

Schlussbetrachtung

Zwei vorherrschende Lehrmeinungen sind in dieser Arbeit widerlegt worden. Erstens: Der neorealistic Film, als dessen Initialwerk *Roma città aperta* gilt, sei sui generis ein antifaschistischer Film. Zweitens: *La nave bianca* und *Roma città aperta* als primär visuelle *testimonianze storiche* teils vorgefundener, teils faktengetreu rekonstruierter Ereignisse jüngster Vergangenheit stünden der literarischen, sprachlich vermittelten Wirklichkeitskonstruktion fern.

An *La nave bianca* konnte belegt werden, dass bereits ein faschistischer Kriegsspielfilm alle ästhetischen Merkmale besitzt, die bis in die Gegenwart dieser Strömung zugeschrieben werden. Die Rollen besetzen ausnahmslos Laiendarsteller, weshalb in dieser Hinsicht *Roma città aperta* durch die Starbesetzung Aldo Fabrizi und Anna Magnani sogar ein Rückschritt bedeutet. Sämtliche Außenszenen und ein Teil der Innenszenen werden außerhalb des Ateliers gedreht. Tonereignisse sind nachsynchronisiert. Wie in *Roma città aperta* sprechen einzelne Darsteller nicht mit ihren eigenen, sondern mit fremden Synchronstimmen. Es findet ein Bruch mit dem Genrefilm und - nach Ansicht von zeitgenössischen Rezensenten - eine Überwindung von Gattungsgrenzen statt, denn die melodramatische Liebesgeschichte umrahmt Sequenzen, denen dokumentarische Qualität bescheinigt wird. Die *umili*, unheroische Heizer und eine Krankenschwester, sind die Protagonisten im engeren Sinne. Sie gehören militärischen und karitativen Verbänden an. Im weiteren Sinne ist die Masse der Protagonist. Somit ist ebenfalls das Kriterium des neorealistischen Films als *film corale* erfüllt.

In einem Interview mit Maurice Schérer (Eric Rohmer) und François Truffaut im Juli 1954 vertritt Roberto Rossellini die Ansicht, der Neorealismus sei für ihn in erster Linie eine moralische und erst in zweiter Linie eine ästhetische Position. Als Beispiel für sein bereits in *La nave bianca* manifestes humanistisches Anliegen führt Rossellini Szenen der Heizer im Kesselraum während der Seeschlacht an. Wenngleich hierbei außer Betracht fällt, dass der Zerstörer eine 'Hauptfigur' bildet, zum anderen das Finale eine zuvor zerfallene Einheit zwischen den männlichen Protagonisten und ihrem Schlachtschiff wiederherstellt, ist Rossellinis Aussage im Hinblick auf die Szenen im Kesselraum zuzustimmen.

Das Verhältnis zwischen Figuren und ihrem Milieu wird im Anschluss an den französischen Naturalismus im Verismus wichtig. Wenn seit Ende der dreißiger Jahre unabhängig

voneinander Francesco De Robertis ebenso wie Redakteure von *Cinema* und Luchino Visconti die veristische Prosa als Inspirationsquelle für einen neuen, originär italienischen Stil entdecken, dann kommt hierin ein Krisensymptom zum Vorschein. Spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre interessieren sich Autoren von GUF-Zeitschriften für amerikanische und sowjetische Filme unter dem Aspekt, inwieweit sie als Modelle für einen neuen realistischen italienischen Film dienen können. Seit dem Filmmonopol 1939 vermindert sich drastisch der Import von Hollywood-Produktionen, welche bislang die inländischen Spielpläne dominieren und die Sehgewohnheiten des Publikums geprägt haben. Der sowjetische Film hingegen ist nur Studenten des Centro di sperimentale di cinematografia und Besuchern der Filmfestspiele von Venedig bekannt. Sowohl vor als auch nach dem Kriegseintritt Italiens bis zur Kapitulation im September 1943 suchen Filmemacher und -publizisten in der nationalen Literatur nach Anregungen, eine in GUF-Zeitschriften beklagte stilistische und thematische Stagnation der italienischen Kinematografie zu überwinden. 1932-33, am Ende der für die italienische Filmbranche verheerenden Weltwirtschaftskrise, übernimmt der Schriftsteller Emilio Cecchi die künstlerische Leitung des vorübergehend einzigen nationalen Studios, der Cines. Er engagiert als Sujet- und Drehbuchautoren Dichter wie Corrado Alvaro, Luigi Pirandello, Giacomo Debenedetti, Umberto Barbaro und Mario Soldati. Unter seiner kurzfristigen Direktion erfolgt ein qualitativer und quantitativer Aufschwung der Produktion. Berücksichtigt man die von Aristarco in *Cinema nuovo* ab 1952 gestartete, sich auf Schriften Georg Lukács' stützende Kampagne, die im Kontext von *Senso* in dem Schlagwort vom anstrengenswerten *Cine-romanzo* und der Losung *Dal neorealismo al realismo* gipfelt, erweist sich der Rekurs auf die Literatur in Phasen filmästhetischer Stagnation als wiederkehrendes Phänomen. Was De Santis und Alicata in ihren zwei Artikeln in *Cinema* 1941 zu Verga und dem Film, wo sie diesen als ein Kapitel der Literaturgeschichte bezeichnen, noch nicht explizit fordern, wenn sie die Erzählweise sowie die Beziehung zwischen Figuren und Landschaft in veristischen Texten als lehrreich für Regisseure und Szenaristen ansehen, wird dann im Januar 1942 in einer Notiz in jenem Periodikum publik: Geplant und als Treatment vorbereitet, ist die Verfilmung von *I Malavoglia* unter der Regie von Luchino Visconti, ein Vorhaben, das jedoch erst 1948 unter dem Titel *La terra trema* realisiert wird. Ebenso scheitert die in jener Zeit beabsichtigte Verfilmung von *L'amante di Gramigna*, obwohl Visconti die Filmrechte erworben hat und ein Drehbuch vorliegt. Es ist der Marineoffizier Francesco De Robertis, der als Regiedebütant in Kooperation mit der größten inländischen Produktionsgesellschaft Scalera ab 1939 jenseits der Literaturadaption den Verismus in *Uomini sul fondo* und dann in *La nave bianca* und *Alfa Tau!* filmästhetisch produktiv macht.

