl er selbst das Toben der Kinder tatkräftig fördert und reichlich Chaos stiftet, lautet sein Appell an die Minderjährigen: „Non fate questa confusione!“

Nachdem er die Spieler nochmals mit der Trillerpfeife aufgerufen hat, sich zu mäßigen, erzeugt die Schlusspointe ein auf seinen Kopf aus großer Höhe sausender Fußball. Der Zuschauer darf hierbei seine Schadenfreude genüsslich auskosten. Der komische Effekt wird doppelt gesteigert, erstens durch die Ankündigung der Katastrophe, zweitens durch sichtbare mimische Reaktion des Opfers. Ein Junge warnt den Priester und damit den Zuschauer, was ersterem gleich droht: „Attento, Don Pietro!“, ohne dass der Alarmierte sich seinem Verhängnis entziehen kann und um des Lachens willen darf; zum anderen ist in einer Halbnahen sein Gesichtsausdruck mitzuerleben, sobald der Ball ‘ins Schwarze’ trifft.

Anschließend taucht Marcello in einer Totale aus dem Bildhintergrund auf, wo ein geschlossenes Tor zu erkennen ist. Während Kinder unentwegt das Fußballspiel fortsetzen, läuft Marcello über den Innenhof diagonal in den Bildvordergrund. Nach einem Schnitt treten beide aufeinander zu. Im Mittelgrund laufen Jungen von links nach rechts durchs Bild. Den Hintergrund bildet ein Gebäude mit Fenstern, welches sich nachfolgend als die zum

Oratorium gehörende Kirche herausstellt. In dem Moment ihrer Begegnung setzt ein Dialog ein, der selbst wieder belustigend ist. Zum einen missversteht Don Pietro, warum Marcello ihn aufsucht, zum anderen weist der kleine Junge den erwachsenen kirchlichen Würdenträger respektlos zurecht: „Don Pietro: Ah sei tu? Che miracolo vederti all’Oratorio! Marcello: Ci sono venuto perchè mi ci ha mannato mi madre“. Don Pietro: Ha fatto bene. Farà bene anche a te. Marcello: [Don Pietro hierbei am Arm anfassend] Don Pie’, fatemi finí de parla’. Dice che dovete vení subito a casa nostra...E ‘na cosa importante“.

Während sie nun ein Stück nach links in Richtung Kirche gehen, während die Kamera parallel mitfährt, fragt Don Pietro: „Cosa?“, worauf Marcello antwortet: „Io non lo so. Con me ha fatto la misteriosa. Ma ce deve essere qualcuno a casa di Francesco“. Don Pietro, obwohl die Umstände, weshalb er zu Pina kommen soll, im Dunkeln bleiben, willigt sofort ein: „Hum, va bene: andiamo!“ Nach dem Vorwissen des Zuschauers muss diese leichtgläubige Reaktion erstaunen, denn Don Pietro ist in dieser Szene bereits im Widerstand aktiv, wie a posteriori in der Szene der illegalen Druckerei klargestellt wird, wo dessen Chef sich bei ihm für seine vielfältige Hilfe bedankt.<sup>393</sup> Es könnte sich folglich um eine von der SS gestellte Falle handeln, ihn auf frischer Tat zu erwischen. Marcello könnte unter Drohungen gezwungen worden sein, den Lockvogel zu spielen. Dass Don Pietro ohne Zögern der Bitte des Kommunisten Manfredi nachkommt, zeigt seine besonders enge Verbundenheit, seine uneingeschränkte Solidarität mit einem weltanschaulichen Gegner an.

Nach seinem erneuten Pfiff, mit dem auch das Geschrei abklingt, wendet er sich an den vermutlich ältesten, größten Jungen auf dem Platz und übergibt ihm die Trillerpfeife mit den Worten: „Adesso verrà a Agostino. Tu dirigi il gioco. Mi raccomando, non fate i cattivi, eh?“ Wenn Don Pietro hier gegenüber seinem Schützling behauptet, er ginge mit Marcello zu dem Sakristan Agostino, lügt er, denn ihr gemeinsames Ziel ist die Wohnung Francescos. Er sagt somit wissentlich die Unwahrheit, um etwas zu verbergen, was die Kinder nicht erfahren sollen, die obendrein ohne seine Aufsicht sich selbst überlassen bleiben. Don Pietro befindet sich somit in einem Konflikt zwischen religiösen Normen und weltlichen Anforderungen. Um seiner konspirativen Tätigkeit willen und im Einklang mit dem Realitätsprinzip verstößt Don Pietro gegen göttliches Gebot, wenn er wissentlich die Unwahrheit sagt.

