

Einleitung

Roma città aperta gilt als Auftakt des filmischen Neorealismus. Bis in die Gegenwart existieren divergierende Interpretationen, ob es sich um eine Strömung, eine Kulturbewegung¹ oder eine neue Schule² handelt, ob Neorealismus einen kollektiven Stil mit ethischen Implikationen oder eine Ethik mit ästhetischen Konsequenzen³ bezeichnet. Auf einem Originalsujet basierend, markiert *Roma città aperta* 1945 nach einer weitverbreiteten Auffassung⁴ einen thematischen und stilistischen Bruch mit dem italienischen Film während des Faschismus. Roberto Rossellinis Regiearbeit über den opferreichen zivilen und militanten Widerstand gegen die deutsche Besatzungsmacht Anfang 1944 erscheint als Antithese zu den evasiven *telefoni bianchi*.⁵ Es kennzeichnet den neorealistischen Film fortan, gegen die weltweit ästhetische Standards setzenden Produktionen Hollywoods mehrfach zu verstoßen.⁶ Zum einen treten Laiendarsteller, debütierende Schauspieler sowie quer zu ihrem Rollenfach besetzte Stars gemeinsam auf. Die Präferenz für Amateure, welche Typen und keine

¹ Vgl. Lizzani 1994, 149; Landy 2000, 13.

² Vgl. Aprà 1995a, 126. Aprà schließt sich in seiner Interpretation des filmischen Neorealismus als einer Schule der Position von Bazin (1962, 9-37) an. Dagegen ist einzuwenden, dass weder ein Programm oder Manifest überliefert ist, noch anerkannte Wortführer existieren. Es fehlt zudem eine institutionalisierte Form der Zusammenarbeit. Auch im Fall des literarischen Neorealismus ist es unzutreffend, von dessen repräsentativen Vertretern als einer Schule oder Bewegung zu sprechen.

³ Maurice Schérer [bürgerlicher Name von Eric Rohmer]/François Truffaut, Entretien avec Roberto Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 37, Juli 1954, 1; Micciché (1978, 27) spricht von einer „etica dell'estetica“, statt einer „estetica“; vgl. auch Marcus 1986, 23.

⁴ Zum herausragenden Stellenwert von *Roma città aperta* im Kontext des verschieden gedeuteten filmischen Neorealismus vgl. Castello 1962, 7-14; Armes 1971, 22-67; Asor Rosa 1975, 1605-1614; Verdone 1977, 15-17, 27-29; Marcus 1986, 14-29, 53; Toeplitz 1991, 53-94; Brunetta 1998, 405-412. Meder (1993, 18-19) stellt das Jahr 1945 als „Epochenschwelle“ des italienischen Films einerseits in Frage, andererseits bekräftigt er die von jenem Jahr markierte Zäsur, denn unterschieden wird zwischen Theorie des Neorealismus vor Kriegsende und Praxis des Neorealismus seit der Kapitulation der deutschen Besatzungsmacht (ebd., 19, 325 ff.). Landy (2000, 83-84) hält es für einen Mythos, dass 1945 im italienischen Film ein Bruch stattgefunden habe; vgl. auch Di Nolfo (2002).

⁵ Während Landy (2000, 8, 50) den Begriff auf italienische Komödien bezieht, sofern sie, symbolisiert von einem weißen Telefon im Boudoir, im Milieu der 'oberen Zehntausend' spielen und zwischen 1930 und 1943 produziert worden sind, verstehen Thompson/Bordwell (1994, 316) unter dem pejorativen Terminus „romantic melodramas, typically set among the rich. When presented in a glossy modern decor, these were known as 'white telephone' films“. Im Folgenden wird der Begriff für italienische Komödien und Melodramen gleichermaßen verwendet, sofern eine, verglichen mit der Lebenswelt der meisten Kinobesucher, entrückte, stilisierte Welt des Luxus den zentralen Schauplatz bildet.

⁶ Zu den folgenden Merkmalen des neorealistischen Films vgl. Wolfgang von Einsiedeln, Der italienische Nachkriegsfilm, *Merkur*, Nr. 3, März 1950, 353-357. Von Einsiedeln verwendet *nicht* den Begriff Neorealismus, nennt jedoch gemeinsame Merkmale von Filmen, die dieser Strömung bis in die Gegenwart zugerechnet werden. Er distanziert sich von der Bezeichnung des italienischen Nachkriegsfilms als Neoverismus, da „der alte *Verismo* seine Neigung zum Opernhaft-Theatralischen nicht verleugnen konnte“ (ebd., 355); vgl. auch Castello 1962, 7-11; Verdone 1977, 15-17; Aprà 1995a, 130-133.

Charaktere verkörpern, erklärt sich daher, dass viele professionelle Darsteller und Darstellerinnen wegen ihrer Interpretation von heroischen Gestalten während der Diktatur diskreditiert sind. Den Einzelheld löst der kollektive Protagonist ab. Obgleich die Handlung neorealistischer Filme fiktiv ist, entweder auf Originalsujets oder literarischen Vorlagen basiert, verstehen sich die Regisseure als Dokumentaristen von materieller Not und Werteverlust während der Diktatur und in der unmittelbaren Nachkriegszeit. *Roma città aperta* als pars pro toto der Tendenz erfüllt die Aufgabe einer „testimonianza storica“.⁷ Diesen, zum unverbindlich unterhaltenden Spielfilm konträren Anspruch, lösen neben sich oftmals selbst verkörpernden Laiendarstellern vor allem natürliche Schauplätze ein.

Ein von Themen und vom Stil zu unterscheidendes moralisches Anliegen manifestiert sich im schonungslosen Blick auf die „aspetti anche crudi della realtà“, einem „deciso atteggiamento critico nei confronti della nostra società“.⁸ Der Regisseur als Autor eines neorealistischen „cinema dell'uomo“⁹ appelliert an das Gewissen des einzelnen Zuschauers, verteidigt die Menschenrechte.

Kurz nach dem Drehbeginn von *Roma città aperta* im Januar 1945 identifizieren italienische Journalisten einzelne Figuren sowohl mit legendären Opfern des römischen antifaschistischen Widerstands als auch mit berüchtigten Tätern. Unter dem Eindruck der Premiere von *Roma città aperta* in Rom im September 1945, des Kinostarts von *Open City* in New York im Februar und von *Rome ville ouverte* in Paris im November 1946 stimmen internationale Rezensenten darin überein, es handele sich um eine faktentreue Reportage über den Terror der deutschen Besatzungsmacht und den gegen sie gerichteten parteiübergreifenden, massenhaften Widerstand.

Roma città aperta erfüllt die als ein weiteres Merkmal des Neorealismus geltende Unmittelbarkeit (*immediatezza*). Mit diesem Begriff verbindet sich die Vorstellung, der Film sei „im wesentlichen eine Erweiterung der Fotografie“¹⁰, welche „eine ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität“¹¹ aufweise. Das Kinopublikum sei daher Augenzeuge außerfilmischen Geschehens, anstatt nachgestellter, ihrem Ergebnis nach bereits bekannter

⁷ Verdone 1977, 17.

⁸ Vgl. Castello 1962, 10.

⁹ Verdone 1977, 17.

¹⁰ Kracauer 1996, 11.

¹¹ Ebd., 45.

Ereignisse.¹² Um *Roma città aperta* eine dokumentarische Qualität zuschreiben zu können, wird zu Unrecht behauptet, die Dreharbeiten hätten unmittelbar nach der Befreiung Roms am 4. Juni 1944 begonnen.¹³

Wann der filmische Neorealismus endet, ist umstritten. Neben einer engen, auf den Zeitraum 1945 bis 1948¹⁴ eingeschränkten, existiert eine weite, von 1945 bis 1951 reichende Periodisierung. Hierbei markiert das Uraufführungsjahr 1951 von *Umberto D.* (Vittorio De Sica) den definitiven Abschluss. Unbeschadet unterschiedlicher Interpretationen, was den italienischen filmischen Neorealismus auszeichnet und wie lange er als Strömung existiert, scheint für ihn das mutmaßliche Initialwerk *Roma città aperta* konstitutiv zu sein: hinsichtlich seiner antifaschistischen Botschaft, seinem gegenwartsnahen Plot und dokumentarischen Stil. Im Gegensatz zur sprachlich vermittelten Wirklichkeitskonstruktion der Literatur nutzt der neorealistische Film die medienspezifische Ästhetik des bewegten Bildes aus. Der Zuschauer erhält den Eindruck, unvermittelt am primär visuellen Geschehen teilzunehmen.

Sichtungen von *La nave bianca* haben den Verfasser in der Auffassung bestärkt, dass eine Ende der vierziger Jahre aufkommende, in den folgenden Jahrzehnten bestenfalls in Details modifizierte Interpretation zur theoretischen Vorbereitung und zu so genannten Vorläufern des filmischen Neorealismus¹⁵ einerseits, seiner empirischen Erscheinungsform andererseits, einem unhaltbaren Dogma entspricht. Danach gilt entweder das Jahr 1943 oder 1945 als Zäsur zwischen jenen Stadien der Latenz und der Manifestation. Diese alternativen Datierungen dienen dem identischen Zweck, eine Kausalität zwischen dem sich abzeichnenden bzw. veritablen Ende des Faschismus und dem Beginn des filmischen Neorealismus zu unterstellen. Während für eine Minderheit vom Filmhistorikern der 25. April 1943, der Tag, an dem Benito Mussolini gestürzt wird, nicht nur den Anfang vom Ende des Faschismus signalisiert, sondern mit dem ersten italienischen neorealistischen Film korreliert,

¹² Vgl. Tinazzi 1990, 15-16; Asor Rosa 1990, 83.

¹³ „Geschrieben und gedreht wurde der Film im Winter 1944/45, als Rom erst einige Monate befreit war“, Meder 1995a, 497. „Unmittelbar nach der Befreiung Roms fühlten sich viele Filmemacher moralisch verpflichtet, von der *Resistenza* und ihrer politischen wie sozialen Bedeutung zu berichten. Zusammen mit dem Freund und Drehbuchautoren Sergio Amidei, Mitglied der antifaschistischen Bewegung, und dem jungen Federico Fellini realisierte Rossellini 1944/45 unter extrem schwierigen Produktionsbedingungen [...] *Roma - Offene Stadt*“, Buovolo 1999, 590-591. Die Dreharbeiten beginnen tatsächlich Mitte Januar 1945.

¹⁴ Vgl. Karsten Witte 1989, Neorealismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story, in: epd Film, Nr. 3, 1991, 16-23, hier 23. Meder (1993, 19) bezeichnet die Periodisierung des neorealistischen Films von 1945 bis 1949 als „eng“ und hält sie für diskussionswürdig. Seine Schlussbetrachtung, die nach eigener Aussage dem Zweck dienen soll, die erhebliche Differenz zwischen *Paisà* und dem „Rest der ‘neorealistischen’ Produktion“ (ebd., 325) aufzuzeigen, ist jedoch mit der in Frage gestellten Periode - 1945 bis 1949 - deckungsgleich.

¹⁵ Bazin (1962, 10) zählt 1948 *La nave bianca* zu den Vorläufern des Neorealismus.

denn einen Monat später erlebt *Ossessione* (Luchino Visconti 1942) seine Premiere¹⁶, leitet nach einer vorherrschenden Sichtweise *Roma città aperta* 1945 eine neue Periode des *cinema italiano* ein. *Roma città aperta* gilt als kulturelles Vermächtnis der siegreichen *Resistenza*, als Manifest einer überparteilichen, nationalen Allianz gegen die Diktatur.¹⁷ Katholiken ebenso wie Kommunisten und Liberale stimmen in der Nachkriegszeit darin überein, der Neorealismus sei eine originär antifaschistische Kultur. Daher wird der faschistische Kriegsspielfilm, wenn überhaupt, dann nicht aus moralischen Gründen, sondern nach hiervon getrennten ästhetischen Kriterien als eine Quelle der von *Roma città aperta* begründeten neorealistischen Tendenz anerkannt.

Merkmale einer an *Roma città aperta* wahrgenommenen neuen Ästhetik weist jedoch schon vier Jahre früher *La nave bianca* auf, und zwar teilweise in weitaus reinerer Form. Dem *antidivismo*¹⁸ trägt der völlige Verzicht auf Berufsschauspieler zugunsten von Laiendarstellern Rechnung. Außenaufnahmen sind durchgängig, Innenaufnahmen zu einem beträchtlichen Teil außerhalb des Ateliers gedreht. Dialoge, Geräusche und diegetische Musik sind wie in *Roma città aperta* nachsynchronisiert. Selbst nach einem ethisch-ideologischen Maßstab besteht für Autoren eine Kontinuität und kein Bruch. Ein Biograf von Roberto Rossellini, Tag Gallagher, deutet *La nave bianca* als einen antifaschistischen Film.¹⁹ Marcia Landy vertritt die Auffassung, *La nave bianca* ebenso wie der Vorläufer *Uomini sul fondo* (Francesco De Robertis 1939-41) verherrlichten nicht den Krieg, sondern zeigten, wie grausam und unmenschlich er sei.²⁰ Giulia Fanara ist der Ansicht, *La nave bianca* trage schon die Handschrift des Autors Rossellini, insofern es sich um ein „cinema aperto“, „antierico“, „corale“, „di attesa“ handle.²¹ Die Handlung ist gegenwartsnah, die erzählte Zeit, einen Monat nach dem Kriegseintritt Italiens, als die italienische und britische Marine im Ionischen

¹⁶ Zur Deutung von *Ossessione* als Initialwerk des Neorealismus vgl. Bazin 1962, 60; Aprà 1995a, 126.

¹⁷ Callisto Cosulich (Così nacquero *Paisà* e *Roma città aperta*, *Cinema nuovo*, Nr. 57, 25. April 1955, 306) bezeichnet *Roma città aperta* und *Paisà* als filmische Dokumente, in denen sich der Geist des 25. April, die Volksfront gegen das faschistische Regime offenbare. Wie die *Resistenza* ein überparteiliches, antifaschistisches, nationales Bündnis gewesen sei, so hätten auch die Drehbuchautoren von *Roma città aperta* trotz unterschiedlicher Weltanschauungen und politischer Positionen zusammengearbeitet. Laut Cosulich zählen zu den Szenaristen Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Federico Fellini, der Monarchist Alberto Consiglio und der Kommunist Celeste Negarville. Vgl. auch Castello 1962, 12-13.

¹⁸ Zu den Kriterien des *antidivismo* und des gegenüber Studioaufnahmen bevorzugten, wenngleich nicht ausschließlichen Drehens an natürlichen Schauplätzen vgl. Aprà 1995a, 130.

¹⁹ Vgl. Gallagher 1998, 72.

²⁰ Vgl. Landy 2000, 13. *Uomini sul fondo* handelt von der Havarie eines U-Bootes, dessen Bergung und der Rettung der Mannschaft zu Friedenszeiten. Der Film, von De Robertis 1939 konzipiert, enthält im Unterschied zu *La nave bianca* keine Schlachtszenen.

²¹ Vgl. Fanara 2000, 133.

Meer das erste Seegefecht austragen, liegt etwa neun Monate vor dem Drehbeginn im März 1941. Selbst die Präferenz von Figuren, welche die so genannten Niedrigen („gli umili“) oder Besiegten („i vinti“)²² repräsentieren, ist bereits gegeben: Eine Gruppe Heizer, während einer Seeschlacht verwundet und von ihrem Schlachtschiff auf ein Lazarettsschiff verlegt, befindet sich dank optimaler medizinischer Betreuung auf dem Weg der Genesung.

Weil der seit 1941 in größerem Umfang als bisher produzierte faschistische Kriegsspielfilm der Aufgabe dient, über einen möglichst hohen Authentizitätseindruck die möglichst große Identifikation eines Massenpublikums mit einem einzelnen oder einem kollektiven Protagonisten zu erreichen, verändert sich gegenüber konventionellen Genres wie dem Melodram und der Komödie der Schauwert von Figuren und ihrer Lebenswelt grundlegend. Gegen herkömmliche ästhetische Maßstäbe vom Schönen verstößt bereits *La nave bianca*. Der Zuschauer erhält Einblick in kahle, funktional eingerichtete Krankenzimmer und Aufenthaltsräume von Seeleuten, einen erst diffus beleuchteten, dann von Rauchschwaden gefüllten Kesselraum. Die Dingwelt, darunter Messgeräte, Granaten, Kanonen, Stahltüren, Telefone, Rohre, erhält eine eigene Poesie. Heizer mit verschwitzten Gesichtern, die auf einem Schlachtschiff verschmutzte Uniformen, auf einem Rot-Kreuz-Dampfer als verwundete Patienten Pyjamas tragen, teilweise bandagiert sind und mit Krücken umherlaufen, kontrastieren scharf mit dem Glamour des damaligen italienischen und amerikanischen Starfilms.