Zwar werden Romane und Erzählungen Giovanni Vergas während des Faschismus kaum verfilmt, doch üben dessen veristische Texte auf Künstler und Publizisten wie De Santis und Alicata, die sich bis 1943 für eine qualitative Verbesserung des nationalen Films im Einklang mit den Zielen faschistischer Filmfunktionäre engagieren, eine große Faszination aus folgenden Gründen aus. Wenngleich der Positivismus während der Diktatur Mussolinis als Irrlehre abgelehnt wird, da er dem antirationalen Kultus des Gefühls und der Tat zuwiderläuft, prägen Romane wie *I Malavoglia* und Erzählungen wie *Rosso Malpelo* eine regimekonforme, sozialdarwinistische Weltanschauung, wie sie etwa 1932 in der *Enciclopedia italiana* als Quintessenz faschistischer Doktrin definiert ist. Die Figurenpräferenz für die *umili* fügt sich in die populistische, antibürgerliche Rhetorik des Regimes ein. Wenn zwischen 1940 und 1942 vermehrt ein italienischer Stil gefordert wird, so gilt als dessen Merkmal die Beziehung zwischen Figuren und Landschaft.¹ Typen, ihre Verhaltensweise und Sprache, sowie die Schauplätze verbürgen eine *italianità* in Abgrenzung zur amerikanischen Kultur, wie sie Hollywoodfilme bis 1938 im Inland ungehindert verbreiten. Infolge des Krieges steigert sich der Chauvinismus. Die Vorstellung gewinnt Oberhand, die italienische Kultur sei anderen Kulturen überlegen. 1953 beurteilt Guido Aristarco rückblickend *Ossessione* trotz Cains Romanvorlage als einen originär italienischen Film wegen der Drehorte in der Poebene, Ancona und Ferrara.²

Im Vorwort von *L'amante di Gramigna* 1880 erklärt Verga, es handele sich um ein *document humain*. Eine in Sizilien kursierende Geschichte habe er in genau denselben *einfachen* Worten aufgeschrieben, wie sie ihm dort mitgeteilt worden sei. Ebenso *einfach* wie die Sprache sei die Geschichte selbst, in deren Mittelpunkt ungebändigte Leidenschaften stünden. In Kenntnis von Flauberts *Madame Bovary* soll die von Capuana als moderne Erzähltechnik *par excellence* bezeichnete *immediatezza* den Eindruck eines Textes ohne Erzähler erwecken. Dem Leser soll das Erzählte unmittelbar vor dem inneren Auge stehen. Die Wörter verwandeln sich gleichsam in Pigmente oder Pixel, aus denen sich das Bild (*quadro*), das heißt der Text, zusammensetzt.

Der Zweite Weltkrieg fördert unter ästhetischem Aspekt die Umsetzung dessen, was bereits seit Mitte der dreißiger Jahre im Filmteil von GUF-Zeitschriften gefordert wird: ein einfacher, unrhetorischer Stil. Casiraghi und Viazzi loben an *Uomini sul fondo* im April 1942 die karge, primitive, auf das Elementare reduzierte Ausdruckskraft der Bilder und Geräusche. Dem

¹ Vgl. Franco Venturini, *Origini del neorealismo*, *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1950, 33.

Zuschauer von *La nave bianca* verheißt der Vorspann, Anteil zu nehmen am Alltagsleben von Selbstdarstellern auf einem Zerstörer und einem Hospitalschiff. Zudem wird dem Verhalten der nicht nach Regieanweisungen, sondern selbstständig handelnden und somit umgekehrt die Kameraführung vorgebenden Personen („e sono seguiti“) eine unmittelbare Wahrhaftigkeit („verismo spontaneo“) zuerkannt. Ihre Empfindungen veranschaulichten eine einfache, ursprüngliche Menschlichkeit („umanità semplice“). 1948 beteuert Roberto Rossellini, während der Dreharbeiten lasse er die Selbstdarsteller, unabhängig vom ‘Korsett’ eines Szenariums und soweit wie möglich unter Verzicht auf die Studioteknik als jeglicher Kreativität abträglicher Maschinerie, ihre eigenen Geschichten entwickeln. Seine Aufgabe als Regisseur beschränke sich darauf, die spontanen menschlichen Verhaltensweisen und Empfindungen mit der Kamera zu registrieren.³

Capuana betont 1885 in *Per l'arte*, um auf die „vecchia retorica“ und extensive Beschreibungen zu verzichten und stattdessen in einfachem Stil und einfacher Sprache das wirkliche Leben in einem Roman verdichtet wiederzugeben, bedürfe es eines Höchstmaßes an Phantasie und vollendeter Beherrschung moderner Erzähltechniken, Fähigkeiten, die Giovanni Verga wiederholt unter Beweis gestellt habe.

