

Sechstes Kapitel

Roberto Rossellini

1 Biofilmografie von Roberto Rossellini 1906-1941

Infolge teils positiver, teils enthusiastischer Reaktionen von Publikum und Kritikern auf *La nave bianca*, uraufgeführt am 14. September 1941 auf den Filmfestspielen in Venedig, gilt Roberto Rossellini im Alter von 35 Jahren als ein vielversprechendes Regietalent.¹ Er gehört damit zu einer Reihe von ebenfalls um 1940 debütierenden Regisseuren langer Spielfilme, darunter Renato Castellani, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Mario Baffico, Gianni Franciolini und Vittorio De Sica. Ihnen steht, so scheint es 1941, insofern eine glänzende Karriere bevor, als die nationale Filmbranche nach dem Rückzug der amerikanischen Konkurrenz vom inländischen Markt expandiert und fähiger Nachwuchskräfte dringend bedarf. Während der Filmfestspiele bezeichnet Alessandro Pavolini die vergebenen nationalen Preise als Ansporn, fortan jährlich 140 abendfüllende Spielfilme zu produzieren.² Nach diesen - kriegsbedingt rasch überholten Plänen - würde die im laufenden Jahr 1941 erreichte Rekordziffer von 109 Filmen noch einmal beträchtlich übertroffen.

Roberto Rossellini gelingt mit *La nave bianca*, als dessen Regisseur er öffentlich gilt, auf Anhieb ein nationaler und 1943 auch ein ausländischer Achtungserfolg. Sowohl der Kinostart von *Le Navire blanc* in Paris, als auch die Berliner Premiere unter dem Titel *Glückliche Heimkehr* am 23. Juli 1943 macht seinen Namen Zuschauern und Journalisten außerhalb Italiens bekannt. Ab Februar 1946 erzielt er als erster italienischer Regisseur kurz nach Kriegsende auf dem amerikanischen Markt mit *Open City*, Ende des Jahres dann in Frankreich mit *Rome ville ouverte* den entscheidenden internationalen Durchbruch.

1939 oder 1940 beauftragt ihn die Scalera, eine Reihe von Kurzfilmen über Tiere und die Natur zu drehen. In der Regel ist der Kurzfilm ein Experimentierfeld für Debütanten und eine Durchgangsstation zur Regie abendfüllender Spielfilme. Da die Scalera eine private Schauspielschule unterhält, seit ihrer Gründung den Nachwuchs fördert, gehört Rossellini offenbar zu den als talentiert eingeschätzten Regiedebütanten, denen nach bestandener Bewährungsprobe in einer Branche, die mittelfristig eine staatlich erwünschte Autarkie, den

¹ Vgl. Domenico Mèccoli, I nuovi registi, *Cinema*, Nr. 132, 25. Dezember 1941, 391-392.

² Vgl. Filippo Sacchi, Pavolini premia i vincitori, *Corriere della Sera*, 15. September 1941.

weitgehenden Verzicht auf Filmimporte, erreichen soll, eine Vielzahl von lukrativen Stellen offenstehen. Anstatt die vertraglich vereinbarte Anzahl von Kurzfilmen zu drehen, was ihn im Fall der einen Variante von zehn Produktionen mindestens zwei Jahre in Anspruch nehmen würde, kürzt Rossellini den Weg ab, um schneller zum Ziel zu kommen. Es ist De Robertis, der ihm 1941 die Gelegenheit zu einem, verglichen zu der vorausgehenden Dekade, sehr raschen beruflichen Aufstieg verschafft.

Zum einen stellt sich die Frage, wie dieser Kontakt zwischen beiden zustande kommt und weshalb ein offenbar enges Verhältnis - nach der Uraufführung - in einem endgültigen Zerwürfnis endet. Zum anderen ist erklärungsbedürftig, ob und inwieweit *La nave bianca* aus Rossellinis vorausgehender Filmografie herausfällt, das heißt stilistisch und thematisch einen Einschnitt markiert. Hieraus ergibt sich die nach wie vor nicht abschließend geklärte Frage, wie, wann und warum Rossellini zum Film gelangt ist und an welchen Filmen er in welcher Funktion vor 1941 mitwirkt.