Die nächste durch eine Überblendung anschließende Szene leitet mit dem Wechsel des Schauplatzes von einem als Spielplatz dienenden Innenhof der Kirche in dessen Schiff, womit

---

<sup>393</sup> Roncoroni 1972, 46 (145).

zugleich der bisherige Aufbau der Figur Don Pietro als einer Karikatur des Priesters, einem infantilen Clown, korrigiert wird. Auf das Fußballspiel im Freien während des Geschreis von Kindern, wobei eine bewegliche Kamera die permanente Bewegung im Bildraum steigert, folgen längere Einstellungen, bei denen die Kamera das Geschehen extradiegetisch registriert. Erstmals kommt im Ritus, sich beim Verlassen der Kirche zu bekreuzigen, und der von der Musik hergestellten feierlichen Atmosphäre inmitten eines sakralen, abgedunkelten Raumes Don Pietros religiöse Seite zur Geltung.

Don Pietro und Marcello streben im Bildhintergrund - einer Totalen - von rechts kommend, dem Altar zu. Der Kamerastandpunkt befindet sich im mittleren Gang zwischen den Stuhlreihen. Die gewählte Einstellungsgröße und die Frontalansicht auf den Altar akzentuieren den Innenraum. Im Moment des Überblendens vom Oratorium in das Kircheninnere setzt ein vornehmlich von Streichern getragenes Tremolo ein. Don Pietro, gefolgt von Marcello und begleitet von einem leichten Schwenk der Kamera nach links, kniet vor dem Altar - in Rückenansicht - mit gezogener Priesterhaube nieder, was Marcello mit ebenfalls in der Hand getragener Militärmütze nachvollzieht. Beide laufen in den Bildvordergrund und rechts an der Blickachse des Zuschauers vorbei. Künstliches Licht erhellt zum einen den gesamten Raum, dessen Fenster unsichtbar bleiben. Neben einem Führungslicht sind Scheinwerfer auf den Altar und ein Bodenmosaik im Mittelgrund gerichtet. Eine Reihe großer Kerzen auf Kandelabern neben und hinter dem Altar brennen nicht. Eine folgende Halbtotale zeigt den hinteren, seitlichen Teil der Kirche gegenüber dem Altar. Den Hintergrund bilden eine marmorne Wand und ein Vorhang. In Rückenansicht gehen Don Pietro und Marcello auf ein Becken mit Weihwasser zu, während eine alte, schwarztragende Frau durch ein angeschnittenes Portal am linken Bildrand zu ihnen tritt. Alle drei bekreuzigen sich. Marcello kniet zusätzlich nieder und bekreuzigt sich ein zweites Mal. Beide verlassen die Kirche. Somit wird über identische Gesten von drei Figuren ein christliches Ritual akzentuiert. Das Interieur stellt eine Reihe sakraler Objekte aus, vom Altar über das Weihbecken bis zu den Kandelabern.

Ein Schnitt führt nach außen auf die taghelle Straße vor das Gotteshaus. Der Kamerastandpunkt befindet sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite. In einer Totalen betreten Don Pietro und Marcello im Hintergrund den Bürgersteig. Die Kirche mit einer klassizistischen Fassade ist in die umliegenden Wohnhäuser integriert und mit einem schmiedeeisernen Gitter vom Bürgersteig abgesetzt. Als Don Pietro und Marcello die Straße überqueren, verdeckt eine im Vordergrund durch das Bild rollende Straßenbahn die Sicht auf

sie. Die Eigengeräusche des Straßenbahnzuges lösen die Musik ab. Dessen bildfüllende Fahrt hat den Effekt einer Wischblende und leitet zur nächsten Szene über, in der Don Pietro und Marcello Agostino auf der Straße begegnen. Vor der Kirche San Clemente werden Bergmanns Schergen in einer folgenden Szene Don Pietro, Manfredi und den Deserteur verhaften.