Italienische Rezensenten bezeichnen *La nave bianca* entweder als einen Dokumentarfilm oder einen *documentario romanzato*. Kurt Sauer, Italienkorrespondent einer deutschen Tageszeitung, verwendet hingegen 1942 den Ausdruck „dokumentarischer Spielfilm“. Roberto Rossellini als mutmaßlicher und Francesco De Robertis als tatsächlicher Regisseur von *La nave bianca* repräsentieren folglich innerhalb des italienischen Films vor 1945 eine realistische Tendenz.⁴ Was der Vorspann ankündigt und in den beiden mittleren Sequenzen des Kriegs- und Lazarettsschiffs auf offener See scheinbar eingelöst wird, ein Film mit versteckter Kamera, die Umsetzung von Leo Longanesis Appell 1936 an die Dokumentarfilmer: *Sorprendere la realtà!*, ist bis ins Detail geplant und fast ausnahmslos inszeniert. Die zwei aufeinanderfolgenden Szenen auf dem Hospitalschiff beispielsweise, in denen ein an den Augen schwerverletzter Matrose wieder sehen kann, entsprechen einer geschlossenen Mikroerzählung mit der Exposition von Figur und Konflikt (unerfüllter Wunsch, das Familienporträt zu sehen), Klimax (Öffnen des schwer verletzten Auges,

² Vgl. Guido Aristarco, Il postino di Cain diventò italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 24, 1. Dezember 1953, 343-348.

³ Roger Régent, Rossellini: „Quand je commence à devenir intelligent je suis foutu...“, *L'Écran français*, Nr. 175, 2. November 1948, 3.

⁴ Vgl. Seknadje-Askénazi 2000, 31-33.

Erkennen des Arztes) und Lösung (Ansicht des Familienfotos). Subjektive Einstellungen versetzen den Zuschauer alternierend in die Position des Arztes und des genesenden Patienten. Wenn tatsächlich, abgesehen von den Inserts aus *La battaglia dello Jonio* und *Sosta d'eroi*, außersichtlich vorgefundenes Geschehen aufgenommen wird, dann dient die Nachvertonung wie in der Szene des deutsch-italienischen Orchesters und Gesangs an Deck des Rot-Kreuz-Dampfers der angestrebten Kriegspropaganda: Der scheinbar gemeinsam gesungene Text eines Soldatenliedes, welcher fließend vom Deutschen in Italienische übergeht, suggeriert eine selbst Sprachbarrieren überwindende, innige deutsch-italienische militärische Freundschaft.

Alberto Moravia bezeichnet in seiner Rezension in *Libera Stampa* vom 25. September 1945 *Roma città aperta* als veristisch. Veristisch sind für ihn die schonungslosen, grausamen Bilder von der Folterung Manfredis und der Razzia. Moravia lobt den fotografischen Realismus Rossellinis, rügt jedoch am ersten Teil des Films den Rückfall ins Dialekttheater, was die Ausdrucksweise und Figuren betrifft. Carlo Trabucco erklärt in seiner Kritik in *Il Popolo* mit demselben Datum die Stadt zum Protagonisten des ersten Teils. Vergegenwärtigt werde Leid und Not, Angst und Widerstand von Bewohnern eines römischen Randbezirks. Sie und der Ort ihrer elenden Lebensumstände seien im nationalen Film bislang unsichtbar geblieben. Vor *Roma città aperta* beziehen jedoch mehrere italienische Tonfilme die Großstadt als Ort der Handlung ein, ohne sich auf touristische Postkartenmotive zu beschränken oder diese zu bevorzugen: *Gli uomini che mascalzoni!* beispielsweise ist angesiedelt in Mailand, *La tavola dei poveri*, *Napoli d'altri tempi* (Amleto Palermi 1938), *Napoli che non muore* (Amleto Palermi 1939), *Gli ultimi della strada* (Domenico Paoletta 1940) in Neapel, *L'ultima carrozzella* in Rom. Der qualitative Unterschied zwischen diesen Filmen und *Roma città aperta* besteht darin, wie es der Titel und der Vorspann verheißt, die Stadt als historischen und sozialen Raum - als Lebensmittelpunkt von verarmten Bewohnern eines Bezirks unter deutscher Besatzung - zu repräsentieren, und zwar über berüchtigte ebenso wie unspektakuläre Orte: ein Gestapogefängnis, eine Hinrichtungsstätte, der Palazzo della Civiltà del lavoro, einem Monument faschistischer Architektur im Quartier EUR, Mietskasernen, eine Bäckerei, ein Restaurant, eine illegale Druckerei, eine Pension, ein Nachtlokal als Amüsierbetrieb für die deutschen Besatzer. Im Einklang mit der *memorialistica resistenziale* zumeist anonymen Autoren und Autorinnen handelt es sich im Fall von *Roma città aperta* um eine Art filmisches Gedächtnisprotokoll von Stabmitgliedern, die Verarbeitung eigener Erlebnisse und von Oral History.