Ein zentraler Schauplatz von *Roma città aperta* liegt in einem unansehnlichen, heruntergekommenen Wohnquartier. Der Zuschauer sieht Innenhof und Keller einer Mietskaserne, einen von elektrischen Leitungen und Masten gesäumten Bahndamm, Gleisanlagen, Brachflächen mit ungepflasterten Straßen und Ruinen. Die Diva Anna Magnani spielt ihrer Kleidung, Verhaltensweise und Sprache nach eine Bewohnerin dieses ärmlichen Viertels.

Während Filmwissenschaftler die Existenz einer literarischen neorealistischen Strömung bei Interpretationen und Definitionen ihres kinematografischen Pendant in der Regel nicht beachten²³ oder zwar anmerken, aber eine „positive interaction“²⁴ bestreiten, benennen

²² Vgl. Aprà 1995a, 125.

²³ Vgl. Aprà 1995a; Gallagher 1998, 293-307; Landy 2000, 13-17.

²⁴ Armes 1971, 26-27; Marcus (1986, 18) leugnet und bestätigt zugleich in widersprüchlicher Weise eine Interaktion: „Despite the scarcity of cross-influences between the literature and cinema of neorealism, the two media shared enough common source material to enable us to consider them parallel manifestations of the same

Literaturwissenschaftler den *neorealismo* mit wenigen Ausnahmen²⁵ als eine Lyrik und Prosa, Malerei und Film umfassende künstlerische Richtung.²⁶ Filmischer und literarischer Ausläufer des Neorealismus erscheinen gleichwohl wie Parallelen ohne Berührungspunkte.²⁷

Üblicherweise richtet sich das Erkenntnisinteresse am Verhältnis zwischen Literatur und Film auf die Adaption. In den neunziger Jahren findet die filmische Schreibweise moderner Romane vermehrt Beachtung.²⁸ Hier wird umgekehrt untersucht und belegt, dass zwei neorealistische Filme mit literarischen Texten eine Raum-Figurenbeziehung vereint. Unter diesem Gesichtspunkt verglichen werden zum einen *La nave bianca* und die veristische Erzählung *Rosso Malpelo* (1878) von Giovanni Verga, zum anderen *Roma città aperta* und der Roman *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos. Es geht somit um einen unilateralen Einfluss von Prosawerken auf Filme.²⁹ Weder wird behauptet, dass nur diese beiden und keine anderen literarischen Texte mit den ausgewählten Filmen teilweise analoge, wengleich medienspezifisch realisierte Raum-Figurenbeziehungen verbinden, noch kann nachgewiesen werden, ob die Regisseure, Sujet- und/oder Drehbuchautoren von *La nave bianca* und *Roma città aperta* jene Texte rezipiert haben. Gleichwohl dienen einzelne Kapitel der Arbeit dem Zweck, zu belegen, weshalb zum einen ein *veristisches*, zum anderen ein *zeitgenössisches amerikanisches* Prosawerk in die engere Wahl fallen. Zudem legen sowohl der Vorspann von *La nave bianca* als auch eine Anekdote über Lektürepräferenzen Roberto Rossellinis Ende 1943 nahe, den Nachweis anhand einer veristischen Erzählung von *Giovanni Verga* und einem Roman von *John Dos Passos* zu führen. Die Entscheidung innerhalb des Gesamtwerks von *John Dos Passos* für *Manhattan Transfer* als dem ersten modernen Stadroman begründet sich daher, dass italienische Rezensenten von *Roma città aperta* der im Titel angeführten Metropole eine Hauptrolle zuerkennen und damit unter dem Gesichtspunkt der *Raum-Figurenbeziehung* eine Vergleichbarkeit gegeben ist.

aesthetic and ideological impulses. Many of the following stylistic considerations are thus as pertinent to literary neorealism as they are to its more celebrated cinematic equivalent“.

²⁵ Vgl. den Eintrag *Neorealismo* von Salvatore Battaglia, in: *Dizionario critico della letteratura italiana* 1986, Bd. 3, 256-261.

²⁶ Vgl. Bo 1951; Ferretti 1974, 12-21; Asor Rosa 1975, 1604-1615; Corti 1978, 25-30.

²⁷ Vgl. den Eintrag *Neorealismo* von Simona Costa, in: Ghidetti/Luti 1997, 546-550.

²⁸ Zum Begriff der filmischen Schreibweise und dessen Verbreitung seit Anfang der neunziger Jahre vgl. Tschilschke 1998, 203-209. Der Verfasser warnt zurecht vor der „metaphorischen und metonymischen Falle“, filmische Begriffe wie Großaufnahme oder Flashback auf die Literatur zu übertragen: „In der Literatur ist die filmische Schreibweise eine literarische Schreibweise“, ebd., 207.

²⁹ Zu einer Systematik der Literatur/Film-Beziehungen vgl. Albersmeier 1995.

Warum werden Filme mit Originalsujets gewählt und keine Literaturadaptionen? Die Antwort lautet: Das bislang zumeist unbeachtete, gelegentlich behauptete Verhältnis zwischen mutmaßlich *sui generis* aliterarischem neorealistischen Film und Prosawerken lässt sich selbst in Fällen nachweisen, in denen dem Drehbuch weder eine Erzählung, noch ein Roman, noch ein Drama zugrunde liegt. Zwar fehlt es nicht an Hinweisen, die einen Einfluss des *verismo* und amerikanischer Prosa auf den filmischen Neorealismus unterstellen, aber aus dieser Annahme folgen, abgesehen von einer Seminararbeit an der römischen Universität La Sapienza³⁰, bislang keine weiterführenden komparatistischen Analysen.

André Bazin setzt den italienischen Nachkriegsfilm mit dem Neorealismus gleich, ohne die gleichnamige literarische Strömung zu erwähnen. Nach seinem ontologisch-phänomenologischen Interpretationsansatz gleicht die Erzählweise des italienischen neorealistischen Films derjenigen des modernen amerikanischen Romans.³¹ *Paisà* (Roberto Rossellini 1946) manifestiere in vollendeter Weise die charakteristische Erzähltechnik dieser italienischen Schule der Befreiung. Die sechs Episoden von *Paisà* entsprächen einer Sammlung von Kurzgeschichten, deren Autoren beispielsweise John Steinbeck, William Faulkner und William Saroyan heißen könnten.³²

Marcia Landy betont, für italienische Filmkritiker und Filmschaffende, darunter Roberto Rossellini und Luchino Visconti, hätte während des Zweiten Weltkriegs sowohl die amerikanische Gegenwartsliteratur als auch Giovanni Vergas *veristische* Prosa des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine außerordentliche Bedeutung besessen:

„They turned toward American literature, including such writers as John Dos Passos and Ernest Hemingway, for a different source of stylistic and philosophical innovation. They turned also to the writings of Giovanni Verga, whose work was identified with *verismo*, a movement toward a more objective and naturalist description of the world. By considering different models, filmmakers such as Rossellini and Visconti sought to turn the film industry away from the production of films that they regarded as deleterious to the health and well-being of Italian culture“.³³

³⁰ „Nell’ambito di un seminario sul film condotto presso l’Università ‘La Sapienza’ di Roma nell’annata ‘95-96 la studentessa Valentina Mogetta riscontrava una serie di convergenze tra la concezione del paesaggio in Faulkner [...] e in Rossellini [...], nonché sul uso, ripetuto, dei dialetti [...]. In quella stessa occasione la Mogetta evidenziava un ulteriore ambito di confronto tra il regista e lo scrittore sul piano della tematica fondamentale in Hemingway dell’*incontro natura-memoria*“, Fanara 2000, 466 (Fußnote 111).

³¹ „Comme dans le roman, c’est surtout à partir de la technique du récit que l’esthétique implicite de l’œuvre cinématographique se peut révéler“ (Bazin 1962, 26). „L’esthétique du cinéma italien, tout au moins dans ses parties les plus élaborées et chez des metteurs en scène aussi conscients de leurs moyens qu’un Rossellini, n’est que l’équivalent cinématographique du roman américain“ (ebd., 35).

³² Ebd., 29-31.

³³ Landy 2000, 83.

Giulia Fanara ist überzeugt, Filme von Roberto Rossellini prägen die Lektüre amerikanischer Schriftsteller:

„sembra senz'altro possibile accostare a quest'ultimo [Roberto Rossellini], non soltanto per ciò che concerne il confronto con la struttura delle novelle o dei romanzi, ma anche per tutta una serie di convergenze tematiche, autori americani, come Faulkner, appunto, o l'Hemingway di *Per chi suona la campana* [*For Whom the Bell Tolls* 1940] o *Addio alle armi* [*A Farewell to Arms* 1929] o del racconto *I sicari* [*The Killers* 1927] o lo Steinbeck di *Furore* [*The Grapes of Wrath* 1939].³⁴

Diese sich auf Vermutungen und Intuitionen beschränkenden Urteile über den neorealistischen Film und amerikanische ebenso wie veristische Prosa sind symptomatisch für eine weitere Forschungslücke. Giorgio Tinazzi macht 1990 darauf aufmerksam, dass die vielschichtige Beziehung zwischen filmischem und literarischem Neorealismus einer unbekanntem „retroterra“ gleichkomme.³⁵ Alberto Asor Rosa ergänzt, auf der Konferenz in Pesaro zum Neorealismus 1974 sei diese Beziehung nicht einmal ansatzweise erörtert worden, obwohl sie von kaum zu überschätzender Bedeutung sei, um die sowohl ästhetische als auch ethisch-politische Bewegung besser zu verstehen: „Il problema dei rapporti tra letteratura e cinema in Italia, in particolare in ambito neorealistico, è di somma importanza [...] è stupisce un poco che sia stato finora così scarsamente approfondito. [...] le componenti del neorealismo, sia letterario sia cinematografico, sono molteplici, riterrei un errore cercare di ridurle a una sola“.³⁶

Ein kursorischer Überblick über die Etymologie ergibt, dass der Terminus *neorealismo* seit Ende der zwanziger Jahre Werke verschiedener in- und ausländischer Künste bezeichnet. Die diachrone Betrachtung erweitert und bestätigt die auf die synchrone Entwicklung in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre bezogene Aussage Asor Rosas. Zunächst ausländische ästhetische Produktionen bezeichnend, wird der Begriff ab Anfang der dreißiger Jahre ebenfalls auf inländische Romane angewendet.

1928 fällt der Terminus im Kontext von Stanislawskis Regietheater.³⁷ 1929 bezeichnet Libero Solaroli, Filmkritiker und Produktionsleiter unter anderem von *Ossessione*, die sowjetische

³⁴ Fanara 2000, 383.

³⁵ Tinazzi 1990, 11.

³⁶ Asor Rosa 1990, 79.

³⁷ Mario Verdone zitiert in seinem Eintrag *Neorealismo cinematografico*, in: *Enciclopedia del Novecento* (Bd. 6, 1982, 7) aus der Kulturzeitschrift *Modernità* (Nr. 2, 1928, 34), wo Stanislawski als „caposcuola del neorealismo teatrale“ gilt.

Schriftstellerin Lidija Nikolajewna Seifullina³⁸ sowie sowjetische Regisseure wie Lew Kuleschow, Leonid Trauberg und Grigori Kosinzew als Begründer eines vom russischen Realismus des 19. Jahrhunderts ethisch ebenso wie ästhetisch grundlegend abweichenden *neorealismo*. Ihre literarische und filmische Erzählweise kennzeichne eine objektive Darstellung aktueller sozialer Probleme sowie veränderter Werte und Normen. Sie diene der Massenaufklärung und sei vom persönlichen Engagement für den Aufbau des Sowjetstaates motiviert. Solaroli nimmt somit die bis heute gebräuchliche doppelte, ethische und ästhetische Begriffsdimension vorweg.³⁹ Zudem wird der Terminus gebraucht, wenn von Alfred Döblins 1929 veröffentlichtem Roman *Berlin Alexanderplatz* die Rede ist.⁴⁰ Umberto Barbaro versteht 1930 unter *neorealismo* eine deutsche avantgardistische Strömung sowohl der Literatur als auch der Malerei:

„Quelle poi che gli avanguardisti di tutto il mondo chiamano ‘estetiche’ e che poi sono le ‘tendenze’ letterarie e tecniche non hanno una grandissima quantità di trattati in Russia come in Germania o in Francia: e sono il simbolismo, il futurismo e il neorealismo che pur rifacendosi alla letteratura dell’ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neo-realismo tedesco di Döblin in letteratura e dei Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col ‘realismo magico’ di Bontempelli“.⁴¹

Wenn Barbaro die Neue Sachlichkeit in der Malerei und in der Dichtung mit dem *neorealismo tedesco* gleichsetzt, bestätigt dies eine Ansicht des Germanisten Bonaventura Tecchi. In Carlo Bos von 1950 bis 1951 durchgeführter *Inchiesta sul neorealismo* unter Schriftstellern und Literaturkritikern über dessen Ursprünge und Entwicklung vertritt Tecchi die Ansicht, *neorealismo* bzw. *nuovo realismo* sei der italienische Ausdruck für Neue Sachlichkeit, leite sich somit von der inländischen Rezeption der gleichnamigen deutschen literarischen Strömung in den zwanziger Jahren her. Zwar hebt er den Unterschied in der Bedeutung zwischen „realistisch“ und „sachlich“ hervor, und ist überzeugt, die italienische verachte im Unterschied zu der deutschen Tendenz nicht die Form, doch bestünden Gemeinsamkeiten hinsichtlich des ethischen Anspruchs der Autoren und einem besonderen Interesse an der Masse, dem Volk. Einige ungenannte Schriftsteller der Neuen Sachlichkeit

³⁸ Seifullina (1889-1954) verfasst ab 1922 realistische Erzählungen über das Leben der Bauern nach der Oktoberrevolution. Hierzu zählen *Peregrinoj* (*Der Ausreißer* 1922) und *Virineja* (*Wirinea* 1924).

³⁹ Vgl. Brunetta 1975, 125-127. Wiederabdruck des Artikels von Libero Solaroli, *Il cinema italiano deve imitare quello russo?*, *Cinematografo*, Nr. 5, März 1929.

⁴⁰ Vgl. Parigi 1995, 15.

⁴¹ Barbaro 1976a, 108. Erstveröffentlicht, in: *L’Italia letteraria*, Nr. 45, 9. November 1930, 6, die zweite Folge der fünfteiligen Artikelserie *Letteratura russa a volo d’uccello*, ab Nr. 44, 2. November 1930 bis Nr. 8, 22. Februar 1931.

hätten sich für den Nationalsozialismus engagiert, eine rechtsradikale realistische Literatur produziert.⁴²

Der brasilianische Regisseur Alberto Cavalcanti (1897-1982) bezeichnet in einem Artikel von 1937 den britischen Dokumentarfilmer John Grierson und seine seit 1933 für das staatliche General Post Office tätigen Mitarbeiter, darunter Cavalcanti selbst, Robert Flaherty, Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, die Komponisten Walter Leigh, Benjamin Britten, Maurice Jaubert sowie den mit ihnen kooperierenden Schriftsteller W.H. Auden, als Vertreter eines aktuellen „neorealist-movement in England“. Sie hätten erstmals die arbeitende Bevölkerung und die verschiedenen Landschaften Großbritanniens zum Motiv von Filmen gewählt. Im Vorgriff auf den Kommunismus arbeiteten die Filmemacher in kollektiver Form, wenngleich der kreative Beitrag jedes Einzelnen aus den Credits hervorginge. Typisch für diese Gemeinschaft gleichgesinnter Künstler seien Filme, welche außerfilmisches Geschehen dramatisierten. Die Bewegung besitze bereits einen internationalen Charakter, denn es bestünden Kontakte zu den Produzenten von *March of Times* und zur Schweizer Regierung.⁴³

Umberto Barbaro gelten 1943 Filme von Marcel Carné wie *Quai des brumes* (1938), Jean Renoirs *La chienne* (1931) und *La Bête humaine* (1938) nach dem gleichnamigen Roman (1890) von Émile Zola als Exempel eines „neo-realismo francese“. Sie zeichneten sich darin aus, existentielle menschliche Konflikte nicht nur zu beschreiben, sondern ebenso deren Ursachen zu benennen und die Frage nach der Verantwortung des Einzelnen und der Gemeinschaft füreinander zu stellen.⁴⁴ Barbaro geht es jedoch ausdrücklich nicht darum, diese Filme als relativ lebensnah einzustufen, ihnen Faktentreue zuzuerkennen. Vielmehr besitzt für ihn das Kunstwerk eine autonome, von der außerästhetischen Wirklichkeit strikt trennende Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

Dass die moderne amerikanische Literatur konstitutiv für die italienische neorealistische Prosa ist, vor allem Romanen Elio Vittorinis und Cesare Paveses Vorbilder für Erzähltechniken und Motive wie den Stadt-Land-Gegensatz liefert, kann als gesichert gelten.⁴⁵ Infolge ihrer zahlreichen Übersetzungen von und Artikel zu Romanen und Erzählungen aus den USA seit Anfang der dreißiger Jahre sind die beiden Autoren zentrale

⁴² Vgl. Bo 1951, 65-66; Briganti 1982, 10.