Außen- und Innenszene demonstrieren in nuce den vielfach angemerkten Wechsel zwischen heiteren und ernsten Stimmungslagen. Beide Schauplätze und die divergierenden Situationen kennzeichnen die vorerst gewährte Ambivalenz des Priesters. Inmitten einer johlenden Kinderschar auf dem Oratorium im Talar Pfeife trillernd und Fußball spielend, macht er sich zuerst zum Gespött sowohl der Kinder als auch des Zuschauers. Infolge schwerfälliger, ungelenker Körperbewegungen und mangelhaften Reaktionsvermögens landet der Ball auf seiner Priesterhaube. Diese Typisierung erhält durch die anschließende Szene in der Kirche ein Gegengewicht, denn sie veranschaulicht die unbedingte Gottergebenheit der Figur.

### 9.7 *Ingrid-Marina Mari*

Obleich schon als Schlüsselfigur am Ende der Szene von Bergmann und dem italienischen Polizeichef etabliert, bleibt Mari in den nur drei Einstellungen während des hier noch unbeabsichtigten Telefonats mit einem SS-Mann schemenhaft. Bergmann bezeichnet sie als eine „attrice di riviste“<sup>394</sup>, als er dem italienischen Polizeichef den Schnappschuss von ihr und Manfredi auf der Spanischen Treppe wie eine Trophäe zur Ansicht aushändigt. Eine Szene<sup>395</sup> in der Garderobe des Revuetheaters, in dem sie und Lauretta abends als Tänzerinnen auftreten, macht den Zuschauer näher vertraut mit Marina allein und in Beziehung zu zwei Frauen. Während sie sich mit Lauretta in ihrem gemeinsamen Umzugs- und Schminkraum unterhält, kommt eine weder zuvor ihrem Namen noch ihrer Beziehung zu Marina nach angekündigte Frau hinzu. Ihre geheimnisvolle Identität erschließt sich am Ende dieser Szene nur ein Stück weit. Der Zweck ihres Besuchs und ihr Verhältnis zu Manfredis ehemaliger Geliebter legt zwar verschiedene Vermutungen nahe, doch letztlich gibt sie dem Zuschauer ihre wahre Persönlichkeit und ihre Aufgabe erst retardiert in einer folgenden Szene preis. Voraus gehen die Szenen Marcello-Don Pietro, die auf der Straße Agostino begegnen,

---

<sup>394</sup> Ebd., 33 (55).

<sup>395</sup> Ebd., 47 (147) - 50 (156).

Manfredi-Pina und Don Pietro-Manfredi jeweils in Francescos Wohnung, Don Pietro im Antiquitätengeschäft und im Keller der dort untergebrachten illegalen Druckerei.

Ingrid (Giovanna Galletti) erscheint, ob mit Marina verabredet oder spontan, lässt sich nicht zweifelsfrei angeben, als diese sich zunächst allein, dann in einem Dialog mit Lauretta als eine relativ junge, um die dreißig Jahre alte, gleichwohl psychisch und physisch gebrochene Frau zu erkennen gegeben hat. Das Lokal mit einer Bühne liegt durchgängig außerhalb des Bildraums, wird sowohl durch einen Schlager, Jazz, Applaus und eine männliche Stimme aus dem Off, als auch durch die Vorbereitung der beiden Tänzerinnen für ihren Auftritt suggeriert. Der Text des Schlagers spielt auf Marina Maris - unerwiderte - Liebe an, die sie für Manfredi nach wie vor empfindet. Ihre unglückliche Liebe zu dem Mann, der sie für immer verlassen hat, und die Vergeltung der ihr damit angetanen Kränkung wird das entscheidende Motiv sein, warum sie ihn verrät und damit zugleich wissentlich Don Pietro und den Deserteur der SS ausliefert. Die Szene beginnt mit einem wie bei Lauretta theaterhaften Auftritt Marina Maris. Während sie ihre Garderobe betritt und die Tür hinter sich schließt, erklingt aus dem Off klatschender Beifall, der fließend in einen Schlager übergeht. Ein schwarzes Kostüm tragend, das wie eine Unterrock aussieht, hält sie kurz inne, und legt ihr Haar mit gedankenverlorenem Blick zurück. Um den Hals trägt sie eine Kette, an der rechten Hand am kleinen Finger einen Ring sowie Armreifen. Ihre Fingernägel sind lackiert und ihre Lippen geschminkt. Nachdem Marina erst einen Schritt nach vorn gegangen ist, dreht sie sich um und verschließt die Tür. Begleitet von einem Schwenk nach links, nimmt sie vor dem Schminktisch mit einem großen Spiegel Platz, der den Bildhintergrund füllt. Ihr Gesicht und ihre Hände sind in einer Halbnahen aufsichtig im Spiegel, die Fläschchen und Puderdosen auf dem Tisch direkt erkennbar. Die künstliche Beleuchtung, deren Quelle unsichtbar bleibt, - es handelt sich um ein Studioset -, entspricht Low Key mit starkem hell-dunkel Kontrast, verglichen zu den vorausgehenden Szenen. Die unnatürliche Lichtführung steht ganz im Dienst der Figurenzeichnung Marina Maris. Ihr zielstrebigster erster Handgriff besteht darin, die Handtasche zu öffnen und eine in Detailaufnahme gezeigte Ampulle der heute noch existierenden Ludwigshafener Pharmafirma Knoll A.G. herauszukramen. Das Etikett definiert den Inhalt als Kokain. Unterdessen beschwört die Schnulze aus dem Off, gesungen von einem Mann, die sich für ihren Geliebten verzehrende Frau: „Laggiú a