In der Summe von Einführungsszenen konstituiert sich bereits mosaikhafte ein zentraler Schauplatz im Quartier Prenestino und Nebenschauplätze. Ein proletarisch-kleinbürgerlicher Stadtteil, der für die Römer zur Peripherie zählt, bildet das Zentrum des ersten Teiles. Im zweiten Teil hingegen überwiegen Innenaufnahmen vom Machtzentrum der deutschen Besatzer Roms. Hauptfiguren gewinnen über die Orte, an denen sie sich in ihrer Exposition befinden, ihre Handlungen und ihnen gegebenenfalls zugeordnete Nebenfiguren Konturen, werden in ein Beziehungsgeflecht eingeordnet. Dabei bleiben die Protagonisten und Antagonisten vorerst räumlich getrennt voneinander, um sich retardiert entweder beabsichtigt oder unfreiwillig zu begegnen. Pina, der Sakristan, der Revierpolizist, Frauen und Kinder veranschaulichen unvermittelt, bei ihrem ersten Auftritt vor der geplünderten Bäckerei, die materielle Notlage der Bewohner in einem ärmlichen Bezirk. Don Pietro als fußballspielender Priester auf dem Oratorium seiner Gemeinde San Clemente und sich mehrfach bekreuzigender Gottesmann in seiner Kirche verkörpert, komplementär zu dem weltlichen Revierpolizisten, die mit den Opfern der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft solidarische spirituelle Autorität. Der Ingenieur Manfredi, der bei seiner Flucht aus einer Pension an der Piazza di Spagna in seinem Zimmer vor allem Bücher zurücklässt, stellt den intellektuellen, strategisch nüchtern denkenden und handelnden Gegenspieler zu Bergmann dar. Dieser doziert in der auf Manfredis Flucht folgenden Innenszene vor einem Stadtplan über die effizienteste Methode von Razzien inmitten einer unscheinbaren Amtsstube, die sich durch einen Schmerzensschrei aus dem Off als Folter- und Todesstätte enthüllt.

Die Konzentration auf einen proletarisch-kleinbürgerlichen Stadtteil an der Peripherie, wo die vornehmlich weibliche Wohnbevölkerung in Halbtotale und Totale während einer Brotrevolte vor einer Bäckerei und in den Innen- und Außenszenen der Razzia in den Vordergrund rückt, schließt an den Populismus während der Diktatur an. Im Mai 1937 wird das Ministerium für Presse und Propaganda in Ministerium für Volkskultur umbenannt. 1938 startet das Regime eine Kampagne gegen die Bourgeoisie. Giuseppe De Santis und Mario Alicata idealisieren aus linksfaschistischer Perspektive in dem Artikel *Ancora di Verga e del cinema italiano* im November 1941 den Arbeiter, verherrlichen ihn als Allegorie eines neuen Lebens, das in sich eine geheimnisvolle aristokratische Schönheit berge, und polemisieren gegen eine anachronistische bürgerliche Kultur. G. V. Sampieri fordert im Juli 1940 die inländischen Produzenten auf, in Kriegszeiten die Massen mit volkstümlich-nationalen Filmen zu versorgen. In *La nave bianca* sind die männliche Besatzung des Zerstörers und die überwiegend weibliche Besatzung des Lazarettschiffs wie eine Volksgemeinschaft hierarchisch von oben nach unten organisiert. Unter militärischem Gesichtspunkt bestimmen

wenige Befehlshabende über eine Vielzahl von Befehlsempfängern. Unter geschlechtsspezifischem Gesichtspunkt führen in *La nave bianca* die Männer den Krieg. Im Fall ihrer Verwundung werden sie von aufopferungswilligen Frauen gesund gepflegt. Dagegen sind in *Roma città aperta* die italienischen Opfer des deutschen Terrors weitgehend auf sich selbst gestellt. Innerhalb eines proletarisch-kleinbürgerlichen Milieus handeln Frauen spontan rebellisch, während männliche Hauptfiguren organisierten militanten Widerstand gegen die deutschen Besatzer leisten.

In der *Fiera letteraria* setzt sich der populistische Diskurs ab 1946 als Kontroverse um die von Dichtern zu ziehende Lehre aus der jüngsten Vergangenheit fort. Während der parteikommunistische Publizist Gaetano Trombatore eine volkstümlich-nationale Literatur in der Tradition von Tasso, Nievo und Manzoni als Gegenmodell zu einer weltabgewandten, neuen *Arcadia* während der Diktatur propagiert, plädiert Giovanni Battista Angioletti für eine Literatur, die im Einklang mit überzeitlichen Idealen der Klassik den Menschen sittlich veredeln und gerade in ihrer gewährten Distanz zu weltlichen Konflikten als Kompass des Lebens einen Rückfall der modernen Massengesellschaft in die Barbarei verhindern soll.

Einen Längs- und Querschnitt durch eine Metropole weist zwanzig Jahre früher als *Roma città aperta* der erste moderne Großstadroman *Manhattan Transfer* auf. Ohne dass sich Szenen auf eine Gegend innerhalb Manhattans konzentrieren, manifestiert sich eine soziale Hierarchie schon in den Ankunftsszenen auf Schiffen. Indizien hierfür sind die Orte, wo sich Passagiere an Bord aufhalten, mit was sie sich beschäftigen, ihr äußeres Erscheinungsbild. Das andauernde, ziellose Streuen durch die Straßen kennzeichnet die Obdachlosigkeit und Verzweiflung Bud Korpennings. Nach einer kurzen Szene von Ellens Geburt beginnt der Roman mit seiner Überfahrt auf einer Fähre in Richtung Manhattan. Mit seinem Selbstmord, einem Sprung von der Brooklyn Bridge, schließt der erste Teil ab. Sowohl Fahrten von Figuren mit dem Auto als auch ihre ziellosen oder zielgerichteten Wege zu Fuß vermitteln dem Leser Ausschnitte aus Gegenden Manhattans.

Während in *Roma città aperta* Totalen und Halbtotalen die Bewohner eines Randbezirks vorrangig als Gruppe zeigen, überwiegen in *Manhattan Transfer* bereits in den Einführungsszenen Einzelgänger und freundschaftliche oder familiäre Zweierkonstellationen. Wenn Lebenswege sich kreuzen, so geschieht dies nur vorübergehend. In der letzten Szene verlässt Jimmy Herf den Ort mit einer Fähre, an dem er zwanzig Jahre zuvor per Schiff als Kind in Begleitung der Mutter angekommen ist. Die Vereinzelung der Individuen in einem

Ballungsraum, ihr Status von Einzelkämpfern, kommt etwa in den Einführungsszenen von Bud Korpenning und George Baldwin zum Vorschein.