Tag Gallagher hat 1998 im Anschluss an Gianni Rondolino 1989 eine zweite Biografie über Roberto Rossellini veröffentlicht. Die Angaben Rondolinos und Gallaghers weichen teilweise erheblich voneinander ab und passen mitunter nicht mit Rossellinis Aussagen in Interviews zusammen, die - um die Verwirrung komplett zu machen - selbst außerordentlich widersprüchlich sind.³ Rossellini bekräftigt mehrfach die Haltung, sich für seine berufliche und private Vergangenheit nicht zu interessieren, das einmal Gewesene aus dem Gedächtnis zu streichen, um sich ganz der Gegenwart und Zukunft widmen zu können.⁴ Zwar verstoßen seine Antworten auf Fragen in Interviews zwischen 1946 und 1977 gegen seine oftmals wiederholte Maxime, die eigene Vergangenheit vergessen zu wollen, doch hiervon ausgenommen sind sinngemäß wiederholte, vorrangig angenehme Erinnerungen an das Elternhaus und die Jugendzeit. Gedächtnislücken und vage, widersprüchliche Angaben betreffen bezeichnenderweise vornehmlich die berufliche Laufbahn vor *Roma città aperta*.

³ Zu den auch selbst erfahrenen Schwierigkeiten, Rossellini zu interviewen, bemerkt Aprà: „la verità è che Rossellini non amava assolutamente parlare della sua opera. Voleva parlare della sua vita e delle sue idee, ma non dei suoi film. Questi erano per lui un abbozzo, un supporto“, Francione/Ghezi 2002, 89, aus einem Gespräch, übersetzt ins Italienische, erstveröffentlicht unter dem Titel A propos de Roberto Rossellini. Entretien avec Adriano Aprà et Marco Mellani par Philippe Elhem, in: *Visions*, Nr. 29, Mai 1985 und Nr. 30, Sommer 1985.

⁴ Die Frage von Francesco Savio 1974, ob er *La nave bianca* nach dem Krieg noch einmal gesehen habe, verneint Rossellini. Er sehe sich generell keine Filme an, die er in der Vergangenheit gedreht habe. Selbst Dinge, die gestern geschehen seien, sind für ihn erledigt: „stanno dietro le spalle, sono finite per sempre. Questo è quello che conta perché è importante rimanere, finchè si puo, mobili“, Savio 1979, Bd. 3, 963. Vgl. auch die sinngemäße Aussage 1973 in dem von Dacia Maraini geführten Interview E tu chi eri? Interviste sul infanzia, wiederabgedruckt, in: Rossellini 1997, 35.

Von dem, was mitgeteilt wird, lässt sich im günstigsten Fall frei Erfundenes von Tatsächlichem unterscheiden. Wenn Rossellini seine Biografie vor allem zwischen dem Tod des Vaters 1931 und 1945 verrät, muss er dafür ein Motiv haben. Im Fall von *La nave bianca* offenbart sich, dass Rossellinis Karrieresprung auf der Vorspiegelung falscher Tatsachen basiert.

Da Publikationen in deutscher Sprache bislang entweder nur sehr knapp oder fragmentarisch Auskunft sowohl über Kindheit und Jugend als auch den beruflichen Werdegang Roberto Rossellinis in den dreißiger Jahren geben,⁵ soll dies an dieser Stelle ansatzweise nachgeholt werden.

Geboren am 8. Mai 1906, ist Roberto Rossellini der älteste Sohn einer wohlhabenden, großbürgerlichen Familie. Seine Geschwister sind Renzo (1908-1982), Marcella (1909-1990) und Micaela (1922). Bis zum Tod des Vaters 1931 führt er ein wohlbehütetes, materiell sorgenfreies Leben. Während die Mutter, Elettra Bellan (1880-1961), das Dienstpersonal für die Kinderbetreuung und den Haushalt beaufsichtigt, ist ihr gleichaltriger Ehemann, Angiolo (Angelo) Giuseppe Rossellini als Architekt tätig. Zu seinen zahlreichen Projekten zählen unter anderem das hauptstädtische Viertel Ludovisi, wo die Familie seit 1917 ein Haus in der Via Ludovisi, unweit der Via Veneto, bewohnt, sowie die römischen Filmtheater Barberini und Corso.⁶ Das 1918 erbaute Kino Corso ist Roberto Rossellini zufolge in den zwanziger Jahren „la più bella e più moderna d’Italia, con una cupola apribile per rinnovare l’aria“.⁷ In der knapp bemessenen Freizeit widmet sich der Vater seiner eigentlichen Leidenschaft, dem Schreiben von Literatur: „mio padre non era prigionero del suo mestiere. Era completamente teso verso un altro sogno. Il suo passatempo favorita era la letteratura alla quale si dedicava con un fervore non da dilettante. Ho di lui un romanzo e una quantità di manoscritti di uno stile molto raffinato“.⁸ 1928 wird sein Roman *Sic Vos Non Vobis* veröffentlicht.⁹ An

⁵ Jacobsens (1987) biografische sowie filmografische Daten geben den Kenntnisstand im Erscheinungsjahr der bislang einzigen deutschsprachigen, von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte herausgegebenen Monografie zu Leben und Werk Roberto Rossellinis wieder. Zwei von Jacobsen als verschollen angeführte Kurzfilme sind 1996 wiederentdeckt worden *Il tacchino prepotente* und *La vispa Teresa*. Thomes (1987) kommentierte Filmografie in derselben Monografie setzt mit *La nave bianca* ein.