Capocabana, a Capocabana le notti di luna, la donna che t'ama, ti bacía, ti prende, t'accende, ti stringe, t'infiama d'amore cosí. Laggiú a Capocabana“.<sup>396</sup>

Erneut wiederholt Marina vor dem Spiegel, nachdem sie verzweifelt den aufgebrauchten Drogenvorrat zur Kenntnis genommen hat, die Geste, sich geistesabwesend mit einer Hand das schulterlange Haar hinter ein Ohr zu legen. Ihre gespaltene Persönlichkeit offenbart allein die Lichtführung, ein helldunkel Kontrast. Als sie aufsteht, wobei die Kameraperspektive nun von einer aufsichtigen Rücken- zu einer leicht untersichtigen Frontalansicht wechselt, ist ihr Gesicht fast völlig abgedunkelt, während der Oberkörper erhellt ist. Damit teilt sie das Licht in zwei Hälften. Zudem manifestiert sich ihre seelische Krise im rastlosen Umherlaufen, dem fahrigem Raufen ihrer Haare, das sich - notwendig vergeblich - im Spiegel zu erkennen Suchen. Der Dialog mit ihrer Freundin Lauretta deutet an, weshalb sie süchtig ist und dass dem selbstquälerischen Leiden an der unglücklichen Liebe zu „Giorgio“ ein Lebenskel zugrunde liegt.

Marina, die zunächst ähnlich wie Lauretta gekleidet ist, zieht sich eine karierte Bluse über, bindet sich ein gemustertes Tuch um die Hüften, um sich für ihren Auftritt vorzubereiten, zu dem sie von einer männlichen Stimme hinter der Tür nach einem Klopfen gerufen wird, - „Marina Mari tocca a lei“. Sie stellt Lauretta die Frage, wann Giorgio zu ihr gekommen sei, woraufhin diese antwortet: „stamattina presto: ero da vestire“ und dann umgekehrt von Marina wissen will: „Io non capisco: sei inammorata di lui o no?“ Marina bricht daraufhin in sich zusammen, sie beugt sich über einen Stuhl, stützt ihren zu Boden gesenkten Kopf mit einem Arm ab und verbirgt ihr Gesicht in einer Hand, während aus dem Off Jazzmusik erklingt. Laurettas besorgte Nachfrage, ob ihr nicht gut sei - „No, no non è niente“ - durchschaut die Fragende sofort als unwahr. Ihre zutreffende Vermutung: „Marina, di nuovo? Lo sai, che ti fa male“ löst dann die melodramatische Floskel aus: „Sciochezze! Ci sono tante cose che ci fanno male, eppure, le facciamo lo stesso“.