Die pulsierende, unüberschaubare Metropole wird dem Leser von *Manhattan Transfer* durch die unzählbaren Figuren, beständig wechselnde Mikroschauplätze und eine diskontinuierliche, elliptische Erzählweise mit variierenden Innensichten von und Außensichten auf Figuren anschaulich. *Roma città aperta* ist nur ansatzweise als ein Stadtfilm zu bezeichnen, denn das medienpezifische Potential permanent wechselnder Ansichten des urbanen Raumes wie in *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann) bleibt weitgehend unausgeschöpft. Auch ein sich zur Sequenz verselbstständigender, entdramatisierter Gang einer Figur durch eine Metropole wie in *La notte* (Michelangelo Antonioni 1960) von Lidia (Jeanne Moureau), welche aus dem Zentrum von Mailand an die Peripherie flaniert, ist in *Roma città aperta* noch nicht vorhanden.

Von der Anlage des Sujets *La disfatta di Satana* her, ist Rom primär Austragungsstätte oder Brennpunkt eines metaphysischen Konflikts zwischen den Mächten des Guten und des Bösen. Dieser ewige manifestiert sich in einem historisch spezifischen Kampf zwischen nationalsozialistischen Besatzern und faschistischen Kollaborateuren auf der einen Seite, der teils organisiert, teils spontan Widerstand leistenden Zivilbevölkerung auf der anderen Seite. Im zweiten Teil, wo der Konflikt zwischen Manfredi-Don Pietro und Bergmann kammerpielartig auf die Amtsstube und die Folterkammer in der Via Tasso begrenzt ist, erhält der Kampf zwischen Gut und Böse eine offenkundig religiöse Wendung. Bildkomposition, Körperhaltung und Maske Manfredis fügen sich in eine christliche Ikonografie ein. Eine Einstellung, in der er mit von Wunden übersättem Oberkörper und verquollenem Gesicht an eine Wand fixiert ist wie Christus ans Kreuz, und sein Deckname Giovanni Episcopo als Zitat der gleichnamigen Erzählung D'Annunzios, stilisieren den kommunistischen Widerstandskämpfer zum Märtyrer. Verglichen mit Consiglios Sujet *La disfatta di Satana*, wird Manfredi zwar explizit als Kommunist bezeichnet, aber dieser ungläubige Materialist und Don Pietro sind keine Kontrahenten, sondern verkörpern gleichsam eine einzige Figur mit einer weltlichen und religiösen Seite. Die angemerkte Politisierung des Drehbuchs gegenüber dem Sujet bleibt oberflächlich, beschränkt sich auf eine Manfredi hinzugefügte Biografie im kommunistischen Widerstand. Wenn die Anlage von Bergmanns Amtsstube, dem benachbarten Offizierssalon und der Folterkammer als Triptychon bezeichnet worden ist, wodurch der mittlere Raum, in dem der SS-Sturmbannführer erstmals auftritt, besonderes Gewicht erhält, so fügt sich dies in jene

christliche Ikonografie nahtlos ein. Bezeichnenderweise hat Amidei diese filmische Raumanlage unverändert aus Consiglios Sujet *La disfatta di Satana* übernommen. Die letzten Worte im Finale spricht Don Pietro vor seiner Hinrichtung: „Dio, perdono loro, ché non sanno quello che fanno“, bevor in der Schlusseinstellung die Kinder in Richtung Petersdom laufen.

In der Szene Marina Mari in der Garderobe des Varietés wird durch den sich selbst zu erkennen suchenden Blick in einen Spiegel, Mimik und Gestik, den physischen Zusammenbruch infolge einer psychischen Krise, den von der Lichtführung erzeugten harten helldunkel Kontrast, ihr innerer Zustand sichtbar. Der Ort selbst dient dem Umkleiden, Verkleiden, Schminken, dem Erwecken eines Anscheins. Marinas ambivalente, schillernde Persönlichkeit ebenso wie diejenige von Ingrid wird verräumlicht. In *Manhattan Transfer* veräußert die imaginäre Verdoppelung des Blickes von Ellen während einer Taxifahrt, die Projektion ihrer Wahrnehmung des Stadtbildes auf diejenige ihres noch ungeborenen Kindes, eine innere Zerrissenheit. Einerseits identifiziert sie sich mit dem Kind, andererseits verwünscht sie es als „rotten joke“. Wie in *Roma città aperta* trägt der Raum in den Einführungsszenen von *Manhattan Transfer* entscheidend zur Figurenzeichnung bei. In der Einführungsszene des ehrgeizigen Junganwalts Baldwin veranschaulichen die von ihm in den Blick genommenen rückseitigen Buchstaben auf einer Glastür, seine rotierenden Gedanken und sein autodestruktiver Tatendrang in verknappter Form dessen Persönlichkeit. Der in Außensichten und im inneren Monolog wiederholt genannte Drehstuhl dient als Sinnbild für den erzwungenen rastlosen Stillstand Baldwins. Der im Text durch Großbuchstaben hervorgehobene Buchstabensalat, der aus Baldwins spiegelverkehrter Lektüre des selbstbezüglichen Schriftzuges auf einer gläsernen Tür resultiert, wirkt ebenfalls komisch, karikiert die Figur.