⁴³ Vgl. Cavalcanti 1937. Erstveröffentlicht unter dem Titel *Le mouvement néo-réaliste en Angleterre*, in: *Le Rôle intellectuel du cinéma*, Paris: Institut international de coopération intellectuelle 1937, 235-241. Eine zitierte, wiederabgedruckte englische Fassung des Textes hat freundlicherweise Adriano Aprà zur Verfügung gestellt.

⁴⁴ Vgl. Barbaro 1976b, 501. Erstveröffentlicht, in: *Film*, Nr. 23, 5. Juni 1943.

⁴⁵ Vgl. Bo 1951, 28-29, 32-33, 57-64.

Mittler.⁴⁶ Vittorini erklärt in *corsivi* der Anthologie *Americana*, die 1941 beschlagnahmt im folgenden Jahr ohne diese Kapiteleinleitungen erscheint, amerikanische Gegenwartsautoren, die Partei für das Proletariat ergriffen, würden sich *neorealisti* nennen.

Neben dieser Verwendung, sei es von Italienern, sei es von Nicht-Italienern, für ausländische Filme, Prosa und das Theater Stanislawskis wird der Ausdruck *neorealismo* um 1930, wie Alessandra Briganti zur gleichnamigen literarischen Strömung erläutert, auf einen neuen Typus inländischer Romane übertragen, den *Gli indifferenti* (1929) von Alberto Moravia einleitet. Neben Corrado Alvaros Sammlung von Erzählungen *Gente in Aspromonte* (1930) gehörten zum Korpus beispielsweise die Romane *Tre operai* (1934) von Carlo Bernari, *Il capofabbrica* von Romano Bilenchi, geschrieben 1932, veröffentlicht 1935, *Paesi tuoi* von Cesare Pavese, geschrieben 1939, publiziert 1941, sowie *Conversazione in Sicilia*⁴⁷ von Elio Vittorini. Zu den Ursprüngen des literarischen Neorealismus führt Briganti aus, junge regimekonforme Autoren hätten Anfang der dreißiger Jahre in eine unter den Schlagwörtern *contenutismo* versus *formalismo* geführte Kontroverse eingegriffen. Ihre Kritik habe sich gegen eine selbstreferentielle, in einem gehobenen Stil verfasste Prosa gerichtet, welche die vom faschistischen Regime eingeleiteten sozialrevolutionären Veränderungen ignorierte.⁴⁸

Vertreter dieses gehobenen Stils gehörten einer älteren Generation von Dichtern an. Sie haben wie Emilio Cecchi, Ardengo Soffici, Giuseppe Prezzolini, Vincenzo Cardarelli und Giovanni Papini für die Zeitschriften *La Voce* (1908-1914) und/oder *La Ronda* (1919-1922) geschrieben. In Bos Umfrage erklärt sich jedoch der Literaturkritiker Arnaldo Bocelli zum Urheber des Begriffs. Er habe ihn 1931 erstmals verwendet. Der Terminus sei mit dem *contenutismo* gleichgesetzt worden.⁴⁹ Für den Vorrang des Inhalts gegenüber der Form im modernen Roman engagiert sich Alberto Moravia, seitdem er 1925 beginnt, *Gli indifferenti* zu schreiben.⁵⁰

Anstelle des erbaulichen autobiografischen Fragments, einer *prosa d'arte*, adressiert an eine Minorität bildungsbürgerlicher Leser, sollen politisch engagierte, moralisierende Alltagschroniken eines mythologisierten, ursprüngliche menschliche Tugenden und

⁴⁶ Vgl. Schlumbohm 1968.

⁴⁷ Erstveröffentlicht 1938 in Fortsetzungen in *Letteratura* und als Buchausgabe 1941 bei Parenti in Florenz unter dem Titel *Nome e lacrime*, im selben Jahr ebenfalls gebunden erschienen unter dem endgültigen Titel *Conversazione in Sicilia* bei dem Mailänder Verlag Bompiani.

⁴⁸ Vgl. Briganti 1982, 8-10, 12-18.

⁴⁹ Vgl. Bo 1951, 23.

Verhaltensweisen bewahrenden Volkes treten, das von der Bourgeoisie abgegrenzt wird. Aus einem veränderten Verständnis von der gesellschaftlichen Verantwortung des Autors und der Literatur folgt das Interesse, den Leserkreis maximal zu erweitern, Massenauflagen zu erzielen. Dem entgegen kommt ein bevorzugter einfacher Stil, Verzicht auf Interpretation zugunsten sachlicher Schilderungen, die Verwendung von Umgangssprache, Idiomen aus dem Dialekt und - während des Faschismus noch sehr eingeschränkt - der Jargon sozialer Randgruppen.⁵¹

Eine Reihe junger Autoren wie Elio Vittorini, Romano Bilenchi, Alberto Moravia und Vitaliano Brancati bringen in ihren sich als antiformalistisch verstehenden Werken der dreißiger Jahre linksfaschistische⁵², dezidiert antibürgerliche Positionen zum Ausdruck. Moravia attackiert in seinem Debütroman *Gli indifferenti* ein moralisch verkommenes, eigennütziges Bürgertum. Folglich fällt auch das mit dieser sozialen Klasse identifizierte individualistische ästhetische Konzept eines *l'art pour l'art* der Verdammnis anheim. Von zumeist denselben Intellektuellen sei dann unter dem Eindruck der *Resistenza* das zuvor ansatzweise praktisch umgesetzte Ziel einer gegenwartsnahen, den sozialen und ethischen Umbruch dokumentierenden Prosa über und für das Volk unter antifaschistischem Vorzeichen fortgesetzt worden. Partisanen und Zivilisten hätten von 1943 bis 1947 zumeist anonym und ohne literarische Ambitionen gleichfalls neorealistische Texte etwa in Form von Tagebüchern und Gedächtnisprotokollen verfasst und verbreitet, um die eigenen traumatischen Erlebnisse der deutschen Besatzungsherrschaft und des Bürgerkrieges zu verarbeiten.⁵³ Diese Texte werden als *memorialistica resistenziale* bezeichnet.

Seit dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940, so Briganti, machen sich Filmemacher die ästhetischen und ethischen Ziele von Schriftstellern zu eigen. Im Einklang mit Positionen der *contenutisti* und im Rekurs auf die veristische Poetik Giovanni Vergas wird ein *cinema di verità* angestrebt.⁵⁴ Es nimmt erstmals in *Ossessione* 1942 Gestalt an, ohne sich jedoch unter faschistischer Herrschaft über vereinzelte Produktionen hinausgehend, als eine kohärente Strömung auszubilden. Erst *Roma città aperta* konstituiert eine im Nachhinein so genannte

⁵⁰ Vgl. Voza 1982 [Wiederabdruck des Artikels von Alberto Pincherle (d.i. Moravia), C'è una crisi del romanzo?, *Fiera letteraria*, Nr. 41, 9. Oktober 1927, 1, eingeleitet von Voza]; Strappini 1995, 682-683.

⁵¹ Vgl. Benussi 1980, 127.

⁵² Zum Linksfaschismus vgl. Lanaro 1971; Asor Rosa 1971, 94-124; Manacorda 1974, 210-221; Parlato 2000.

⁵³ Vgl. Briganti 1982, 25-29.

⁵⁴ Ebd., 26.

neorealistische Tendenz.⁵⁵ Somit geht die kinematografische ästhetisch und ideologisch aus der bereits ein Jahrzehnt bestehenden gleichnamigen literarischen Strömung hervor.

Das Engagement von Intellektuellen im Umkreis des literarischen Neorealismus für das Volk ist für Filmemacher dieser Strömung folgenreich und nimmt sowohl in *La nave bianca* als auch *Roma città aperta* teils voneinander verschiedene, teils gemeinsame Formen an. Abgegrenzt von einer als dekadent abgewerteten Bourgeoisie, wird das italienische Volk, unabhängig von divergierenden regionalen und lokalen kulturellen Identitäten, als eine homogene Einheit, als Träger ebenso wie Nutznießer angekündigter und eingeleiteter wirtschaftlicher ebenso wie politischer Veränderungen aufgefasst. Alberto Asor Rosa weist auf einen regimekonformen Populismus hin, der Autoren wie Carlo Bernari, Elio Vittorini, Romano Bilenchi, Vasco Pratolini und Aldo Palazzeschi verbinde, bis sie nach dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 allmählich erkennen, dass ihr Ideal von einer faschistischen volkstümlichen Literatur unverwirklicht bleibt: „C’era poi il ‘popolarismo’ fascista , il tentativo fascista di fare una letteratura non decadente, legata agli interessi e alle tradizioni del paese; e c’è, accanto a in esso, la sua dissoluzione, cioè la lenta consapevolezza che i problemi posti dal fascismo per il superamento della società liberale restavano semplicemente inevasi“.⁵⁶

Wenn der neorealistische Film in der Nachkriegszeit als „cinema dell’uomo“ bezeichnet wird, der Regisseur über ein Massenmedium existentielle Nöte und Bedürfnisse sozialer Randgruppen öffentlich macht, Kunst Engagement („impegno“) für die Gemeinschaft anstatt interesseloses Wohlgefallen bedeutet, dann markiert dieses ästhetisch-moralische Ideal keine Zäsur zum, sondern ein Phänomen des Faschismus.

Faschistischen Populismus verknüpft Luigi Chiarini (1900-1975) mit der Rhetorik um den Menschen als Maß aller Dinge und einer neuen Moral. Chiarini, Gründer und langjähriger Leiter des Centro sperimentale di cinematografia in Rom, gibt seit 1937 die bis heute erscheinende Monatszeitschrift *Bianco e Nero* heraus. 1936 erklärt Chiarini zum Verhältnis zwischen Literatur und Faschismus, letzterer entspreche einem neuen Humanismus. Anstelle des liberalen Ideals vom eigennütigen, selbstverantwortlichen Individuum bildeten im Faschismus der Einzelne, Familie, Nation, Staat, Menschheit eine unauflösliche Einheit. Zur faschistischen Ethik führt er aus, sie kennzeichne Solidarität und Gerechtigkeit. Ohne die

⁵⁵ Ebd., 31.

⁵⁶ Asor Rosa 1975, 1604.

illusionäre Vorstellung vom größten Glück der größten Zahl zu teilen, könnten, wenn sich die Menschen füreinander verantwortlich fühlten, Not und Leid reduziert werden. Die Künstler und Wissenschaftler müssten ihren Elfenbeinturm verlassen. Kunst sei politisch in dem Sinne, dass ihre Bestimmung darin liege, Humanität zu kultivieren.⁵⁷

Die universelle Menschenliebe, so Asor Rosa, kennzeichne den ideologischen Gehalt von neorealistischen Romanen wie *Conversazione in Sicilia* und *Uomini e no* (1945) von Elio Vittorini. In der *Resistenza* und dem überparteilichen Antifaschismus als vorübergehendem nationalen Konsensus der Nachkriegszeit sei diese Ideologie bewahrt worden, da soziale Gerechtigkeit und die allgemeine Verbrüderung als anstrebenswerte Ziele galten.⁵⁸

Gli indifferenti als neorealistisches Initialwerk anzusehen, ist unter Literaturwissenschaftlern umstritten. Nur eine Minderheit unter ihnen vertritt diese Position. Wie im Fall des filmischen Pendant wird die Entstehung des literarischen Neorealismus aus der politisch-militärischen Entwicklung in Italien abgeleitet. Danach ermöglicht der von Süd- nach Norditalien etappenweise Sieg über die deutschen Besatzer und die kollaborierenden faschistischen Truppen den veritablen Durchbruch dieser neuen Schreibweise. Während Filmhistoriker überwiegend *Roma città aperta* als ersten neorealistischen Film bezeichnen, existiert unter Literaturwissenschaftlern kein allgemein anerkanntes Initialwerk neorealistischer Prosa: 1944 erscheint *Il quartiere* von Vasco Pratolini, 1945 folgen weitere Romane dieser Strömung: *Uomini e no* von Vittorini und *Cristo si è fermato a Eboli* von Carlo Levi. Was das Ende der literarischen Tendenz angeht, fallen die je nach deren theoretischer Bestimmung variierenden Datierungen in den Zeitraum zwischen 1948 und 1955.⁵⁹

Vom *neorealismo*, bezogen auf einen italienischen Film, ist anscheinend erstmals 1942 die Rede. Luchino Visconti berichtet 1965 in einem Interview, Mario Serandrei, Schnittmeister

⁵⁷ Vgl. Luigi Chiarini [Rubrik Documentazione,] *Fascismo e letteratura*, *Filmcritica*, Nr. 12, Februar 1952, 85-87, hier 87; Auszug aus der Monografie von Luigi Chiarini, *Fascismo e letteratura*, Istituto nazionale di cultura fascista, Rom 1936.

⁵⁸ Vgl. Asor Rosa 1975, 1606.

⁵⁹ Ferretti (1974, 21) erklärt den Sieg der Christdemokraten bei der Parlamentswahl am 18. April 1948, in der die Democrazia cristiana unter De Gasperi die absolute Mehrheit der Stimmen erhält, zwar als mitentscheidend für die nun einsetzende Involution des literarischen Neorealismus, den Zerfall der einstmals überparteilichen, überkonfessionellen antifaschistischen kulturellen Bewegung. Doch für ihren Niedergang sei die eigene Schwäche ausschlaggebend gewesen, eine alternative Kultur zu entwickeln und durchzusetzen. Corti (1978, 26-27, 30) datiert das Ende auf das Erscheinungsjahr von Bos *Inchiesta sul neorealismo* als Buchausgabe 1951. Asor Rosa (1975, 1608) gilt einerseits das Jahr 1951 ebenfalls als Abschluss, andererseits deutet er Pasolinis Gedichtsammlung *Le ceneri di Gramsci*, verfasst zwischen 1951 und 1956, veröffentlicht 1957, als Destruktion des literarischen Neorealismus. Benussi (1980, 128-129) zufolge fällt nach einer Hochphase bis 1948 das Finale in den Zeitraum Anfang der fünfziger Jahre. Falchetto (1992, 205-207) definiert Vasco Pratolinis Roman *Metello*, erschienen 1955, als das letzte neorealistische Prosawerk.

von *Ossessione*, habe ihm in Rom nach Erhalt der ersten Negative aus Ferrara geschrieben, auf diese Art von Film treffe am ehesten das Attribut *neorealistico* zu.⁶⁰ Eine Übertragung des Terminus *neorealismo* auf eine Reihe italienischer Filme findet im Inland nachweisbar erst seit 1948 statt. Es sind französische Kritiker, die den Begriff verbreiten.⁶¹

Georges Sadoul deutet Ende 1946 *Roma città aperta* ebenso wie *Die letzte Chance* (Leopold Lindtberg 1945) und *La bataille du rail* (René Clement 1946) als wegweisende Meisterwerke eines „nouveau réalisme“, der sich von Produktionen sowohl aus der Traumfabrik Hollywood als auch deren inländischen Gegenstücken wie *Les enfants du Paradis* (Marcel Carné 1943-44) und *La belle et la bête* (Jean Cocteau 1946) positiv abhebe, da das Alltägliche eine ästhetische Aufwertung erfahre.⁶² André Bazin erhebt den *néo-réalisme* Anfang 1948 in den Rang einer „l'école italienne de la Libération“.⁶³

Französische Kritiker wie Sadoul und Bazin nehmen im Einklang mit ihren Ideal vom filmischen Realismus einen Aufbruch der siebenten Kunst seit 1945 nicht im eigenen Land, sondern in Italien wahr. Sie umgeben beispielsweise *Roma città aperta* mit der Aura des Innovativen, stilistisch Revolutionären. Mitunter apostrophiert und damit zur Semantik auf Distanz gehend, bezeichnen italienische Filmpublizisten teilweise a posteriori etwa *Roma città aperta*, *Sciuscià* (Vittorio De Sica 1946), *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica 1948) und *La terra trema* (Luchino Visconti 1948) als neorealistisch.⁶⁴

Angesichts des relativ weiten semantischen Feldes kommen Italo Calvino und Stefania Parigi im Abstand von dreißig Jahren zu einem gemeinsamen Ergebnis, wenngleich der Dichter über die gleichnamige literarische, die Autorin über die filmische Tendenz urteilt:

⁶⁰ Zu Zitaten aus dem Interview mit Visconti, in: *Rinascità* (Nr. 17, 24. April 1965) und einem Kommentar Serandreis zum Begriff *Neorealismo* im Kontext von *Ossessione* in einem Interview mit *Cinéma d'aujourd'hui* (Nr. 21, 1963, 174) vgl. Corti 1978, 29.