Ein Klopfen und Marinas Ruf „Vengo!“, die nun in einem Sessel im Bildvordergrund Platz genommen hat, motiviert Lauretta, die Tür zu öffnen und hinter dieser für eine Weile zu verschwinden, so dass die Besucherin sie zunächst nicht bemerkt. Aus dem Off ist ein neues Jazzstück zu hören. In einer Halbnahen steht eine gegenüber Marina ältere Frau im Türrahmen, etwa Mitte vierzig, schwarze gelockte Haare, bedeckt von einem Netz und geziert von einer schwarzen Schleife. Zudem trägt sie einen schwarzen langen Mantel und schwarze

---

<sup>396</sup> Zu dem Schlager als Ausdruck von Marina Maris Vorstellung von Liebe vgl. Marcus 1986, 40-42.

Handschuhe. Solange sie auf der Türschwelle innehält, zeichnet sich das Gesicht der Fremden ab. Ihr Lächeln hat etwas Maliziöses, Maskenhaftes an sich. Ihre Augenbrauen sind nachgezogen, ihre Lippen geschminkt. Nach ihrer Begrüßung und der an Marina, die sie sofort in den Blick nimmt, gerichteten Frage: „Buona sera. Come stai?“ geht sie zielstrebig auf sie zu. Aufgrund ihres Nervenzusammenbruchs besitzt der Zuschauer gegenüber der Fragenden das Vorwissen, dass ihre Antwort nicht zutrifft: „Bene, e lei?“ Während Ingrid, deren Name in dieser Szene nicht fällt, ein paar Schritte vom Bildhintergrund schräg nach vorn geht, nachvollzogen von einem leichten Kameranachschwenk nach links, sticht ihr hartes, markantes Gesicht im Halbprofil aus der sie umhüllenden Dunkelheit hervor. Ihr Akzent, wenn sie Italienisch spricht, klingt ausländisch. Marina, schon stehend, geht auf Ingrid strahlend zu, wirkt wie ausgewechselt und umarmt die Besucherin, was diese sichtlich genießt. Dabei legt sie beide Hände um deren Schultern und macht ein Kompliment über ihr bezauberndes Aussehen: „Ah com'è bella questa sera! Ma già, lei è sempre così chic“. Dass Marina Ingrid siezt und ihr auch durch das aufgesetzte Lächeln vorspielt, es ginge ihr blendend, steht dabei in sonderbarem Kontrast zu ihrem vertraulichen, sofort den physischen Kontakt herstellenden Empfang.

An Ingrids Klopfen fällt der Moment auf, in dem es stattfindet. Marina und Lauretta hatten sich über Manfredi unterhalten und die von ihm Verlassene beendete gerade ihren Satz, wonach man viele Dinge im Leben tue, an denen man leide, ohne sie unterlassen zu können. Wenngleich nicht sicher ist, ob Ingrid hinter der Tür ihrem Gespräch gelauscht hat, keine Einstellung zeigt ihre Ankunft vor der Tür der Garderobe oder das Abhören, ist zunächst der Zeitpunkt ihres Auftritts ein wenngleich schwaches Indiz. Doch a posteriori, im Wissen um das Ende der Szene, erhärtet sich der Verdacht, weil sie, nachdem Lauretta und dann Marina das Zimmer verlassen haben, dort herumspioniert, bis sie dasselbe Foto von dem einstigen Paar auf der Spanischen Treppe entdeckt, das Bergmann besitzt.

Ihre untereinander demonstrativ herausgestellte Freude, den anderen zu sehen, wirkt weder von Marinas noch von Ingrids Seite her echt, sondern in ihrer Überschwenglichkeit und die im „Sie“ deutliche Distanz als bewusste Vorspiegelung falscher Tatsachen. Lauretta unterbricht das scheinbar innige Willkommenheißen, indem sie sich außerhalb des Bildraums bemerkbar macht: „Beh, allora io me ne vado“. Zwar dreht sich Ingrid nach ihr um und ruft sie bei ihrem Namen, woraus hervorgeht, dass sie sie kennt, aber beide halten gehörigen Abstand voneinander und begrüßen sich auch nicht. Zudem gibt Lauretta der Besucherin mit ihrem ersten und einzigen Kommentar: „allora io me ne vado“ zu verstehen, dass sie diese

nicht schätzt. Kurz nachdem Ingrid die Garderobe betritt, verlässt sie Laretta. Tatsächlich wird dies die einzige Szene sein, in der Laretta und Ingrid - ohnehin beiderseits ungewollt - zusammentreffen.