In *Roma città aperta* tragen die Innen- und Außenräume in den Einführungsszenen von Figuren nicht nur maßgeblich zur Etablierung etwa ihrer aktuellen materiellen Lebenslage, ihrem Beruf, ihrer Zuordnung zu den Opfern oder Tätern bei, sondern *fondi* können ebenso als Leitmotive Szenen verknüpfen. Eine Detailaufnahme zeigt eine Hand und einen Kartenausschnitt, während aus dem Off eine Stimme auf Italienisch mit Akzent doziert. Wie bei Don Pietro, der zunächst rückenansichtig in den Bildraum läuft, wird Bergmann und dessen Umfeld retardiert sichtbar. Doch zuvor ist er bereits über den Stadtplan, eine Geste des Zeigens, den Akzent seiner Stimme und den Dialog, der die Funktion des Planes erklärt, als verbrecherischer, gefühlskalter Technokrat ausländischer Provenienz vorgezeichnet, bevor

die Uniform seine Nationalität und Funktion in der besetzten Stadt näher bestimmt. Während es sich hier um ein Studioset handelt, das als Büro eines Gefängnisses weder Ausblicke noch Einblicke gewährt, also etwas verbirgt, spielt während Manfredis Flucht über die Terrasse der infolge von Schärfentiefe deutlich erkennbare Hintergrund eine wichtige Rolle. Das Motiv der Trinità dei Monti wird etabliert. Als die SS-Einheit auf derselben Terrasse nach Manfredi sucht, bildet diese Kirche erneut den Hintergrund und ist somit im Bildgedächtnis des Betrachters verankert. In der nächsten Szene ist die Trinità dei Monti erneut auf dem Foto zu erkennen, das Bergmann dem faschistischen Polizeipräsident zur Ansicht überreicht. Eine DetailEinstellung präsentiert dem Zuschauer das Porträt von Manfredi und Marina Mari auf der Spanischen Treppe im Vordergrund und der Trinità dei Monti im Hintergrund, bevor dieselbe Aufnahme Ingrid in der Garderobe Maris maliziös lächelnd in den Blick nimmt.

Das Umfeld der Figuren innen oder außen ist in *Manhattan Transfer* und *Roma città aperta* nicht neutral, weitgehend ausgespart oder im Film verschwommen, sondern integraler Bestandteil des fiktiven Universums. Die Literatur als die ältere der beiden Künste liefert mannigfaltige Anregungen für Sujetautoren, Szenaristen und Regisseure, wie Figuren über einen konkreten Lebensraum an Kontur gewinnen, wie das Ambiente einer Realitätskonstruktion förderlich sein kann. Der übergreifende Schauplatz von *La nave bianca* ist die See, kreuzende oder vor Anker liegende Schiffe. Tarent ist bis auf eine Szene am Bahnhof, einzelne Einstellungen von der Mole und von beiden Schiffen aus, ein nahezu unbedeutendes Bildmotiv, zumal keine sonstigen Indizien wie bestimmte Sehenswürdigkeiten auf den damals größten Kriegshafen Italiens verweisen. Der Kamerastandpunkt befindet sich überwiegend auf Schiffen. In *Roma città aperta* liefern Außenszenen Stadtansichten, darunter von Straßen, Plätzen, sakralen und weltlichen Gebäuden des Prenestino, dem Palazzo della Civiltà di Lavoro.

Der Topos Stadt im Kontrast zum Land ist für Cesare Pavese ein Motiv, weshalb er sich in den dreißiger Jahre bis 1943 mit modernen amerikanischen Romanen beschäftigt. *Paesi tuoi* ist nicht nur, aber auch ein Roman über den Gegensatz zwischen Stadt und Land. Für die Hinwendung italienischer Intellektueller zur amerikanischen Literatur, noch 1942 spricht der Minister für Volkskultur, Alessandro Pavolini, im Zusammenhang mit der Anthologie *Americana* von einer unerwünschten Modelektüre, ist die allgemeine Stagnation der nationalen Prosa und Poesie zwar kein hinreichender, aber ein wesentlicher Grund. An Moravias Debütroman *Gli indifferenti* nehmen klerikale und faschistische Kreise nach der Publikation 1929 allein wegen vermeintlich obszöner Passagen Anstoß. Skandalös ist die

Verletzung vorherrschender katholischer Sexualmoral. Der Roman selbst ist weder stilistisch noch sprachlich innovativ. Die Kluft zwischen einem Ende der zwanziger Jahre als modern geltenden italienischen und amerikanischen Roman kann man an *Gli indifferenti* und *Manhattan Transfer* oder *Sanctuary* ermessen. Erst *Paesi tuoi*, geschrieben 1939 und erschienen 1941, erweist sich für italienische Verhältnisse als ein Novum. Bezeichnenderweise nennt Pavese als sein Vorbild für Rhythmus und Tempo von *Paesi tuoi* ungenannte Texte Cains. Pavese spielt dabei offenkundig auf *The Postman Always Rings Twice* an, denn dieser Kriminalroman handelt ebenfalls von einer tödlich endenden, überwiegend auf dem Land (in Kalifornien) angesiedelten Dreiecksgeschichte. Zu den Lesern amerikanischer Gegenwartsprosa gehören auch Filmschaffende wie Roberto Rossellini und Luchino Visconti.