⁶¹ Vgl. Mario Verdone, [Eintrag *Neorealismo cinematografico*,] in: *Enciclopedia del Novecento*, Bd. 6, 1982, 7-13, hier 7-8.

⁶² Vgl. Georges Sadoul, *Cinéma italien. Cinéma couleur de temps*, *Les Lettres françaises*, 15. November 1946, 8.

⁶³ Bazin 1962, 9.

⁶⁴ Vgl. Aprà 1995a, 125-126; Parigi 1995, 15-16. Meder (1993) setzt Neorealismus in Anführungszeichen, überschreibt ein Kapitel mit dem Titel „Die Legende vom neuen Stil“ (ebd., 17), erklärt, in den USA sei dieser „zu einem Genre stilisiert worden“ (ebd. 18), betont, ein „Kriterium, mit dem die Vor- und Nachkriegskinetographie sich voneinander scheiden lassen, ist die einstige Einteilung in festumrissene Genres und ihr späteres Verwischen“ (ebd., 75), macht sich jedoch im Schlusskapitel (ebd., 323-332) „Von der Erfindung zum Genre“ die verworfene, dem Bezeichneten seiner Meinung nach unangemessene Kategorie zu eigen. Warum der Neorealismus ein Genre konstituiert, wo eines seiner Kennzeichen darin besteht, Figuren und Erzählschemata vorrangig der Komödie und des Melodrams zu entlehnen und zu synthetisieren, letztlich mit den Genres zu brechen, bleibt rätselhaft. Obwohl Meder den Terminus Neorealismus für unbrauchbar, nicht aussagekräftig hält, steht er im Untertitel seiner Monografie an erster Stelle.

„Il ‘neorealismo’ non fu una scuola [...]. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente - delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l’una all’altra [...], senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato ‘neorealismo’“.⁶⁵

„Il neorealismo è oggi, dopo 50 anni dal suo apparire, un termine polifonico e polisenso, ancora pieno di risonanze e di calore, che evoca insieme un periodo storico e un’idea di cinema, e che trova proprio nella sua fondamentale indeterminatezza, ambiguità e apertura a molteplici significati le ragioni della sua forza e della sua resistente fascinazione“.⁶⁶

Unter biofilmografischem Aspekt ist erklärungsbedürftig, wie sich die *Roma città aperta* umgebende Aura als Zeugnis der *Resistenza* mit dem Engagement wichtiger Stabmitglieder für den faschistischen Kriegsfilm vereinbart. Vor *La nave bianca* übernimmt Roberto Rossellini 1936-37 die Funktion eines Koszenaristen bei *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini) über den italienischen Abessinienfeldzug. Auf *La nave bianca* über den Seekrieg gegen die britische Flotte im Mittelmeer folgt unter seiner Regie 1941-42 *Un pilota ritorna*, angesiedelt auf dem griechischen Kriegsschauplatz, und 1942 *L’uomo dalla croce* über das italienische Expeditionskorps in der Sowjetunion. Der Kameramann Ubaldo Arata ist 1937-38 Chefkameramann von *Luciano Serra pilota* unter der Regie von Goffredo Alessandrini, welcher gemeinsam mit Rossellini für das Drehbuch verantwortlich zeichnet. Der in den Credits unerwähnte Autor eines maßgeblichen Sujets von *Roma città aperta*, Alberto Consiglio, gehört zu den Koszenaristen von *Giarabub* (Goffredo Alessandrini 1942) über die als heldenhaftes Sterben verklärte Verteidigung des titelgebenden libyschen Wüstenforts seitens italienischer Soldaten gegen überlegene britische Truppen, *Inviati speciali* (Romolo Marcellini 1943) über italienische Kriegsberichterstatter während des Spanischen Bürgerkrieges und Afrikafeldzuges sowie von *L’uomo dalla croce*. Sergio Amidei, Drehbuchautor von *Roma città aperta*, wirkt 1943 am Szenarium von *Harlem* (Carmine Gallone) mit, einem antiamerikanischen Propagandafilm, produziert von der staatlichen Cines.

Roberto Rossellinis rasanter beruflicher Aufstieg seit *La nave bianca*, uraufgeführt in Venedig im September 1941, ist an ein Genre von Filmen gebunden, die durch ein Gremium unter Vorsitz des Ministers für Volkskultur bis 1943 gefördert, genehmigt und zugleich beaufsichtigt wird. Doch Rossellini geht in die internationale Filmgeschichte dank *Roma città*

⁶⁵ Calvino 1964, 1187.

⁶⁶ Parigi 1995, 24.

aperta als ‘Vater’ des Neorealismus ein. Dieser bildet nach weiterhin vorherrschendem Verständnis das kulturelle Gegenstück zur militanten und politischen *Resistenza*.

Das in Italien sorgsam gehütete Junktim zwischen einer ästhetischen Strömung und dem Antifaschismus, welches Intellektuelle in der Nachkriegszeit herstellen, um sich hierdurch selbst von der eigenen Mitverantwortung am Aufkommen und dem fast zwanzigjährigen Bestehen der Diktatur freizusprechen, insofern ihre Beiträge sowohl zur theoretischen Vorbereitung als auch zur künstlerischen Praxis des Neorealismus seit 1945 als sich selbst ausgestellte ‘Persilscheine’ dienen, hat die amerikanische Italianistin Ruth Ben-Ghiat 1995 nachhaltig erschüttert. Ohne die Erkenntnisse Brigantis zu berücksichtigen, kommt sie nicht nur zu ähnlichen Ergebnissen, sondern spitzt diese zu und legt andere Akzente.

Erstens handelt es sich für Ben-Ghiat um eine europaweit seit 1945 von Intellektuellen bis in die Gegenwart fortgesetzte Umdeutung einer nationalgeschichtlichen Periode und mitunter zugleich eine Verdrängung der eigenen Vergangenheit. Als Beispiele nennt sie neben dem Historikerstreit in Deutschland eine 1987 veröffentlichte Liste, wonach 900 italienische Wissenschaftler und Künstler in den dreißiger Jahren verheimlichte Unterhaltszahlungen vom Ministerium für Volkskultur erhalten haben. Nur ganz wenige der identifizierten Personen, sofern sie zum Zeitpunkt dieser Enthüllung noch lebten, hätten hierzu Stellung genommen. Schließlich hätte die Koalitionsregierung Berlusconi nach den im März 1994 gewonnenen Wahlen eine Kampagne eingeleitet, am traditionellen Nationalfeiertag des 25. April nicht länger allein den antifaschistischen Widerstand leistenden, sondern ebenso den faschistischen Opfern zu gedenken.

Zweitens kommt der Verdrängungsleistung von italienischen Schriftstellern nach dem 2. Weltkrieg eine von vornherein mehrdeutige realistische Ästhetik entgegen, die Ende der zwanziger Jahre von jungen Schriftstellern propagiert wird und in ihrer Prosa Gestalt annimmt.

Drittens deutet Ben-Ghiat die realistische Poetik als Äquivalent zu einer linksfaschistischen Ideologie vom dritten Weg zwischen Liberalismus und Sozialismus.

Viertens besteht aus ihrer Sicht eine Kontinuität, wenn Autoren wie Moravia, Vittorini, Bilenci und Pratolini vor ebenso wie nach dem Ende des Faschismus für eine politisch-*moralisch* engagierte Literatur plädieren. Bereits Giovanni Gentile, der wichtigste Philosoph und ein bedeutender Kulturpolitiker des Regimes, bezeichnet die neue politische

Herrschaftsform als *stato etico*. Benito Mussolini versteht den Faschismus auch als eine moralische Revolution.

Ben-Ghiat untersucht überdies anhand von drei Romanen, *Gli indifferenti*, *Adamo* (1930) von Eurialo De Michelis und *Luce fredda* (1931) von Umberto Barbaro, welche Merkmale diese teilweise von den Autoren selbst mit Attributen wie „spirituell“, „konkret“ und „sozial“ versehene Poetik auszeichnet. Seit 1945 hätten die drei Autoren ihre implizit profaschistischen Texte zu Zeugnissen antifaschistischen Widerstands umgedeutet. Als 1935 die italienische Armee Abessinien eroberte, habe der Film die Prosa als Experimentierstätte einer neuen realistischen Ästhetik abgelöst. Umberto Barbaro, Schriftsteller, Regisseur, Filmpublizist und Lehrer am Centro sperimentale di cinematografia, sei für den Transfer von einem Medium zum anderen verantwortlich gewesen. Barbaros Verständnis von einer Ästhetik, die Lyrisches und Dokumentarisches synthetisiert, habe den theoretischen Entwurf eines filmischen Realismus vor 1943 geprägt. „Indeed, neorealist works such as *Roma città aperta*, which are often viewed as a stylistic rupture with the culture of fascism, may be better considered as the products of a decade of experimentation and debate over the realist aesthetic“.⁶⁷

Wenngleich Ben-Ghiat die Bedeutung von Barbaro als Mittler zwischen Literatur und Film überzeichnet⁶⁸, denn er steht der zunächst publizistischen, unter anderem von Giuseppe De Santis und Mario Alicata geführten Kampagne fern, die ab 1941 in *Cinema Giovanni Verga* veristische Erzählweise zum Modell eines neuen kinematografischen Realismus erhebt, bekräftigt die amerikanische Autorin Briganti Aussage einer Interferenz zwischen beiden Künsten.

Wenn Briganti zufolge um 1940 Regisseure und Szenaristen veristische Texte von Verga studieren, um ihnen Motive, Figuren, Erzählweise für ein angestrebtes *cinema di verità* zu entlehnen, Ben-Ghiat hingegen erklärt, schon ab Mitte der dreißiger Jahre werde vorrangig im Film die neue realistische Ästhetik erprobt, dann erweist sich *La nave bianca* als ein Ergebnis dieser Bemühungen. Im Unterschied zu *Ossessione* dient der Rekurs auf den literarischen Verismus in *La nave bianca* faschistischen Propagandazwecken. Dies ist keine

⁶⁷ Ben-Ghiat 1995, 659-660.

⁶⁸ Entgegen Ben-Ghiats Ansicht (ebd., 659), Roberto Rossellini sei einer von Barbaros Schülern am Centro sperimentale di cinematografia gewesen, hat der künftige Regisseur von *Roma città aperta* nie an dieser Lehrstätte studiert, zumal er nie ein Abitur erworben hat. Barbaro lehrt überdies nicht Filmtheorie, sondern Optik, vgl. das 1973 geführte Interview mit Luigi Chiarini, in: Gili 1990, 86. Ben-Ghiat (2001) lässt in ihrer

Instrumentalisierung einer literarischen Strömung für ihr äußerlich bleibende Zwecke, denn der Faschismus führt nurmehr den in der Poetik des *verismo* angelegten Sozialdarwinismus, die Lebensphilosophie und die seit der Konstitution des Nationalstaats unter liberalen Regierungen noch verschärften regionalen und klassenspezifischen Gegensätze bis zur letzten Konsequenz. Da *La nave bianca* die niederen Dienstränge des Militärs, das heißt Repräsentanten der Unterklassen des Volkes, als kollektive Protagonisten etabliert, ist bereits in diesem faschistischen Kriegsspielfilm eine populistische Rhetorik vorhanden. Giuseppe De Santis und Mario Alicata verherrlichen aus linksfaschistischer Perspektive in zwei Artikeln über Verga und den Film 1941 für *Cinema* das Proletariat und erklären es zum positiven Helden eines neuen nationalen realistischen Filmstils, welcher - noch in Erwartung des nahenden militärischen Sieges der Achsenmächte - im Einklang mit dem angebrochenen Zeitalter eines faschistischen Europas steht. Aus den Erkenntnissen Brigantis und Ben-Ghiats sowie der These, *La nave bianca* sei nach ästhetischen ebenso wie ideologisch-moralischen Kriterien ein neorealistischer Film, folgt für diese Arbeit, die Ambivalenz und Resemantisierung des *neorealismo* ab 1948 deutlich zu machen.

Die Forschungsperspektive ist die der Intermedialität. In den neunziger Jahren in Literatur-, Film- und Medienwissenschaften wiederaufkommend, liegt der Ursprung des Terminus in der Romantik. 1812 bezeichnet der englische Dichter und Literaturkritiker Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) im Kontext des Ideals vom Gesamtkunstwerk als *intermedia* die „Fusion unterschiedlicher Medien, die Verbindung von Poesie, Musik und bildender Kunst“.⁶⁹ Die Literaturverfilmung fällt insofern unter diese Kategorie, sofern sie keine Synthese mehrerer etablierter Medien zu einem neuen Medium, sondern die Transposition eines Mediums in ein anderes darstellt.⁷⁰ Schließlich ist der Film *sui generis* intermedial, insoweit er Musik, Theater, Literatur, Architektur, Fotografie, Tanz, Malerei integrieren kann.⁷¹ Weder geht es in dieser Arbeit um die erstgenannte Bedeutung von Intermedialität noch um die Adaption. Ohne einen *linguistic turn* nachzuvollziehen und unter der Kategorie „Text“ den Film mit der Literatur gleichzusetzen und zu vergleichen⁷², lautet die

Monografie *Fascist Modernities*, die teilweise auf ihrem Aufsatz von 1995 basiert, die dort irrtümlicherweise unterstellte Verbindung zwischen Rossellini und Barbaro unerwähnt.

⁶⁹ Mecke/Roloff 1999, 9.

⁷⁰ Ebd., 15.

⁷¹ Ebd., 11.

⁷² Vgl. Albersmeier 1995, 238. Gleichwohl geht der Autor (ebd., 237) auf Distanz zur Filmsemiotik: „In der semiotisch orientierten, von der Übertragbarkeit des Saussureschen Zeichenmodells auf den Film ausgehenden

Grundannahme vielmehr, dass in der Regel beiden Medien, wenngleich auf spezifische Weise, gemeinsam ist, zu erzählen:

„Erzählen ist nicht nur auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt, erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegungen etc. Dies läßt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit der Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogenensein Bedeutungen im Erzählprozeß vermittelt bzw. durch die Zuschauer erzeugt werden“.⁷³

Dabei werden in den ausgewählten Filmen und Texten vorzugsweise die Einführungsszenen analysiert und interpretiert, und zwar deshalb, weil sie über sich hinaus auf das Werk als Ganzes verweisen:

„Erzählen bedeutet, einen eigenen ästhetischen Kosmos zu erschaffen, etwas durch Anfang und Ende als in sich Geschlossenes zu begrenzen und zu strukturieren. Daß innerhalb der Fiktion beispielsweise alle Teile, alle Geschehnisse, alle Formen sich aufeinander beziehen, sich aus diesem Zusammenhang die Funktionalität des jeweils einzelnen Elements erklärt, und damit auch einen Sinn erhält, ist eine der Grundvoraussetzungen jeden Erzählens. Deshalb gewinnen Anfang und Ende für den Werkcharakter eine zentrale Bedeutung, deshalb sind sie für das Erzählen als Schaffung eines fiktionalen Raumes zentral. In jedem Anfang ist immer auch das Ende mit vorweggenommen, wird auf ein Ende hin erzählt“.⁷⁴

Während *La nave bianca* in Deutschland so gut wie unbekannt ist, zumal aus kommerziellen oder politischen Gründen kein inländischer Verleiher diesen Film in sein Programm aufgenommen hat, und, abgesehen von einer überschaubaren Anzahl von Kritiken, sonstigen Artikeln und Kapiteln in Monografien zu Roberto Rossellini seit 1945, bislang keine grundlegende Studie zu diesem Film vorliegt, erweitert sich die längst nicht mehr überschaubare Zahl internationaler Publikationen zu dem Klassiker⁷⁵ *Roma città aperta* stetig.⁷⁶ Mit neuen Zuschauer- und Kritikergenerationen wechseln die Interpretationen dieses Filmes. Als überholt verworfene müssen vorgeblich neuen, aber nicht immer tatsächlich angemesseneren Deutungen weichen. Sowohl diachron als auch synchron in Italien und im Ausland oszillieren die Urteile über *Roma città aperta* zwischen einem für epochal angesehenen, enthusiastisch gefeierten Meisterwerk⁷⁷ und einem, verglichen mit *Paisà*, für

‘Filmsprache’-Debatte wird fälschlicherweise suggeriert, der Film sei als Derivat der ‘natürlichen’ Sprachen mit den gleichen linguistischen Verfahren beschreibbar“.