Ein Schnitt auf Laretta in der Halbnahen geht einher mit ihrer Ermahnung an Marina, sich so rasch wie möglich auf die Bühne zu begeben, da sie ansonsten Ärger mit dem Direktor bekommen würde. Währenddessen unterbricht ein Applaus im Off die Musik. Diese Bemerkung lässt sich auf dem Hintergrund ihrer vorausgehenden Reaktion so deuten, dass sie Marina nicht mit Ingrid allein in der Garderobe lassen will. Und die nächste Einstellung, nachdem Laretta hinausgegangen ist, legt nahe, warum: Ingrid, einen halben Kopf größer als Marina, packt sie nun in der Halbtotalen mit den Händen, die immer noch in den schwarzen Handschuhen stecken, fest an den Oberarmen. Dabei bemächtigt sie sich ihrer, füllt mit ihrer - schwarzen - Rückenansicht die rechte Hälfte des Bildvordergrundes aus. Damit wird Marinas Gesicht en face und generell ihre Reaktion auf diesen sexuelles Begehren ausdrückenden Zugriff bedeutsam. Versetzt zu ihr stehend, in ihrer karierten Bluse bereits für die Vorstellung kostümiert, lässt sie Ingrid kurz gewähren, schaut ihr dabei auch offen ins Gesicht, aber entzieht sich dann doch rasch der körperlichen Nähe dieser weiterhin in ihrer Identität mysteriösen Frau, nicht ohne auf eine für sie vielversprechende körperliche Annäherung und Mimik zu verzichten. Während sie sich dem Zangengriff entwindet, legt sie ihr Kinn für einen Augenblick, strahlend und mit geschlossenen Augen, auf Ingrids Schulter. Der hierbei geführte Dialog bringt ebenfalls die ambivalente, auf Abstand bedachte und zugleich körperliche Vereinigung versprechende Haltung Marinas gegenüber Ingrid zum Vorschein: „Marina: Mi scusi, devo andare. Ingrid: Sì, cara. Marina: Trovato? Ingrid: Huhum. Marina: Oh, che amore!“ Doch sobald Marina den Bildraum und zugleich die Garderobe verlassen hat, ohne dass ein Schnitt stattgefunden hätte, zieht sich Ingrid die Handschuhe aus, schaut sich nun allein und unkontrolliert in ihrer Umgebung um, während im Off die Jazzmusik weiterklingt. Ihr Blick fällt auf eine Fotografie außerhalb des Bildraums. Das Porträt zeigt Marina Mari und Giorgio Manfredi auf der Spanischen Treppe vor der Trinità dei Monti. Ingrid lächelt und geht einige Schritte nach links, begleitet von einem Kameranachschwenk, auf das Foto zu, das an den Spiegel geheftet ist. Dabei wechselt die Einstellungsgröße von der Nahen zur Großaufnahme ihres Gesichts im Halbprofil. Ingrid wirft während ihrer Bewegung einen Schatten an die Wand, an der vereinzelt Kleider hängen. Ihr Blick auf das Porträt Marina-Manfredi verdoppelt sich: Sie betrachtet es maliziös lächelnd einmal von vorne und mit dem Spiegelbild ihres Gesichts von der Rückseite, bis eine Wischblende die Szene beendet.

Durch ihr verdoppeltes Spiegelbild stellt Ingrid die Frau mit den zwei Gesichtern dar. Zudem wirft sie ebenso wie Lauretta und Marina Mari im Kontext eines Ortes, welcher dazu dient, sich zu verkleiden, Schatten an die Wand, ein weiterer Hinweis auf ihre zweideutige, zwielichtige Persönlichkeit. Ihr Blick heftet sich auf ein Foto von Marina und Manfredi während ihrer Liebesaffäre, das erstens Bergmann besitzt und dem Zuschauer durch eine DetailEinstellung schon bekannt ist, zweitens die Spanische Treppe und die angrenzende Kirche zeigt, zwei Motive, die auf die gescheiterte Verhaftung Manfredis durch ein SS-Kommando und die vorausgehenden zwei Einstellungen eines „Märkische Heimat“ singenden Wehrmächsregiments am Fuße dieser Treppe verweisen.