Aus der Reaktion von Autoren wie Enrico Falqui oder Olga Lombardi in der *Fiera letteraria* seit 1946 geht hervor, wie die nationalen Klassiker eigene Bewertungsmaßstäbe weiterhin bestimmen, denn noch immer wirken Erzähltechniken und Sprache von Kurzgeschichten und Romanen etwa Faulkners oder Steinbecks verstörend. Zwar begrüßt Lombardi 1949 einerseits die Destruktion akademischer Schreibweise und die von Übersetzungen bedingte Entprovinzialisierung der italienischen Gegenwartsprosa, scheut aber vor der letzten Konsequenz ihrer zunächst bewiesenen Courage zurück. Gemessen an den Klassikern, einem gehobenen Stil, verurteilt sie eine von ihr so genannte filmische, neorealistiche Schreibweise, wie sie junge italienische von amerikanischen Autoren übernehmen würden, als kunstlos. Giuseppe Bertos Debütroman *Il cielo è rosso* verreit Falqui 1947, da der Autor Tatsachen ungestaltet wiedergebe, gleichsam fotografiere, anstatt ein höheres, autonomes poetisches Universum zu erschaffen.

Wie Pavese in seinen Essays zur amerikanischen Literatur und Vorworten zu eigenen Übersetzungen von Romanen bemängelt auch Umberto Barbaro die gekünstelte, aulische Sprache der italienischen Literatur. In seinem Artikel *Neo-realismo* kommt er Mitte 1943 zum Ergebnis, die italienische Gegenwartsliteratur liefere dem nationalen Film keine Vorbilder, um dessen nach wie vor bestehendes Defizit zu beseitigen. Im Unterschied zum „neo-realismo francese“, repräsentiert von *La Chienne*, *La Bête humaine*, *Quai des brumes*, würden Figuren in italienischen Filmen keine Umgangssprache verwenden. Die moderne amerikanische Literatur und ihre Übersetzung ins Italienische stellten einen Fundus bereit, den Mangel zu beheben, nicht im Sinne der ohnehin unmöglichen Übernahme beispielsweise

des Slang, sondern etwa in bezug auf Akzente des Dialekts, die Ausdrucksweise von Bewohnern einer Stadt, eines Stadtteils, eines Landstrichs, den Gebrauch von Fremdsprachen. Der Schmelztiegel New York kommt in *Manhattan Transfer* im doppelten Sinne des Wortes zum Ausdruck durch ein babylonisches Sprachengewirr, die Multilingualität, ein oftmals von Figuren nur mangelhaft beherrschtes Englisch, bei dem Syntax, Wörter und deren Aussprache noch vorrangig der eigenen Muttersprache verhaftet bleiben. Daneben existiert ein berufsspezifischer Jargon, etwa eine Juristensprache. Gegensätze zwischen den sozialen Klassen machen sich ebenfalls in der Redeweise von Figuren geltend wie bei Bud Korpenning und Jimmy Herf.

Was in *La nave bianca*, wo die entweder trivialen, melodramatischen oder die minimalistischen, von militärisch-technischen Fachwörtern geprägten Dialoge (neben einer Zeichensprache von Gesten und Flaggen) gegenüber Geräuschen und Musik von untergeordneter Bedeutung sind, bereits angelegt ist, tritt in *Roma città aperta* auf Ebene der Dialoge in den Vordergrund. Eine Szene, wie diejenige der geplünderten Bäckerei, bringt Volkes Stimme zu Gehör, während Bergmann und seine Untergebenen in einem Amtsdeutsch, eine die eigenen Verbrechen verschleiernde Verwaltungssprache kommunizieren.

Es schmälert nicht den Wert eines Klassikers, Interpretationen von *Open City* und *Rome ville ouverte* 1946 seitens amerikanischer und französischer Rezensenten als gleichsam neues Kapitel der Filmgeschichte auf die mangelnde Kenntnis italienischer Spielfilme vor 1945 zurückzuführen. Die deutschen Besatzer betrachten Frankreich als Abspielstätte vorzugsweise der eigenen Produktion in Konkurrenz zu italienischen Filmunternehmen, die ebenfalls versuchen, ihren Marktanteil auszudehnen. 1941 werden drei italienische Filme in Frankreich verliehen, 1942 erhöht sich die Anzahl auf 18 und beträgt 1943 19. Umgekehrt importiert Italien 1940 41 und 1941 22 französische Filme.⁵ Dass seit Kriegsausbruch italienische Spielfilme aus dem aktuellen Programm in den amerikanischen Verleih gelangen, dürfte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen sein, berücksichtigt man das seit Anfang 1939 geltende Filmmonopol, welches zum Rückzug der Major Companies vom inländischen Markt führt, und die Rod Geiger 1945-46 seitens italienischer Staatsvertreter und der Presse zuerkannte Rolle eines Pioniers der bilateralen Filmbeziehungen. Sergio Amidei beurteilt rückblickend *Roma città aperta* als Fortsetzungen von *La bisbetica domanda*

⁵ Vgl. Argentieri 1986, 123-124.

(1942), *Gelosia* (1942) und *Il cappello da prete* (1943), an denen er als Koszenarist mitgewirkt und bei denen Ferdinando Maria Poggioli Regie geführt hat. Diese seien ebenso modern wie *Roma città aperta* gewesen, nur das Thema habe sich verändert und die Produktionsbedingungen hätten sich verschlechtert.⁶

Die Biofilmografien von Amidei, Consiglio, Arata, Roberto und Renzo Rossellini haben, verglichen etwa mit denjenigen von Mario Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani, eine teils wiederholte, teils einmalige Mitarbeit an Propagandafilmen offenbart. Amideis Aussage, Luigi Freddi als Chef der Produktionsgesellschaft Cines habe ihn und Giacomo Debenedetti 1943 beauftragt, am Drehbuch von *Harlem* mitzuarbeiten, da sie als Antifaschisten bestens geeignet seien, einen antiamerikanischen Propagandafilm zu entwickeln, wirkt als nachträgliche Rechtfertigung ebenso unglaubwürdig wie die ergänzende Behauptung, der Film klage den Rassismus der Weißen an.⁷ Demgegenüber beurteilt Mitte 1943 der Leiter der Direzione generale per la cinematografia, Eitel Monaco, *Harlem* hinsichtlich sowohl der erzielten Einspielerlöse als auch der antiamerikanischen, rassistischen Propaganda für wegweisend.