⁷³ Hicketier 1996, 107.

⁷⁴ Ebd., 108.

⁷⁵ David Forgacs’ *Rome Open City* von 2000 ist in der Reihe *Film Classics* des British Film Institute erschienen.

⁷⁶ Zu einer aktuellen Monografie, die sechzig Jahre nach der Uraufführung 1945 erscheint, vgl. Gottlieb 2004.

⁷⁷ Vgl. die überschwänglichen Urteile von Jean-Luc Godard 1959 und Glauber Rocha Anfang der achtziger Jahre, in: Forgacs 2000, 10.

minderwertig gehaltenen, dramaturgisch konventionellen, seit der Premiere überschätzten Film.⁷⁸

Die Arbeit gliedert sich wie folgt:

Das *erste* Kapitel rekonstruiert die Rezeptionsgeschichte des literarischen und filmischen Neorealismus zwischen 1946 und 1961 in Italien, Frankreich, Deutschland und Großbritannien anhand von *Fiera letteraria* 1946-51, *Cinema* 1948-56, *Cinema nuovo* 1952-58, *Positif* 1952-60, *Film 56*, *Film 58* und *Filmkritik* 1957-61, *Sight and Sound* 1946 bis 1961.

Die Fragen und damit die Kriterien, nach denen Beiträge ausgewählt und vorgestellt werden, lauten:

- Wie wird der italienische Neorealismus definiert?
- Wann beginnt und endet der italienische Neorealismus? Wie wird die Periodisierung begründet?
- Welche Beziehung besteht zwischen seinem filmischen Ausläufer und sowohl der nationalen als auch der amerikanischen Literatur?
- Welche Erzählweise ist für den ausnahmslos als Autor geltenden Roberto Rossellini typisch? Welchen Stellenwert besitzt für ihn das Drehbuch? Welche Kriterien kennzeichnen *La nave bianca* und *Roma città aperta* als realistisch oder neorealistisch genannte Filme? Was berichten Journalisten über und wie bewerten sie Rossellinis beruflichen Werdegang bis 1945? Aus welchen Gründen werden seine auf *Roma città aperta* folgenden Regiearbeiten der Strömung zugerechnet oder von ihr abgegrenzt?

Der Beobachtungszeitraum hängt davon ab, was sein Ende betrifft, wann in einer Zeitschrift dezidiert der Neorealismus als ein vergangenes Phänomen gilt. Im Fall der Bundesrepublik Deutschland ist zu berücksichtigen, erstens, dass *Rom, offene Stadt* erst 1961 in die Kinos gelangt, zweitens eine nennenswerte, kontinuierliche Berichterstattung über den italienischen Nachkriegsfilm, abgesehen vom Feuilleton in Tageszeitungen, Mitte der fünfziger Jahre mit *Film 56* einsetzt und in *Film 58* sowie ab 1957 in *Filmkritik* fortgeführt wird. Daher besitzt die Rezeption des Neorealismus in diesen westdeutschen Zeitschriften, abweichend von den übrigen ausgewählten Periodika, den Charakter einer filmgeschichtlichen Retrospektive.

⁷⁸ Vgl. Meder 1993, 13; Bondanella 1993, 64-65.

Fiera letteraria enthält einen Filmteil und gestattet somit, die Rezeption des literarischen sowie kinematografischen Neorealismus zeitlich parallel zu verfolgen. Außerdem sind zahlreiche Artikel Roberto Rossellini gewidmet. *Cinema*, die letztmalig 1956 erscheint, und *Cinema nuovo* ermöglichen eine Langzeitbeobachtung in illustrierten Fachzeitschriften. Zudem bieten sie zwei konträre Deutungsmuster des Neorealismus infolge divergierender normativer Ästhetiken. Während in *Cinema* vorzugsweise die idealistische Kunsttheorie Benedetto Croces als Maßstab dient, Filme zu beurteilen, beansprucht die Redaktion von *Cinema nuovo*, eine historisch-materialistische Kulturkritik zu entwickeln und zu leisten. Deren Fundament bildet die Literaturtheorie von Georg Lukács und die politische Philosophie Antonio Gramscis. Eine junge bundesdeutsche Generation von Redakteuren stellt sich Mitte der fünfziger Jahre in die Tradition der Frankfurter Schule und versteht Filmkritik als Ideologie- und Gesellschaftskritik. Für Mitarbeiter von *Film 56*, *Film 58* und *Filmkritik* kommt rückblickend der italienische Neorealismus im Gegensatz zum westdeutschen Nachkriegsfilm den eigenen Vorstellungen nahe, der Zweck der siebenten Kunst bestehe in der Massenaufklärung. Da Interviews aus den fünfziger Jahren von Redakteuren der *Cahiers du Cinéma* mit Roberto Rossellini bereits in deutschen Übersetzungen vorliegen, ist *Positif* als Quelle zur nicht-repräsentativen Rezeption in Frankreich ab 1952 gewählt worden. *Sight and Sound*, wie *Positif* bis in die Gegenwart fortbestehend, gehört zu einer der renommiertesten internationalen Filmzeitschriften, herausgegeben vom British Film Institute.

Im zweiten Kapitel wird die faschistische Kulturpolitik als notwendige, wenngleich nicht hinreichende Bedingung für die Entstehung des filmischen Neorealismus ante litteram behandelt. Im Mittelpunkt des Interesses steht, wie der faschistische Staat ab 1925 mit dem von Giovanni Gentile verfassten Manifest der faschistischen Intellektuellen und nachfolgend mit der *Enciclopedia italiana* eine der Legitimation politischer Herrschaft förderliche Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Künstlern organisiert. Liberale und konservative Künstler und Gelehrte, darunter Emilio Cecchi, reagieren noch im selben Jahr mit einem Manifest der antifaschistischen Intellektuellen, verfasst von Benedetto Croce.

Für Führungspositionen in den Massenmedien, in Verwaltung, Partei und privaten Unternehmen sind die Mitglieder der Anfang der zwanziger Jahre konstituierten GUF (Gruppi universitari fascisti) ausersehen. Unter ihnen finden sich Personen von künftigem Rang und Namen, die den Neorealismus publizistisch propagieren, interpretieren und künstlerisch gestalten. Wenngleich der Schulabbrecher Roberto Rossellini ihnen im Unterschied etwa zu den Hochschulstudenten Michelangelo Antonioni, Jahrgang 1912, Giuseppe De Santis,

Jahrgang 1917, und Carlo Lizzani, geboren 1922, nicht angehört, verdienen diese Organisationen, der Filmteil ihrer lokalen Zeitschriften und die CineGUF Beachtung. Die GUF erhellen generell die kulturelle und politische Sozialisation einiger repräsentativer Künstler und journalistischer Multiplikatoren der neorealistischen Tendenz. Zudem zeichnen sich Konturen einer neuen filmischen realistischen Ästhetik in Beiträgen ab, die seit Mitte der dreißiger Jahren in GUF-Zeitschriften erscheinen.

Die Rezeption amerikanischer Literatur in Italien zwischen 1930 und 1950 ist Thema des *dritten* Kapitels. Zu einem festen Bestandteil der italienischen Kultur in den dreißiger Jahren gehört neben dem marktbeherrschenden Hollywood-Film die amerikanische Literatur. Selbst nach der offiziellen Kriegserklärung Italiens im Anschluss an den japanischen Luftangriff auf Pearl Harbor im Dezember 1941 lassen sich keine signifikanten Veränderungen am Angebot an und der Nachfrage nach Belletristik aus den Vereinigten Staaten erkennen. Roberto Rossellinis Kenntnis von Romanen Dos Passos', wie sie dem Schriftsteller Raul Maria De Angelis in einem Gespräch mit dem Regisseur Ende 1943 auffallen, und die 1942 erfolgende Adaption von Cains *The Postman Always Rings Twice* für *Ossessione* sind symptomatisch für Lektürepräferenzen einer bildungsbürgerlichen Leserschicht. Renommiertere Verlage veröffentlichen seit Ende der zwanziger Jahre übersetzte Prosawerke beispielsweise von John Dos Passos, John Steinbeck, Erskine Caldwell, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Ernest Hemingway, Gertrude Stein und William Faulkner. Cesare Pavese und Elio Vittorini, die zum Kern neorealistischer Dichter zählen, übertragen zwischen 1930 und 1943 amerikanische Romane und Erzählungen ins Italienische. Außerdem schreiben sowohl Pavese als auch Vittorini über Autoren aus den USA zahlreiche Artikel für Kulturzeitschriften. Anhand von Texten Cesare Paveses und Emilio Cecchis zu amerikanischen Gegenwartsautoren soll deutlich gemacht werden, warum deren Romane und Erzählungen eine selbst im Fall des Verrisses noch offenkundige Faszination ausüben. Dabei werden sowohl von Pavese als auch von Cecchi Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film jenseits der Adaption thematisiert. Stellt Cecchi den amerikanischen Gegenwartsroman in die Tradition des Gangsterfilms, berichtet Pavese 1934 von der in Italien verbreiteten falschen Vorstellung, King Vidors *The Crowd* (1928) sei die Verfilmung von *Manhattan Transfer*.

Sowohl der herausragende Stellenwert dieser ausländischen Belletristik als auch qualitative Urteile über Themen, Motive, Sprache begründen in Verbindung mit dem Hinweis von De Angelis auf Rossellinis Lektürepräferenz während der deutschen Besetzung Roms, weshalb *Roma città aperta* mit einem emblematischen Werk aus den USA verglichen wird. Wenn

Vittorini 1941 anmerkt, *neorealisti* sei eine Selbstbezeichnung von Dichtern aus der Neuen Welt, ist dies ein weiterer Anlass, Paveses und Cecchis divergierende Lesarten moderner Prosa von Anderson über Dos Passos bis zu Faulkner zu berücksichtigen.

Auf Pavese fällt deshalb unter den zeitgenössischen inländischen Dichtern die erste Wahl, weil er bereits im Alter von 22 Jahren, 1930, seine Tätigkeit als Übersetzer mit dem Roman *Our Mr. Wrenn* von Sinclair Lewis beginnt. Zudem beschäftigt sich Pavese während des Studiums der modernen Literatur intensiv mit Walt Whitman und versucht mit Hilfe eines befreundeten italienischen Austauschstudenten in Chicago, den Slang etwa in Romanen von Sherwood Anderson zu verstehen.

Emilio Cecchi kennt im Unterschied zu Pavese und Vittorini die USA aus eigener Anschauung. In den dreißiger Jahren hält er sich dort zwei Mal längere Zeit auf und trifft in Hollywood mit Buster Keaton zusammen. Als zunächst liberaler Mitunterzeichner des Manifests der antifaschistischen Intellektuellen und Vertreter einer konträr zum Neorealismus von einem gehobenen Stil gekennzeichneten *prosa d'arte* widmet Cecchi gleichwohl William Faulkner 1934 ein Werkporträt. Doch sowohl die 1939 erschienenen Reiseerinnerungen als auch ein im selben Jahr veröffentlichter Beitrag zum Verhältnis zwischen Film und Literatur in den USA manifestieren antiamerikanische Ressentiments. Cecchis Urteile zu Wechselbeziehungen zwischen beiden Künsten gründen auf seinen vielfältigen Berufen. Seit 1930 verfasst er kontinuierlich Filmkritiken vorrangig über italienische Versionen von Hollywood-Produktionen. Als künstlerischer Direktor des römischen Studios Cines von 1932 bis 1933 verpflichtet Cecchi Schriftsteller wie Mario Soldati und Luigi Pirandello als Sujet- und Drehbuchautoren. Sowohl während seiner kurzfristig ausgeübten künstlerischen Leitung der Cines als auch anschließend schreibt Cecchi in Gemeinschaft mit anderen Autoren Filmsujets und Szenarien.

An der Editions Geschichte 1940-43 der Anthologie *Americana* ist lehrreich, wie der faschistische Staat selbst noch während des Zweiten Weltkrieges an sich missbilligten Lektürepräferenzen entgegenkommt. Nach der Konfiszierung der ersten Auflage verfasst Cecchi im Auftrag des Ministers für Volkskultur ein Vorwort für die Neuauflage. Er erklärt darin versammelte Texte von Schriftstellern wie Faulkner, Steinbeck, Hemingway und Caldwell als die optimale antiamerikanische Propaganda, da sie unumstrittene Kenner ihres Landes und seiner Kultur selbst betreiben würden.

La nave bianca ist der erste Kriegs- und politische Film, den ein unter Vorsitz des Ministers für Volkskultur regelmäßig tagendes Gremium genehmigt. Koproduziert von der größten

italienischen privaten Filmproduktionsfirma Scalera und dem Centro cinematografico del Ministero della Marina, enthält *La nave bianca* Inserts aus zwei Kurzdokumentarfilmen, darunter einem des Istituto Luce. Das vierte Kapitel ist den stilistischen Merkmalen des fiktionalen Kriegsfilms, der Mobilmachung des staatlichen Filmsektors sowie der Scalera als Koproduzent von *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* gewidmet. Es wird nachgewiesen, dass faschistische Kriegsspielfilme drei zentrale Merkmale aufweisen, die seit 1945 für typisch neorealistisch gelten: erstens eine entweder vollständige oder teilweise Besetzung von Rollen mit Laiendarstellern, wobei selbst professionelle Darsteller an Glamour einbüßen; zweitens ein in der Regel weitgehender Verzicht auf Studioaufnahmen zugunsten von *riprese al vero*; drittens eine Abkehr vom einzelnen Helden zugunsten eines kollektiven Protagonisten: militärischen Verbänden. Mitunter interpretieren bereits Befehle empfangende und ausführende Angehörige unterer militärischer Ränge Hauptfiguren. Der faschistische Kriegspropagandafilm leitet eine Umwertung des Schönen ein. Ein von der ausgefeilten Bildkomposition, dem Schauwert von Dekors, Landschaften, Stars wegführendes Verständnis vom *spettacolo* steht, wie sich an *La nave bianca* zeigen wird, im Dienst der Propaganda: Die für den Zuschauer etwa in der arrangierten Anordnung von Figuren und Gegenständen im Bildcader, Lichteffekten, Maske und Kostümen ersichtliche Inszenierung, wie sie für die etablierten Filmgenres üblich ist, wird durch stilistische Anstrengungen in einzelnen Sequenzen mehr, in anderen weniger, zurückgenommen, um das Repräsentierte als authentisches Bild- und Tondokument erscheinen zu lassen. Dem Publikum werden heroische oder ihr 'Schicksal' standhaft erdulden unheroische, teils individuelle, teils kollektive Protagonisten aus dem italienischen Militär als Identifikationsfiguren angeboten. Um eine Realitätsillusion zu konstruieren, finden insbesondere Außenaufnahmen an natürlichen Schauplätzen statt. Dabei sind Drehorte jedoch zumeist nicht identisch mit den Frontabschnitten, auf welche sie verweisen. Entweder exklusiv oder kombiniert mit Berufsschauspielern in den Hauptrollen, treten Soldaten, Matrosen und Offiziere als Laiendarsteller auf. Über das im Kriegsspielfilm aktualisierte militärische Geschehen besitzt das Publikum Vorkenntnisse durch die Massenmedien. Radio, Presse, obligatorisch im Vorprogramm von Kinovorstellungen laufende *cinegiornali* und kurze Dokumentarfilme des Istituto Luce sollen durch mehr oder weniger manipulierte Erfolgsmeldungen von den Fronten in Europa und Afrika die Wehrbereitschaft der Bevölkerung sicherstellen.

Wie *Roma città aperta* veranschaulicht der faschistische Kriegsspielfilm in verdichteter Form existentielle *kollektive* Erfahrungen des zeitgenössischen Zuschauers, physische Verletzungen, Angst, materielle Zerstörung, unfreiwillige, gewaltsame, womöglich

dauerhafte Trennung von Angehörigen infolge ihres Todes. Angestrebt ist die maximale emotionale Erschütterung des Rezipienten, die Identifikation mit den Opfern, italienischen Armeeingehörigen, im Kampf gegen einen äußeren Aggressor. Rezensenten loben den Realismus, sprechen von einem neuen Typus des nationalen Films mit großen Exportchancen.