Die Frau mit dem Schatten, den zwei Gesichtern und fremdländischem Akzent trägt trotz (oder dank?) der materiellen Not, wie sie Pina und die Bewohner ihres Stadtteils erleiden, elegante Kleidung, gibt wie eine Sphinx dem Zuschauer viele Rätsel auf. Warum sucht sie Marina und Lauretta gerade in deren Garderobe kurz vor der Vorstellung auf, wo diese wahrscheinlich un- oder leichtbekleidet sind? Woher stammt die anonyme, sich selbst weder vorstellende noch bei ihrem Namen genannte Frau mit ausländischem Akzent? Woher und wie lange kennt sie die wesentlich jüngere Marina Mari? Welche Art von Beziehung besteht zwischen beiden?

Bereits in ihrer sowohl von Marina als auch von Ingrid initiierten Umarmung und dem Ausspruch der Tänzerin „Che amore“ deutet sich - in einem erzkatholischen Land - eine lesbische Beziehung<sup>397</sup> an. Die Szene legt nahe, dass diese sich anbahnt, denn Marina siezt Ingrid noch, was gegen die obligatorische Anrede während des Faschismus in der zweiten Person verstößt. Dabei ist das Verhältnis von vornherein von Macht, Inbesitznahme und Ausbeutung geprägt. Lautes Klopfen, ihr um den unpassenden Moment kurz vor dem Auftritt

---

<sup>397</sup> „Ingrid is a lesbian; for Rossellini, sexual inversion is the signifier par excellence for decadence, as we shall see again in the homosexual nazi teacher in *Germany, Year Zero*. [...] Likewise, Rossellini obviously worries that all the young women are being corrupted by the overturning of normal life; this is usually represented as the perversion of the normal (for Rossellini) goal of marrying and having a family. Rossellini attributes this problem to the war in general, however, and is not content to assign it only to the Germans: the young women are corrupted by the Germans in this film, by the Americans in *Paisan*“, Brunette 1987, 45-46. Hinzufügen ist, dass das Drehbuch von Amidei, nicht von Rossellini stammt. Auf Ebene des Sujets von Consiglio *La disfatta di Satana* existiert die Figur der Ingrid nicht. Bondanella (1993, 50-51) führt diese zusätzliche ‚Dämonisierung‘ Ingrids ebenso wie Bergmanns über die Homosexualität auf Rossellinis Katholizismus zurück und deutet die Figurenzeichnung als einen stilistischen Bruch. Zu den dramaturgischen Funktionen sexueller Orientierungen von Figuren in *Roma città aperta*, verglichen mit *Germania anno zero* und dem gleichwohl - in den Gestalten von Pina und dem österreichischen Deserteur - gebrochenen Antagonismus zwischen männlicher Stärke und weiblicher Schwäche, vgl. Forgacs 2000, 47-49. Für einen amerikanischen Kritiker manifestiert sich die Überlegenheit des gefolterten kommunistischen Widerstandskämpfers in seiner Männlichkeit verbürgenden Heterosexualität gegenüber dem homosexuellen und daher feminisierten nationalsozialistischen Kontrahenten Bergmann, vgl. Joseph Foster, *Rome of the Resistance*, *New Masses*, 19. März 1946.

unbekümmertes Eintreten nach Marinas Aufforderung „Vengo!“ in einen Raum der Intimität, wo sich die Tänzerinnen umziehen und schminken, zeugt von einer starken, dominanten Persönlichkeit, während Marina sich zuvor als depressive, lebensmüde, kokainabhängige Persönlichkeit offenbart hat. Dass Marina Gefühle vortäuscht, um als Gegenleistung Kokain zu erhalten, findet seine Ergänzung darin, dass Ingrid bestrebt ist, Marina doppelt auszunutzen: sexuell und als Informantin über Manfredis momentanen Aufenthaltsort. Wenngleich das sexuelle Interesse erst während der Foltersequenz manifest wird, insofern Ingrid im Offizierssalon versucht, sich Marina mit Geschenken, darunter einem Pelzmantel und Kokain, gefügig zu machen, bereitet diese Szene jenes manifest werdende Verlangen vor.