Roberto und Renzo Rossellini sowie Alberto Consiglio wirken wiederholt an faschistischen Kriegsspielfilmen mit. Dass sie zum Kreis der künstlerischen Urheber von *Roma città aperta* zählen, einem bis heute unangefochten als Zeugnis der *Resistenza* und Initialwerk des antifaschistischen Neorealismus geltenden Film, irritiert. Auf der einen Seite, und dies betonen Rossellini ebenso wie Amidei, fließen in das Drehbuch autobiografische Grenzerfahrungen ein: der institutionalisierte Terror der deutschen Besatzungsmacht, Todesangst, Hunger. Auf der anderen Seite umgibt die Mitarbeit an diesem Film und sein großer internationaler Erfolg ab 1946 vor allem den Regisseur, in zweiter Linie Amidei mit der Aura der *Resistenza*. Sie verdeckt insbesondere bei Rossellini die künstlerische Mitverantwortung in herausgehobener Stabfunktion für eine Programmsparte, die für den faschistischen Staat und das Militär von besonderer ideologischer Bedeutung ist. Ihr Sonderstatus manifestiert sich darin, dass zwischen 1941 und 1943 ein Komitee für den Kriegsfilm und den politischen Film unter dem Vorsitz Pavolinis für deren Genehmigung und Förderung zuständig ist. Unter allen italienischen Filmemachern ist Roberto Rossellini derjenige, der zwischen 1941 und 1943 die größte Zahl von Beiträgen zum Kriegsfilm und politischen Film liefert. Nach dem antibritischen Kurzspielfilm *Il tacchino prepotente*

⁶ Vgl. Aprà 1994, 62.

(Arbeitstitel: *Il perfide Albione*), gedreht 1940 für die Scalera, ist Rossellini nach vorherrschender Lehrmeinung Regisseur, nach einer mittels Indizien belegten Ansicht des Verfassers der Regieassistent von *La nave bianca*. Unstrittig ist, dass Rossellini anschließend für zwei verschiedene private Produktionsgesellschaften, beaufsichtigt und unterstützt von jenem Komitee, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* inszeniert.

Es ist auffällig, dass zeitgenössische französische und amerikanische Rezensenten die Filmografie des Regisseurs vor *Roma città aperta* ausklammern, so als ob es sich um ein Debütwerk handele. Selbst Roger Régent, der 1943 *Le Navire blanc* rezensiert, geht in einem Interview mit Rossellini 1948 nur auf diesen, angeblich gegen dessen Willen grundlegend veränderten Film ein, ohne *Luciano Serra pilota*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo dalla croce* zumindest dem Titel nach zu erwähnen. Einer der wenigen, der *Roma città aperta* in einem Brief vom 20. März 1945 an Thomas Quinn, also noch Monate vor Drehende, mit früheren Regiearbeiten Rossellinis vergleicht und als dessen erstes veritables Meisterwerk würdigt, ist Klaus Mann.

Im Gegensatz zu Consiglio, der in den Schriften *Napoli e il fascismo* (1934) und *La capitolazione della Francia* (1940) eindeutig Partei für den Faschismus, in letzterer Publikation zudem für den Nationalsozialismus ergreift, wenngleich er von der Geheimpolizei als Regimegegner eingestuft und nachweisbar zwischen 1938 und 1942 überwacht wird, weil aus seiner Sicht die Realpolitik einstige revolutionäre und zugleich konservative Ziele des *squadrismo* missachtet oder diskreditiert hat, liegen über Roberto Rossellinis vor 1945 vertretene politische Positionen keine gesicherten Erkenntnisse vor. Seine eigenen Aussagen zu diesem Thema sind widersprüchlich, suggerieren kompromisslose Distanz von und zugleich notgedrungene Anpassung an ungeschriebene Gesetze, wenn man während des Faschismus in der Filmbranche Karriere machen wollte. Um seine Position zum Faschismus zu bestimmen, ist man auf die kurzen und abendfüllenden Spielfilme verwiesen, an denen er bis 1943 in verschiedenen Funktionen mitgewirkt hat. Sowohl der in der Sekundärliteratur nach wie vor umstrittene Beitritt Roberto Rossellinis, als auch der belegte, 1932 erfolgende Beitritt seines Bruders zum PNF erklärt sich aus dem Bestreben, die eigene angestrebte Karriere sicherzustellen. Wenn Roberto Rossellini 1952 in einem Interview mit Mario Verdone den Kriegsspielfilm als eine Quelle des Neorealismus deutet und seine wiederholte Mitarbeit an dieser Programmsparte hervorhebt, dann akzentuiert er selbst die Kontinuität in

⁷ Vgl. Savio 1975, 170.

seinem Werk vor und nach dem militärischen Sieg über Faschismus und Nationalsozialismus. Zudem bilden für ihn in einem Interview 1954 mit Eric Rohmer und François Truffaut *La nave bianca* und *Roma città aperta* unter moralischem Gesichtspunkt eine Einheit: als Parteinahme für die Opfer der Geschichte. Nicht *obwohl*, sondern *weil* Roberto Rossellini in *Luciano Serra pilota* und *La nave bianca* in untergeordneter, in *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* in federführender Funktion mitarbeitet, ist er prädestiniert, als Begründer des Neorealismus in die Filmgeschichte einzugehen