Im Anschluss an die stilistische Eigenart und den gewichtigen Anteil des Militärs an Planung und Ausführung der Projekte folgt eine Darstellung der staatlichen Organisationen und privaten Unternehmen, die an der Herstellung von *La nave bianca* arbeitsteilig mitwirken. Im so genannten Reparto di guerra des Istituto Luce wird ab Juni 1940 die Endfertigung von kurzen und mittellangen Dokumentarfilmen über den Krieg sowie die Wochenschauen zur militärischen Lage zentralisiert. Von Kameramännern sowohl des Istituto Luce als auch der Filmzentren von Marine, Luftwaffe und Heer abgedrehtes Material wird dort unter Beteiligung des Militärs zensiert, montiert und nachvertont. Der Marineoffizier Francesco De Robertis, dem bis heute unumstritten die Idee für *La nave bianca* und eine Mitarbeit am Drehbuch zugeschrieben wird, besetzt ab Mitte 1940 zwei hohe Posten innerhalb der Marine: Er ist sowohl einer der Leiter des Filmzentrums als auch Direktor der Filmabteilung des Centro documentazione storica. In letzterer Funktion erfüllt De Robertis die Aufgabe eines Militärhistorikers, denn die Marine baut unter seiner Federführung ein Filmarchiv über den Seekrieg auf. Sowohl diese Doppelfunktion als auch die personelle und organisatorische Verflechtung zwischen Istituto Luce und dem Filmzentrum der Marine kommt in *La nave bianca* zum Tragen. Die Kooperation zwischen dem Istituto Luce und dem Filmzentrum der Marine einerseits, letzterem und der Scalera andererseits, macht sich darin geltend, dass Kameramänner im Dienst von De Robertis mit Kollegen der Scalera sowohl *Uomini sul fondo* als auch *La nave bianca* fotografieren. Zudem enthält *La nave bianca*, was verglichen zu sonstigen faschistischen Kriegsspielfilmen unüblich ist, Inserts aus einem Luce-Dokumentarfilm über die erste Seeschlacht zwischen italienischer und britischer Flotte im Juli 1940 in einem Gebiet, das sich von der kalabrischen Küste bis nach Bengasi erstreckt.

Die Scalera, 1938 gegründet, ist seit 1940 der größte private inländische Filmproduzent und ein bedeutender Verleih. Mit *Uomini sul fondo* beginnt eine über den Krieg hinaus andauernde Zusammenarbeit der Firma mit Francesco De Robertis. Es wird ein Überblick über das Personal und das Programmangebot gegeben. Unter festem Vertrag stehen etwa Roberto Rossellini, die Kameramänner Giuseppe Caracciolo, der *Uomini sul fondo* sowie *La nave bianca*, und Ubaldo Arata, der *Roma città aperta* fotografiert. Obwohl die Scalera in der

Sparte Kriegsspielfilm gegenüber inländischen Konkurrenten eine Spitzenstellung einnimmt, prägen thematisch und stilistisch konventionelle Genrefilme das Firmenprogramm.

Der Vorspann von *La nave bianca* nennt *Uomini sul fondo* als Vorläufer. Im *fünften* Kapitel steht dieser Film und dessen Autor, Francesco De Robertis, im Vordergrund. Von De Robertis stammen nicht nur Sujet und Drehbuch, sondern er führt Regie, übernimmt Aufgaben eines Produktionsleiters und ist für den Schnitt zuständig. Verfasser von Werken zur internationalen Filmgeschichte wie Georges Sadoul, Ulrich Gregor und Enno Patalas bezeichnen *Uomini sul fondo* als eine entscheidende Etappe auf dem Weg zum Neorealismus. Mitunter gilt Roberto Rossellini als Schüler von De Robertis. Seine Filmografie umfasst zwischen 1939 und 1958 18 lange und zwei kurze Filme. In Deutschland ist dieser Regisseur, Szenarist, Komponist, Produzent und Dramatiker wohl nur Eingeweihten vom Namen her bekannt, zumal seine Filme nicht öffentlich vorgeführt worden sind und werden. Eine Ausnahme existiert: 1942 startet die deutschsynchronisierte Version von *Uomini sul fondo* reichsweit in den Kinos unter dem Titel *Einer für alle*. Aus Pressekommentaren geht das nationalsozialistische Realismusverständnis hervor.

Um De Robertis' Beitrag zum Neorealismus angemessen einschätzen zu können, soll eine Biofilmografie die Persönlichkeit und das Werk vorrangig bis 1941 vorstellen. Dank Informationen seiner Tochter Daniela De Robertis können einzelne, keineswegs alle Wissenslücken über seinen Lebenslauf geschlossen werden, was die Sekundärliteratur bislang nicht geleistet hat. Zwei aufgeführte Dramen, *Civiltà* von 1933 und *Hàtama* von 1936, die De Robertis als Beiträge zu einem faschistischen Theater versteht, bleiben unberücksichtigt, da sie weder für das untersuchte Verhältnis zwischen neorealistischem Film und Literatur noch dem Nachweis einer Genese des filmischen Neorealismus aus dem faschistischen Kriegsfilm unmittelbar relevant sind.⁷⁹

⁷⁹ Der Zusammenhang zwischen den Dramen und den nachfolgenden Filmen bleibt zu erforschen. *Civiltà*, das am radikalsten formal mit dem bürgerlichen Theater bricht, weist unter linguistischem Aspekt eine Besonderheit auf. Die zehn Frauen, die aus zehn verschiedenen Nationen stammen, verwenden teilweise Worte aus ihren Muttersprachen. Sie stellen ein geschlechtsspezifisches Kollektiv von Typen, keine Charaktere vor. Es existiert keine Handlung mehr, sondern temporal aufeinander folgende Situationen. Faschistisch und zugleich katholisch ist die transportierte Ideologie: Wie De Robertis in einem Anschreiben von 1933 an die Zensurinstanz von Stücken vor ihrer Inszenierung erläutert, sei er zu *Civiltà* durch eine Rede des Duce vor weiblichem Publikum inspiriert worden. Es geht ihm somit um ein politisch engagiertes Theater, dem der Plot Rechnung trägt: Unter Anführung einer Russin und Französin beschließt eine Gruppe Frauen, die unter anderem aus Deutschland, Italien und Südamerika stammen, sich von den Männern fernab in Afrika zu emanzipieren, bis in der am revolutionärsten auftretenden Russin der Wunsch nach einem Kind übermächtig wird und somit die Rebellion an der stärkeren weiblichen Natur, wie De Robertis sie versteht, scheitert, die *Civiltà* obsiegt.

Anhand aufgefundener, bislang in der Sekundärliteratur unberücksichtigter Produktionsunterlagen lässt sich beweisen, dass Innenaufnahmen eines U-Bootes für *Uomini sul fondo* in einem nachgebauten Modell stattfinden. Neben der Identifikation von rekrutierten Laiendarstellern, die verschiedenen U-Boot-Mannschaften angehören, wird Drehbeginn und Drehverlauf bis zum Schnitt präzisiert. Aus Dokumenten geht hervor, dass das Marineministerium als De Robertis Weisungen gebende Behörde das Projekt zur Chefsache erklärt und kontrolliert. Das große Publikum soll mit einem *spettacolo* über die effiziente, hochmoderne italienische Bergungstechnik und die keinen Aufwand an Menschen und Material scheuende Marine im Fall der Katastrophe belehrend unterhalten werden.

Die Entstehungsgeschichte des Vorläufers *Uomini sul fondo* kann ein Stück weit Licht in das Dunkel derjenigen von *La nave bianca* bringen, denn bei letzterem Film sind die meisten Produktionsunterlagen verschollen. Nach wie vor ist ungeklärt, warum und wann genau zwischen Drehbeginn und Uraufführung von der Ausgangsidee, wie sie De Robertis erläutert hat, und einer ersten Drehbuchfassung grundlegend abgewichen wird.

Das *sechste* Kapitel umfasst Rossellinis Biofilmografie zwischen 1906 und 1941 unter besonderer Berücksichtigung seiner Kurzfilme.⁸⁰ Diese Biofilmografie ermöglicht es, die von *La nave bianca* markierte Zäsur in seinem Lebenslauf und den sowohl stilistischen als auch thematischen Bruch mit den eigenen kurzen Regiearbeiten zu verdeutlichen. Die insgesamt fünf Kurzfilme Rossellinis sind in Deutschland bislang weder öffentlich aufgeführt, noch analysiert, noch kommentiert worden. Unter ihnen befinden sich zwei für Jahrzehnte als verschollen geltende, 1996 wiederaufgefundene und mittlerweile restaurierte Auftragsarbeiten für die Scalera: *La vispa Teresa* und *Il tacchino prepotente*.

Das *siebente* Kapitel beginnt mit der Produktions- und Rezeptionsgeschichte von *La nave bianca*. Wiederum von der Scalera in Zusammenarbeit mit dem Filmzentrum der Marine realisiert, bleibt bis in die Gegenwart umstritten, wer als künstlerischer Urheber verantwortlich zeichnet, da die Credits bis auf den Komponisten Renzo Rossellini keine Namen von sonstigen Stabmitgliedern anführen. Roberto Rossellini erzielt mit diesem Film, als dessen Regisseur er zum Zeitpunkt der Uraufführung in Venedig im September 1941 gilt, seinen nicht nur nationalen, sondern ebenso ausländischen Durchbruch. 1943 laufen in Paris die französisch synchronisierte und im Reichsgebiet die deutschsprachige Version in den

⁸⁰ Zu einer aktuellen Monografie über diejenigen Filme, an denen Rossellini vor *Roma città aperta* in unterschiedlichen Stabfunktionen mitgewirkt hat, vgl. Aprà 2004.

Kinos an. Unter Filmhistorikern zeichnet sich in den neunziger Jahren insofern eine Neubewertung ab, als De Robertis vereinzelt ein gleichwohl unbestimmt bleibender Anteil an der Regie zuerkannt wird. Dennoch gilt weiterhin überwiegend Rossellini als Regisseur und Koszenarist. Aus einer Indizienkette, darunter seiner vorausgehend behandelten Biografie, einem Hinweis von Daniela De Robertis, Produktionsnotizen, Rezensionen, erweitert um gegeneinander abgewogene Aussagen von Zeitzeugen und Filmhistorikern, ergibt sich eine von der vorherrschenden Lehrmeinung abweichende Stabfunktion. Eine den gewonnenen Erkenntnissen entsprechend korrigierte Filmografie von *La nave bianca*, eine Inhaltsangabe, Gliederung in Sequenzen und Vorstellung der zwei Dokumentarfilme *La battaglia dello Jonio* und *Sosta d'eroi*, aus denen Inserts stammen, leiten über zur zeitgenössischen Rezeption des Films im Inland und Ausland.

Was im Finale über Blickachsen und Körperhaltungen als eine Dreiecksbeziehung angelegt ist, ein Schlachtschiff, eine Gruppe Heizer und ein Liebespaar, bleibt in den Einführungsszenen noch räumlich getrennt. Analyse und Interpretation dieser Einführungsszenen sollen zum einen auf generelle stilistische Besonderheiten aufmerksam machen, zum anderen, wie die anhand von Beispielen erläuterten Typen von Geräuschen und Dialogen, den Vergleich mit *Rosso Malpelo* von Giovanni Verga vorbereiten. Untersucht wird in chronologischer Reihenfolge, wie innerhalb der einzelnen Einstellung die Kamerabewegung, die Eigenbewegung von Kanonenrohren als dem visuellen Leitmotiv, der musikalische Kommentar und die Montage der Einstellungen zuerst das Schlachtschiff über einen zentralen Schauplatz hinausgehend als einen verlebendigten Protagonisten etablieren. An diese unkonventionell gestaltete, wortlose und sehr dynamische Exposition schließt sich eine konventionelle, bühnenhaft anmutende Exposition einer Heizergruppe im Schiffsinnen an. Hier ist sowohl das männliche Kollektiv als Figurenkonstellation, ihr Konflikt und die Typisierung einzelner Mitglieder von Interesse. Wie und wo die weibliche Protagonistin als die Dritte im Bunde auftritt, mit welchen Gestaltungsmitteln sie als zunächst stumme Figur rein äußerlich gekennzeichnet ist und inwiefern die Lehrerin, Kriegspatin und freiwillige Krankenschwester einem faschistischen Frauenideal entspricht, soll anschließend beantwortet werden.

Die Musik, komponiert von Renzo Rossellini, bildet das primäre Tonereignis. Ihre an Beispielen illustrierten Motive und variierenden Funktionen sind um generelle Anmerkungen zu der zeitgenössischen Arbeitsweise italienischer Komponisten ergänzt, wie sie ein Kollege schildert, da von Renzo Rossellini keine Angaben zu diesem Film überliefert sind.

Es folgt eine Auseinandersetzung mit Ansätzen zu einer Theorie des filmischen Raumes. Angeknüpft wird an David Bordwells kognitiven, narratologischen Ansatz. Danach übernimmt der Zuschauer einen aktiven Part, das zweidimensionale als dreidimensionales Bildes wahrzunehmen, einen sichtbaren Ausschnitt in den Kontext eines umfassenderen, mehr oder weniger fragmentarisch präsentierten Schauplatzes zu stellen. Visuell erworbene ästhetische Erfahrungen infolge von Betrachtungen statischer Bilder, insbesondere Kenntnisse über die in der Malerei entwickelte Zentralperspektive, ermöglichen es dem Kinogänger, die bereits im Stummfilm mitunter zahlreichen und abrupten Szenenwechsel als sich sukzessive konstituierenden, sinnhaft-kohärenten filmischen Raum zu modellieren.

Der Vorspann definiert ein Kriegs- und ein Hospitalschiff sowohl als Lebenswelt von Angehörigen der Marine und des Roten Kreuzes. Der Titel *La nave bianca* verweist auf den zentralen Schauplatz des zweiten Teils, während vorausgehend ein Zerstörer den Ort der Handlung bildet. Beide im Finale erstmals vereinte Schiffe sind visuell und akustisch als Gegenwelten in Szene gesetzt. Welche ästhetischen Ausdrucksmittel den zwei Milieus eine konträre Gestalt verleihen, wie der filmische Raum in *La nave bianca* aufgeteilt ist, Innen- und Außenaufnahmen gewichtet sind, gibt Aufschluss über die Realisierung eines im Vorspann angekündigten Programms, sich selbst verkörpernde Angehörige der Marine und des Roten Kreuzes in ihrem alltäglichen Dasein zu beobachten.

Nach übereinstimmender Auffassung kennzeichnen den filmischen Neorealismus zum einen die entweder ausschließlich oder kombiniert mit Schauspielern eingesetzten Laiendarsteller, zum anderen gegenüber Ateliers bevorzugte natürliche Schauplätze. Obwohl der Vorspann dem Zuschauer garantiert, alle Innen- und Außenaufnahmen seien *al vero* entstanden, lassen sich Innenszenen identifizieren, deren Bauten ersichtlich oder mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit im Atelier der Scalera errichtet worden sind. Die Identifikation einzelner Studiosets im Unterschied zu Drehorten *al vero*, dient dazu, zu erkennen, wie in dem Propagandafilm Einstellungen von heterogenen außerfilmischen Räumen zu einem homogenen filmischen Raum montiert werden, um eine Authentizität des Geschehens vorzutäuschen.

Unter Kategorien, die zumeist aus der Literaturwissenschaft stammen und auf den Film übertragen werden wie dem Point of View, wird die Erzählperspektive bevorzugt, um anhand ausgewählter Szenen, darunter der einzigen Rückblende, die Raum-Figurenbeziehung zu untersuchen und zu bestimmen. Der im Vorspann formulierte Anspruch, den Figuren in ihrer Lebenswirklichkeit distanziert zu folgen, ungestellte Verhaltensweisen gleichsam mit

versteckter Kamera aufzunehmen, wird im Hinblick auf die Erzählperspektive nicht konsequent eingelöst. Zwar befindet sich der Kamerastandpunkt zumeist außerhalb der Diegese, oszillieren die Einstellungsgrößen zwischen Halbtotale und Nahen, aber Fahrten auf Objekte und Personen zu, Groß-, Detailaufnahmen, subjektive Einstellungen und ein die Tonspur beherrschender, Emotionen erregender und steuernder musikalischer Kommentar unterbrechen die neutrale, auf Abstand bedachte Repräsentation des vorgeblich ungestellten Geschehens vor dem Objektiv. Subtil ziehen ökonomisch eingesetzte subjektive Einstellungen den Zuschauer in die fiktionale Welt hinein, insofern er den Blickpunkt von Figuren einnimmt. Als faschistischer Kriegspropagandafilm zielt *La nave bianca* auf die Identifikation des Betrachters mit den Protagonisten und ihrem 'Schicksal' ab. Dies geschieht diskret. Subjektive Einstellungen und Großaufnahmen von Gesichtern beschränken sich auf dramatische Höhepunkte und Peripetien.