Es könnte eingewendet werden, dass auch Laretta körperlichen Kontakt mit Marina herstellt und dies folgerichtig ebenfalls ein Indiz für ihre homosexuelle Orientierung sein müsse. So küsst sie Marina als Dank dafür, in ihre Wohnung einzuziehen zu können. Als ihre Freundin einen psychischen Zusammenbruch erleidet, tröstet sie sie nicht nur mit Worten, sondern legt ihr mitfühlend eine Hand auf den Kopf. Die Beziehung Marina-Laretta ist über ihre vorausgehende Unterhaltung mit Manfredi im Beisein Pinas jedoch als enge Freundschaft und Arbeitsbeziehung etabliert. Zweitens sorgt sich Laretta tatsächlich um Marinas Befinden, während Ingrid es bei der rhetorischen Formel „Come stai?“ belässt.

Ingrids mögliche Verbindung mit Bergmann deutet sich zum einen in dessen hintersinniger Bemerkung über Marina Mari an, welche die Szene in seiner Amtsstube beendet, in der es um die angestrebte Festnahme Manfredis geht: „Molto carina“; zum anderen vereint die für den Zuschauer fremde Besucherin mit dem SS-Sturmbannführer das besondere Interesse an einer identischen Fotografie. Es wird somit sehr geschickt ein subtiler, mehrdeutiger Erzählfaden geknüpft und damit dem Zuschauer neues Material geliefert, Ingrid in die zuvor entwickelte Figurenkonstellation einzuordnen.

Bislang standen die weiblichen Figuren und ihre Beziehungen zueinander im Vordergrund der Betrachtung. Wo sie aufeinandertreffen, erschien beinahe nebensächlich oder austauschbar. Doch gerade die mit insgesamt zwei Spiegeln, aufgehängten Kostümen und einem Schminktisch ausgestattete Garderobe in einem im Off gegenwärtigen Revuetheater eignet sich hervorragend dazu, das von Marina, Ingrid und - in eingeschränkter Form - auch von Laretta betriebene doppelte Spiel in Gang zu setzen, die Kollaboration mit den Besatzern. Schein und Sein, Verwandlung, Verhüllung, unverbindliche Unterhaltung eines faschistischen und nationalsozialistischen Publikums evoziert dieser Schauplatz, während Frauen und

Kinder im Prenestino vor Hunger tagsüber eine Bäckerei plündern und antifaschistische Widerstandskämpfer von Bergmanns Sitz aus gejagt und dort gefoltert werden.

Wie Don Pietro seine Kirche, Manfredi seine Pension als provisorisches Versteck, Pina, Agostino, den *brigadiere* die Bäckerei, Bergmann und seinen italienischen Helfershelfer die Via Tasso, so typisiert Marina Mari das Nachtlokal. Im weiteren Sinne des Begriffs handelt es sich um Milieus, welche die soziale Stellung, Beruf, geschlechtsspezifische Lebenslage, Macht und Ohnmacht von Figuren bestimmen. Außerdem fächert Marinas und Laurettas Arbeitsplatz die Topografie des filmischen Roms zur Zeit der deutschen Besetzung auf: Neben dem ärmlichen Quartier Prenestino mit der verfallenen Mietskaserne, wo Francesco, Pina, Marcello und zunächst Lauretta leben, der Kirche San Clemente, den kleinen Geschäften des täglichen Bedarfs wie der Bäckerei, den wohlhabenderen Quartieren an der Piazza di Spagna, wo der Ingenieur Manfredi untergetaucht ist, dem Bezirk Parioli, nördlich der Villa Borghese, wo Marina Mari in einer großräumigen Wohnung allein residiert<sup>398</sup>, dem Gestapogefängnis in der Via Tasso, von wo aus Bergmann die Stadt beherrscht, steht der Nachtclub für das Amusement inmitten des Terrors. Ohne Adresse und Außenansicht handelt es sich um einen Schauplatz, wo italienische Frauen wie Marina Mari und Lauretta im Gegensatz zu Pina für die deutschen Besatzer und die Faschisten arbeiten, ihnen gegen Bezahlung diverse Arten von Vergnügen bereiten. Während Lauretta jedoch klare Grenzen zieht, sich zwar von einem deutschen Wehrmachtsoffizier nach Hause bringen lässt und von ihm Geld entgegennimmt, was Francesco beobachtet<sup>399</sup>, aber niemanden verrät, liefert Marina Mari, während ihre Freundin neben ihr schläft, Manfredi und weitere hochgefährdete Antifaschisten der SS aus.

---

<sup>398</sup> Vgl. Roncoroni 1972, 86 (418).

<sup>399</sup> Ebd., 56 (191).