Unter Berücksichtigung der Erzählperspektiven sollen zwei analysierte Szenen im Kesselraum des Zerstörers, darunter eine Szene unmittelbar vor, die andere während der Seeschlacht, deutlich machen, mit welchen filmästhetischen Gestaltungsmitteln Vertreter der untersten Dienstränge in ein rüstungstechnisch geprägtes Ambiente eingebettet sind, wie dieses sie typisiert, einen psychischen Zustand und eine unveränderliche Lebenslage sichtbar macht. Graue Stahlwände, teilweise bedeckt von Manometern, und ein monotones Rauschen, abgelöst von Explosionen aus dem Off, bringen den Arbeitsplatz der Heizer ungeschönt zur Anschauung und zu Gehör: den Kesselraum eines Schlachtschiffs. Die vorrangig durch die Lichtführung, Schärfentiefe und Einstellungsgrößen betonte Dingwelt entfaltet einen Schauwert eigener Art, unterstreicht den Gegensatz dieses faschistischen Kriegsspielfilms zum gefälligen Dekor der *telefoni bianchi*. In einer diffus beleuchteten, heißen, engen, rein funktionalen, von Messgeräten, Leitungsrohren, Treppenschächten und Stahlplatten geprägten Maschinenwelt auf dem Boden des Kriegsschiffes verrichtet eine Gruppe Heizer ihren Dienst. Sie sind mittelbar durch ihre Kontrolle der Heizkessel für die Geschwindigkeit des Schiffes verantwortlich. Während in der ersten Szene die Kameraführung sich durch einen senkrechten Schwenk auf die Betonung von Höhe und Tiefe beschränkt, ansonsten vorrangig extradiegetisch die permanenten Bewegungen einer unüberschaubaren Anzahl von durchs Bild laufenden, über eine Leiter nach oben kletternden Matrosen registriert, werden in der zweiten Szene während des akustisch durch Detonationen aus dem Off suggerierten Seegefechts zwei Protagonisten aus der Masse gelöst und ihre weitgehend wortlosen Reaktionen auf die permanente Todesgefahr beobachtet.

Hilflos ausgeliefert einer von ihnen in ihrem Verlauf nicht steuerbaren, aber über Leben oder Tod entscheidenden, nur akustisch wahrgenommenen Schlacht, ausgetragen mit schweren, über kilometerweite Distanzen feuernden Bordgeschützen, und in einer nachfolgenden Szene von einem gegnerischen Treffer teils schwer, teils leicht verletzt, rücken die *vinti* in den Vordergrund und weisen voraus auf die Protagonisten von *Roma città aperta*. Anstatt dem Zuschauer unbesiegbare, furchtlose Helden als Identifikationsfiguren anzubieten, zeigt *La nave bianca* eine andere Form des Heldentums, das stoische Ertragen, widerspruchslose Erleiden von Befehle empfangenden und ausführenden Seemännern, die im Gegensatz zu den Befehlsgebern innerhalb der militärischen Hierarchie zum Opfer prädestiniert sind. Der durch die Verwundung und damit Einsatzunfähigkeit der exponierten Heizergruppe motivierte Wechsel des Schauplatzes vom Zerstörer auf ein Hospitalschiff rückt die Opfer des militärischen Konflikts ins Zentrum der Handlung.

Anhand des Vorspanns von *La nave bianca*, *Uomini sul fondo* und *Alfa Tau!* (Francesco De Robertis 1941-42) lässt sich nachweisen, dass die Trilogie sich explizit auf ästhetische Prinzipien des *verismo* bezieht. Im *achten*, literaturgeschichtlichen und literaturtheoretischen Kapitel wird die Genese des italienischen Verismus aus dem historischen Roman nachgezeichnet. Für den Verismus ist im Anschluss an den französischen Naturalismus eine besondere Beziehung zwischen Figuren und ihrem Milieu kennzeichnend. So heißt es im Vorspann von *La nave bianca*, alle Personen seien in ihrer angestammten, vertrauten Lebenswelt fotografiert: einem Zerstörer und einem Hospitalschiff. Gefühle und Handlungen von Seeleuten und Personal des Roten Kreuzes seien ungestellt. Eine Gruppe von Seeleuten und eine Krankenschwester heben sich zwar in einer Rahmenhandlung als Typen von einer Masse ab, doch in mittleren Sequenzen tritt diese in den Vordergrund. Unzählige Angehörige sowohl rein männlicher militärischer als auch zwar männlich geleiteter, aber vom weiblichen Pflegepersonal geprägter karitativer Verbände konstituieren die auf Befehl und Gehorsam basierende, hierarchische, durch den Kampf gegen einen äußeren Gegner zusammengeschweißte Volksgemeinschaft. Italienische und deutsche Umgangssprache, darunter Idiome aus dem Dialekt, sollen eine - nachsynchronisierte - linguistische Authentizität der Figuren verbürgen.

Um das ästhetische Programm des *verismo* in seinen filmischen Konsequenzen transparent zu machen, ist dessen Ursprung im historischen Roman von Walter Scott zu berücksichtigen. Dieser Autor ist in mehrerlei Hinsicht bahnbrechend. In seinen Romanen seit den zehner Jahren des 19. Jahrhunderts gehen authentisches historisches Geschehen und Fiktion eine

Synthese zum Zweck lehrreicher Unterhaltung oder unterhaltsamer Belehrung ein. Figuren aus den niederen Ständen avancieren zu mittleren Helden, die nicht Geschichte machen, sondern diese erleiden, sich in deren Spielball verwandeln. Dialekte und Umgangssprache halten Einzug in eine heterogene Gattung, die zwar einen rasch wachsenden Leserkreis verzeichnet, aber unter Gelehrten, seien es Historiker, seien es Literaturkritiker, verrufen ist. In Kenntnis von Scotts wegweisendem Modell veröffentlicht Alessandro Manzoni 1827 den ersten italienischen historischen Roman *I promessi sposi*. Wie Scott in seinen Vorworten bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, so sieht sich Manzoni in einem Aufsatz noch 1850 gezwungen, die heterogene Gattung gegenüber ihren Kritikern zu verteidigen.

Wie der Vorspann von *La nave bianca*, so schließen ebenfalls die Vorworte Walter Scotts und Alessandro Manzonis in *I promessi sposi* einen Wahrheitsvertrag mit dem Rezipienten. Manzonis Schrift über den historischen Roman von 1850, dessen Charakteristikum für ihn in der unauflöselichen Einheit der Komponenten *storia* und *favola/verosimile* besteht, erhellt eine Technik des literarischen Realismus, für die sich in *La nave bianca* ein Äquivalent findet: Inserts einer authentischen Seeschlacht, vorgeblich exklusiv natürliche Schauplätze und sich unabhängig von Regieanweisungen spontan verhaltende Selbstdarsteller sollen den von Rezensenten bekräftigten Eindruck eines filmischen Dokumentes erzeugen, obwohl der Zuschauer eine frei erfundene Geschichte miterlebt.

Bewahrt nach Scott und Manzoni der historische Roman die Spannung zwischen Dichtung und intersubjektiv überprüfbareren Fakten, stellt Émile Zola dem naturalistischen Romancier in seinen programmatischen Schriften von 1879, *Les documents humains* und *Le roman expérimental*, die Aufgabe, unparteiisch Instinkte, Leidenschaften, Triebe der Menschen zu beobachten und im literarischen Text zu protokollieren. Im Einklang mit dem Positivismus determinieren den Lebenslauf einerseits familiäre, genetische Dispositionen, andererseits das Milieu, verstanden als sozialer, kultureller Raum. Beide Schriften Zolas werden zusammengefasst, weil sie grundlegend für den *verismo* sind.

Luigi Capuana und Giovanni Verga, die beiden führenden Vertreter des *verismo* in den letzten drei Dekaden des 19. Jahrhunderts, stimmen mit Zola, dessen Romane und theoretische Schriften sie kommentieren, darin überein, dass die Literatur sich die Erkenntnisse der Naturwissenschaften zu eigen machen müsse und anstelle metaphysischer, übersinnlicher Glaubensinhalte das sinnlich wahrnehmbare Gegenständliche erkenntnisleitend sein soll. Sie erkennen Zola als einen wegweisenden Autor des *modernen* Romans an. Von seinen theoretischen Anstrengungen, eine für Schriftsteller allgemeinverbindliche Doktrin des

Naturalismus aufzustellen, distanzieren sich jedoch Capuana und Verga. Die beiden Sizilianer teilen nicht Zolas grenzenlosen Fortschrittsoptimismus. Verga und Capuana sehen zwar die in Norditalien verspätet einsetzende industrielle Revolution und die Entzauberung der Welt durch die Wissenschaften als unaufhaltsam an, erwarten aber keine von materiellem Elend und willkürlicher politischer Herrschaft befreite, sozial gerechte Gesellschaft wie der französische Vorkämpfer des Naturalismus. Der von Wissenschaft und Technik beflügelte Fortschritt verschlingt vielmehr seine Kinder. Verga vertritt stärker als Capuana ein sozialdarwinistisches Menschenbild, das ein wichtiges Element faschistischer Ideologie bildet. Vergas bevorzugte Objekte, den Kampf aller gegen alle zu studieren, sind die vermeintlich Unzivilisierten, die am wenigsten von religiöser und weltlicher Moral Verbildeten. Bewohner Siziliens, die am Rande oder unter dem Existenzminimum unter feudalen, paternalistischen Produktionsbedingungen ihr leidvolles, von einem archaischen Sittenkodex geregeltes Dasein fristen, bieten das ideale Anschauungsmaterial, wie noch ungehemmt jeder auf Kosten des anderen, im wörtlichen Sinne über Leichen gehend, seinen Vorteil zu erzielen sucht, aber in einem Moment triumphierend, sogleich vom physisch und geistig Stärkeren unterworfen wird. Nicht ein humanitäres Anliegen, Mitgefühl für die Schwächsten und sozialen Außenseiter, motiviert das Interesse für sie, sondern die von Capuana geteilte, bis zu Scott zurückreichende Vorstellung, Vertreter der unteren Volksschichten seien unzivilisiert, kulturlos. An ihnen seien daher noch reine, ursprüngliche, archetypische Verhaltensweisen der Gattung Mensch erkennbar.

In der Poetik des *verismo*, vor allem in den Figurenpräferenzen, manifestiert sich dieses Menschenbild. Anhand von Briefen, Vorworten, Rezensionen Capuanas und Vergas soll die einerseits theoretische Bestimmungen des Naturalismus aufgreifende, andererseits ignorierende und um eigene Elemente bereichernde literarische Strömung des *verismo* präzisiert werden. Dabei erhält die *impersonalità* eine Schlüsselfunktion. Sie gilt als Ausweis einer modernen Erzähltechnik. Anstelle von Beschreibung und einem demonstrativ beispielsweise in *I promessi sposi* durch Leseransprachen und Kommentare intervenierenden, auktorialen Erzähler, soll der Text dem Leser bildhaft, wie von selbst generiert, ohne Spuren auf seine Konstruktion und einen Autor zu hinterlassen, vor Augen stehen. In dem sich selbst gesetzten Ziel, eine möglichst große Unmittelbarkeit zwischen Rezipient und Text zu erzielen, schlagen sich praktische Erfahrungen mit einem neuen Medium nieder: Capuana und Verga beschäftigen sich parallel zu ihrem Schreiben von veristischen Texten intensiv mit der Fotografie. Verga engagiert sich darüberhinaus im Filmgeschäft, sei es als Kapitalgeber einer Produktionsgesellschaft, sei es als Szenarist. Wenngleich er erst nach dem Ende der

veristischen Strömung - im Vorfeld des Ersten Weltkriegs - beginnt, eigene Prosawerke zu adaptieren, belegt dies Vergas retardiert manifest werdende Fähigkeit, einen Film zu schreiben, die eigenen sprachlichen Texte visuell aufzulösen und diese Transposition für den Regisseur, Kameramann und die Darsteller in Worte zu fassen.

Im *neunten* Kapitel steht die Untersuchung der Raum-Figurenbeziehung in *Rosso Malpelo* im Vordergrund. Der Leser verwandelt sich gleichsam in einen Augenzeugen dessen, was und wie erzählt wird. Anders formuliert, soll der literarische Text eine umrahmte fiktive Welt - Verga spricht von einem Bild („quadro“) - ebenso anschaulich machen wie die Fotografie einen Wirklichkeitsausschnitt. In dem Maße, wie sich die Distanz zwischen Leser und Text verringert, erhöht sich im Gegenzug die *immediatezza*, da sich der Akt des Erzählens und die Erzählung als deren Resultat zu überschneiden scheinen. Analysiert wird, auf welche Weise die titelgebende Figur mit dem Lebensort und zugleich Arbeitsplatz, einer Sandgrube auf Sizilien, im organischen Sinne verschmilzt, wie im Text Geräusche, Innen und Außen, Tiefe und Höhe, Dunkelheit und Sonnenlicht einen literarischen Raum konstituieren, ein immer mit den Figuren verwobenes Milieu etablieren. Figuren und ihre Lebenswelt fügen sich zu einer organischen Einheit, da Tiere und tote Materie menschliche Züge tragen, während die Titelfigur sich naturalisiert. Die in der veristischen Poetik angelegte Beseelung der Natur und von Gegenständen kommt in *La nave bianca* im Anschluss an die Lebensphilosophie wieder zur Geltung: Ein als Schauplatz dienendes Kriegsschiff wird durch filmästhetische Gestaltungsmittel verlebendigt.

Das *zehnte* Kapitel führt die zuvor in *Rosso Malpelo* und *La nave bianca* getrennten Betrachtungen der Raum-Figurenbeziehungen zusammen.

Das *elfte* Kapitel informiert über die von *Roma città aperta* filmisch vergegenwärtigte Zeitgeschichte. Kurz nach Beginn der Dreharbeiten Mitte Januar 1945 nehmen italienische Journalisten *Roma città aperta* als eine verdichtete Chronik des neunmonatigen deutschen Besatzungsregimes wahr. Um ihr Urteil zu begründen, berufen sie sich entweder auf die eigene Augenzeugenschaft oder Oral History, kursierende Geschichten über mittlerweile legendäre Opfer des antifaschistischen Widerstands und berüchtigte Täter. Welche Szenen und Figuren von welchen außerfilmischen Ereignissen und historischen Personen inspiriert sind, leitet über zu einer Schilderung des deutschen Besatzungsregimes in Rom im Kontext der militärischen und innenpolitischen Entwicklung in Italien zwischen 1943 und 1944. Dieser historische Abschnitt ist weder in Deutschland als allgemein bekannt vorauszusetzen, noch auf Fußnoten reduzierbare Nebensache für die Filmanalyse und -interpretation. Nicht

nur werden in Dialogen außerfilmisch existierende Institutionen, Personen und Kriegereignisse erwähnt, sondern der im Filmtitel verwendete völkerrechtliche Terminus „città aperta“ („offene Stadt“) verweist auf den entmilitarisierten Status, den Rom seit August 1943 innehat. Zudem ist der institutionalisierte Ausnahmezustand, die Willkürherrschaft der deutschen Besatzer und ihrer faschistischen Kollaborateure unter diesem formell dem Schutz unbewaffneter Zivilisten und unersetzlicher Kulturgüter dienenden Status zu skizzieren. Als die Dreharbeiten ein halbes Jahr nach der Befreiung Roms beginnen, ist unter inländischen Zuschauern die im Film wieder auflebende deutsche Okkupation infolge des mehrere Monate andauernden Terrors und materieller Not der Bewohner unvergessen. Diese kollektive Erinnerung an teilweise traumatisches Geschehen erklärt, warum Journalisten in Berichten von den Dreharbeiten, sodann Kritiker anlässlich der ersten öffentlichen Aufführungen, nicht nur in Italien, sondern auch im Ausland, *Roma città aperta* als Dokumentarfilm wahrnehmen.

Am Beginn des *zwölften* Kapitels sollen Porträts von Darstellern noch restloser, als es bisher der Fall ist, mit einer Legende aufräumen, die sich trotz gegenläufiger Erkenntnisse hartnäckig hält. Danach handele es sich, abgesehen von Anna Magnani und Aldo Fabrizi, entweder um Laiendarsteller oder im Theater zwar bereits aufgetretene, aber im Film debütierende Schauspieler. Tatsächlich wirken Darsteller wie Giovanna Galletti als Ingrid, Nando Bruno als Sakristan Agostino, Eduardo Passarelli als Revierpolizist sowie in einer tragenden Rolle Harry Feist als SS-Sturmchef Bergmann bereits vor 1945 an mehreren Filmen mit.⁸¹ Selbst für den Interpreten des Verlobten von Pina, Francesco Grandjacquet, der bekanntermaßen in *Desiderio* (Roberto Rossellini, Marcello Pagliero 1943-45) auftritt, und für Joop van Hulzen als Offizier Hartmann lassen sich jeweils eine vorausgehende, bislang in der Sekundärliteratur zu *Roma città aperta* ungenannte Nebenrolle nachweisen. Abgesehen von den Komparsen, reduzieren sich somit die sprechende Rollen besetzenden Laiendarsteller auf ganz wenige Personen, darunter Carlo Sindici als faschistischer Polizeipräsident, Carla Rovere als Lauretta, Vito Annicchiarico als Marcello und Marcello Pagliero als Ingenieur Manfredi. Pagliero verfügt jedoch über einschlägige Erfahrungen als Regisseur, Sujetautor und Szenarist.

⁸¹ Forgacs (2000) lässt deren Filmografie außer Acht. Harry Feist reduziert er, wie Filmhistoriker vor ihm, auf einen österreichischen Tänzer (ebd., 47), den Rossellini in römischen Theaterkreisen kennengelernt habe. Vgl. auch Gallagher 1998, 134-135.

Stabmitglieder⁸² stehen bislang im Schatten des zumeist als Autor von *Roma città aperta* geltenden Roberto Rossellini. Das betrifft in erster Linie den in den Credits ungenannten Alberto Consiglio, über den in Italien bislang keine Publikation zu Leben und Werk vorliegt. Von ihm stammt das Sujet *La disfatta di Satana*. Darin vorgegeben sind bereits unter anderem die Figurenkonstellation eines männlichen Trios als Protagonisten, ein desertierter Wehrmachtsoffizier, ein atheistischer Widerstandskämpfer und ein Priester, sowie ein Gestapochef als Antagonist, das Motiv des Verrats jenes Triumvirats seitens einer drogenabhängigen Frau, alternierende Innen- und Außenszenen im ersten Teil, kammerspielartige Konzentration des Geschehens im römischen Gestapogefängnis, unterteilt in Amtsstube mit anliegender Folterkammer und benachbartem Offizierssalon, im zweiten Teil.

Kurz abgehandelt unter den Schlagworten Journalist⁸³ oder Schriftsteller⁸⁴, ergänzt um die Aussage, er sei Koszenarist von *L'uomo dalla croce* gewesen, bleibt die Vorgeschichte eines Autors im Dunkeln, von dem eine grundlegende Idee zum Initialwerk des filmischen Neorealismus stammt, wie die vorherrschende Lesart lautet. Consiglios Lebenslauf verweist jedoch über sich hinaus auf Biografien seiner Generation, darunter von Renzo und Roberto Rossellini, Sergio Amidei und Ubaldo Arata. Entgegen dem von ihrer Mitarbeit an *Roma città aperta* erweckten Anschein und gegenläufig zu eigenen Aussagen Roberto Rossellinis und Amideis nach dem Zweiten Weltkrieg beschränkt sich ihre Kooperation mit dem faschistischen Regime keineswegs auf unvermeidliche persönliche Kontakte und unausweichliche künstlerische sowie ideologische Kompromisse, wenn man im staatlich regulierten und subventionierten Filmgeschäft berufstätig sein will.

Das Erkenntnisinteresse richtet sich dann auf die Frage, ob, und wenn ja, warum und wann in den Lebensläufen von Künstlern, die für eine filmische Ikone der angeblich sui generis antifaschistischen neorealistischen Strömung oder Bewegung verantwortlich zeichnen, ein Bruch stattfindet. Im Fall von Consiglio sind seine bis 1940 vertretenen Positionen zur Diktatur im Unterschied zu den übrigen genannten Stabmitgliedern als Texte überliefert. In zwei hier erstmals vorgestellten Schriften, *Napoli e il fascismo* von 1934 und *La capitolazione della Francia*, erschienen kurz nach der deutschen Invasion Frankreichs unter

⁸² Meder (1993,178-184) erläutert Sergio Amideis Biofilmografie. Gallagher (1998, 110-111) beschränkt seine biografischen Angaben zu Amidei auf die Zeitspanne zwischen seiner Geburt 1904 bis zur Übersiedelung von Turin nach Rom 1936, ergänzt um Anmerkungen zu seinem Leben während der deutschen Besatzung.

⁸³ Vgl. Gallagher 1998, 120.

⁸⁴ Vgl. Forgacs 2000, 14.

seinem Pseudonym *Historicus*, ergreift Consiglio eindeutig Partei für den Faschismus, in letzterer Schrift zudem für den Nationalsozialismus. Aus Unterlagen der Politischen Polizei zwischen 1938 und 1942 geht jedoch hervor, dass Consiglio observiert wird. Nach Aussage eines Informanten des Geheimdienstes zu urteilen, kritisiert Consiglio nicht den Faschismus an sich, sondern beklagt im privaten Bekanntenkreis die wachsende Kluft zwischen den Zielen des Faschismus als sozialer Bewegung und seiner staatstragenden Realpolitik, die Preisgabe einstiger revolutionärer, antibürgerlicher, antiklerikaler Ziele und das Scheitern imperialistischer Ambitionen. Um die Frage nach biografischer Kontinuität oder Zäsur besser beurteilen zu können, soll ein Überblick über Consiglios Positionen zur Literatur, zum Film sowie seine Tätigkeit als Szenarist und Sujetautor unter anderem von Kriegsfilm vor *Roma città aperta* gegeben werden. Sein 1946 veröffentlichter Briefroman *Crudeli cieli* ist insofern von Interesse, weil er von einer deutsch-italienischen Freundschaft während des Zweiten Weltkrieges handelt, die auch das Trio im Sujet *La disfatta di Satana* verbindet.

Die Biofilmografie des Kameramanns Ubaldo Arata bringt zum Vorschein, dass er Anfang 1940 vom Duce persönlich eine Medaille erhält. Roberto Rossellinis zwei Jahre jüngerer Bruder Renzo tritt 1932, wie hier erstmals nachgewiesen wird, dem PNF (Partito Nazionale Fascista) als Mitglied bei. Bei Sergio Amideis Biofilmografie vor 1945 fallen seine Mitarbeit an zahlreichen Adaptionen vorrangig italienischer Romane und Erzählungen sowie seine Zusammenarbeit mit dem jüdischen Schriftsteller, Szenaristen, Literatur- und Filmkritiker Giacomo Debenedetti auf, mit dem wiederum Alberto Consiglio von 1936 bis 1937 eine Reihe von Artikeln für *Cinema* schreibt.

Die atypische Produktionsgeschichte von der schriftlichen Idee über die Dreharbeiten, die Postsynchronisation, den Rechteverkauf bis zu den internationalen Premieren ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Sie ermöglicht es, bedeutende kreative und finanzielle Beiträge zur Endfassung von teilweise in den Credits unerwähnten Stabmitgliedern zu bestimmen. Zudem sind im Ergebnis dieser dieser Produktionsgeschichte die konventionellen von den unkonventionellen Bedingungen der Herstellung eines Films unterscheidbar, der seit dem ausländischen Kinostart 1946 erst in den USA, dann in Frankreich eine nicht von zwanzig Jahren faschistischer Diktatur, sondern vom antifaschistischen Widerstandskampf geprägte italienische Nation präsentiert. Den ausländischen Kritikerurteilen und dem Publikumszuspruch kurz nach Kriegsende zufolge trägt *Roma città aperta* wesentlich dazu bei, das weltweit verlorene Ansehen Italiens als Kulturnation zu restaurieren.

Einleitend wird das Sujet *La disfatta di Satana* zusammengefasst. Sergio Amidei hat jenes Sujet *Consiglios* um Nebenhandlungen mit weiteren Figuren erweitert und dem metaphysischen Konflikt zwischen Gut und Böse eine nationalistische Wendung gegeben: In Bezug auf die Hauptfiguren sind die Kontrahenten italienische Opfer und ein deutscher Täter. Dass ein Drehbuch existiert und sich der Regisseur an dieses weitgehend gehalten hat, ist mittlerweile bekannt. Nicht bekannt ist hingegen, inwieweit der Film vom Szenarium wesentlich abweicht. Diese Kenntnislücke wird ansatzweise geschlossen.

Wenngleich Federico Fellini für komische Dialoge und Situationen⁸⁵, wenn nicht gar für die Priesterfigur⁸⁶ verantwortlich gilt, so geht aus seinen eigenen widersprüchlichen Aussagen nicht zweifelsfrei hervor, ob er überhaupt etwas und wenn ja, was genau zum Drehbuch Amideis beisteuert. Eine von ihm kolportierte und seitdem von Filmhistorikern fortgeschriebene Version, wonach Rossellini ihn als Mittel zum Zweck verpflichtet habe, um seinen älteren Freund, den Star Aldo Fabrizi, für das Vorhaben zu gewinnen, ist umzukehren: Wie in drei vorausgehenden Produktionen zieht vielmehr der Star seinen Mitarbeiter als Koszenarist hinzu.

Die atypischen, mangels eines ordentlichen Produktionsbudgets bis April 1945 wiederholt unterbrochenen, beständig vom endgültigen Abbruch bedrohten, daher ungewöhnlich langen Dreharbeiten von etwa einem halben Jahr und eine nachlässige Postsynchronisation schlagen sich in der Ästhetik nieder. Trotz zeitlicher Kontinuität von Außenszenen treten unnatürliche Lichtwechsel auf. Erwartungsgemäße natürliche Geräusche sind einerseits hörbar, andererseits ausgespart oder vom musikalischen Kommentar ersetzt.

Der Rechteverkauf des Produzenten Aldo Venturini vor der Uraufführung an den Verleiher Minerva und der Erwerb der Rechte für die USA seitens eines Vertrauten und Geschäftspartners von Roberto Rossellini, Rod Geiger, gewährleistet den für die kommerzielle Auswertung und das internationale Prestige des Regisseurs maßgeblichen Start von *Open City* in den amerikanischen Kinos im Februar 1946 als erstem aufgeführten postfaschistischen italienischen Spielfilm. Dass Rossellini ab Mitte 1945 überaus geschickt persönliche Kontakte zu Presse- und Kulturvertretern der amerikanischen Streitkräfte herstellt und ausnutzt, um vor dem Export in die USA dort für *Roma città aperta* zu werben, ergibt sich aus Klaus Manns Tagebuchnotizen und seinem als Mitarbeiter der Armeeweitschrift *The*

⁸⁵ Vgl. Forgacs 2000, 11.

⁸⁶ Vgl. Bondanella 1993, 52-53.

Stars and Stripes verfassten Handzettel anlässlich einer Pressevorführung, veranstaltet von der amerikanischen Botschaft in Rom, vor der nationalen Erstaufführung.

Um die Raum-Figurenbeziehung von *Roma città aperta* und *Manhattan Transfer* zu vergleichen, wird eingangs die filmische Repräsentation des Schauplatzes Rom erläutert. Sodann werden anhand der Drehorte die Aufnahmen innerhalb und außerhalb des Studios bestimmt. Anschließend dient die Analyse und Interpretation von Einführungsszenen ausgewählter Figuren dazu, zu präzisieren, wie sie die Umgebung als soziales Milieu, Lebens- und Arbeitsraum typisiert, wie öffentliche und private Sphäre, Schaltzentrale der Machthaber und Täter sowie Wohnraum der Opfer voneinander abgegrenzt sind.

Roma città aperta zitiert einen literarischen Text: die lange Erzählung *Giovanni Episcopo* (1891) von Gabriele D'Annunzio. Zwar ist die Identität zwischen dem Namen jener Titelfigur und einem Decknamen des kommunistischen Widerstandskämpfers in *Roma città aperta* angemerkt worden, jedoch ohne die Bedeutung dieses Zitats zu erklären und eine umfassendere Beziehung zwischen D'Annunzios Text und diesem Film offenzulegen.⁸⁷ Was in *Roma città aperta* in Dialogen und Motiven mit welchen Intentionen aus dem Prosawerk zitiert wird, ist Gegenstand des *dreizehnten* Kapitels.

Das *vierzehnte* Kapitel zu *Manhattan Transfer* leitet der Bericht des Schriftstellers Raul Maria De Angelis über Roberto Rossellinis Kenntnis von Erzähltechniken in Romanen von John Dos Passos Ende 1943 ein. Aus analysierten und interpretierten Einführungsszenen ausgewählter Figuren in *Manhattan Transfer* geht hervor, wie die Orte, an denen sie erstmals auftreten, zu ihrer Typisierung beitragen, einen inneren Zustand veräußerlichen und eine Lebenslage beschreiben. Durch die unzähligen Mikroschauplätze, Innen- und Außenräume, Plätze und Straßen, wahrgenommen aus der Figurenperspektive oder mitgeteilt von einem allwissenden Erzähler, setzt sich das romaneske Manhattan mosaikartig zusammen. Ausgeprägter als in *Roma città aperta* erleben die Figuren die Stadt während Passagen. Sie ist nicht passiver Hintergrund, sondern dient als Auslöser für die Mikroerzählungen in Gestalt von nicht kausal auseinanderfolgenden, sondern, sofern überhaupt bestimmbar, temporal entweder aufeinanderfolgenden oder nebeneinander stattfindenden Szenen. Blickpunkte im Straßenbild, Geräusche, Dialogfetzen lösen innere Monologe, Träume aus. Die Stadt wird ziellos oder zielgerichtet durchlaufen, in den Blick genommen, akustisch und über Gerüche wahrgenommen. Sie dient als Projektionsfläche von Träumen, Wünschen und Hoffnungen,

⁸⁷ Vgl. Seknadje-Askénazi 1998, 14 u. 38.

versinnbildlicht simultan einen unentwegten Kreislauf: in Ruinen Zerstörung, Verfall, in Wahrzeichen Fortbestand, in Neubauten Aufschwung einer Gesellschaft.

Wie *La nave bianca* und *Roma città aperta* nimmt *Manhattan Transfer* Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Innerhalb der erzählten Zeit zwischen 1904 und 1924 werden vorrangig militärische Konflikte in das fiktionale Universum des Romans integriert. Deshalb beschäftigen sich Autoren in der Sekundärliteratur zu *Manhattan Transfer* mit der Beziehung zwischen dem Text und Geschichte sowie Erinnerung. Zurecht spricht ein Autor von einem historischen Roman. Wie in jenen beiden neorealistischen Filmen trägt der Rekurs auf authentisches Geschehen dazu bei, eine Realitätsillusion zu erzielen. Wie die erzählte Zeit zumeist mittels Zeitungsschlagzeilen und Dialogen über militärisches sowie politisches Weltgeschehen datierbar wird, Kapitel für sich genommen und in der Abfolge einen mehr oder weniger präzise definierten Zeitrahmen erhalten, sollen Textbeispiele erhellen.

Vor einer Schlussbetrachtung führt eine Bilanz im *fünfzehnten* Kapitel die Ergebnisse der Raum-Figurenbeziehung in *Roma città aperta* und *Manhattan Transfer* zusammen.

In der Arbeit werden Dokumente zitiert, die unter anderem aus folgenden Institutionen stammen: Archivio centrale dello Stato, Rom; Ufficio storico della Marina Militare, Rom; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; Bundesarchiv, Berlin; Filmmuseum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek - Schriftgutarchiv; Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Wiesbaden; Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main. Ausgewertete schriftliche Primär- und Sekundärquellen basieren weiterhin auf Beständen der Bibliothek des Centro sperimentale di cinematografia, der Biblioteca nazionale, Rom, der Bibliothek des Filmmuseums Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek.

Bei Filmen und literarischen Werken sind die Originaltitel angegeben. Sofern die Filme russischer, spanischer und indischer Provenienz sind, wird in der Regel der italienische und/oder deutsche Titel zusätzlich genannt. Italienischen Titeln amerikanischer Filme wird deren Originaltitel hinzugefügt. Für Filme ist das in Klammern gesetzte Produktionsjahr, für literarische Werke das Jahr der Veröffentlichung in der Regel als Buch maßgeblich. Besteht zwischen Produktion und Uraufführung eines Films ein gravierender Abstand von mehr als einem Jahr wie im Fall von *Uomini sul fondo*, dann weisen Jahreszahlen in Klammern diese Zeitspanne aus.