⁶ Vgl. Gallagher 1998, 12-13.

⁷ Rossellini 1987, 79.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Rondolino 1989, 13 u. 23; Gallagher 1998, 28. Rossellini ergänzt zu den schriftstellerischen Ambitionen seines Vaters: „Mi ricordo un passo bellissimo del suo diario, dedicato al primo volo di Lindbergh attraverso l’Atlantico. Conosceva i grandi filosofi e nutriva per Anatole France un’ammirazione che io contestavo violentemente“, Rossellini 1987, 79. Die Bibliothek des Vaters enthält Werke von Alfred de Musset, George Sand, Lord Byron, Gabriele D’Annunzio und des verehrten Richard Wagner, vgl. Rondolino 1989, 13.

Sonntagen verwandelt sich das Haus Rossellini in einen Salon, wo befreundete Künstler, darunter Maler, Musiker und Schriftsteller, über Literatur, Politik, Philosophie und Privates diskutieren. Zu den regelmäßigen Besuchern gehören etwa Massimo Bontempelli, Ende der zwanziger Jahre ein Autor von hohem Rang, führender Repräsentant von *Stracittà* und Aktivist im hauptstädtischen Filmclub, der Kritiker und Dichter Alfredo Panzini sowie der Komponist Pietro Mascagni.¹⁰ Dem ältesten Sohn ist es gestattet, ab Anfang der zwanziger Jahre an diesen Unterhaltungen teilzunehmen: „Fin dall’eta di tredici-quattordici anni, sono stati ammesso in questo circolo in cui avevo il diritto di dire qualunque cosa che mi consentisse di rivaleggiare in intelligenza con gli adulti. Questo genere di schermaglia verbale ti assicura una vivacità intellettuale, una sete di sapere e un bisogno di capire destinati a durare per tutta la vita“.¹¹

Die Schule hingegen stillt seinen Wissensdurst nicht. Sie langweilt ihn, gilt rückblickend als „una condanna“.¹² Zusammen mit dem jüngeren Renzo besucht Roberto zunächst die Elementarschule Regia Elena, ab 1917 ganztägig das zweistufige *Collegio Nazareno*, unterteilt in Gymnasium und *liceo classico*. An diesem *Collegio*, geleitet von dem Dantespezialisten Luigi Pietrobono, erhalten sie von künftig berühmten Lehrern Unterricht: Italienisch gibt der Mitarbeiter der *Enciclopedia italiana* und 1948 bis 1949 Direktor der *Fiera letteraria*, Pietro Paolo Trompeo. Geschichte lehrt Alberto M. Ghisalberti.

Mitschüler werden Rossellinis Karriere teils erheblich fördern, teils begleiten: Franco Riganti, geboren 1904, ist seit 1937 Produktionsleiter der Aquila Film, die *Luciano Serra pilota* herstellt. Dieselbe Funktion übernimmt er ab 1940 in der Nachfolgegesellschaft der Aquila Film, ACI-Europa, welche *Il ruscello di Ripasottile* verleiht und 1941-42 *Un pilota ritorna* finanziert. Marcello Pagliero spielt 1945 in *Roma città aperta* die Rolle des Ingenieurs Manfredi. Im Oktober desselben Jahres stellt er als Koregisseur *Desiderio* fertig, weil die Dreharbeiten unter wechselnden Arbeitstiteln kriegsbedingt im September 1943 abgebrochen worden sind. Giorgio Amendola, dem späteren kommunistischen Parteiführer und Freund, bleibt es vorbehalten, die Trauerrede am Grab Roberto Rossellinis 1977 zu halten.¹³

1919-20 erkrankt Rossellini an einer europaweit grassierenden Epidemie. Ein Teil der Lunge muss operiert werden. Drei Monate schwebt er zwischen Leben und Tod. Doch im Frühjahr

¹⁰ Ebd., 29.

¹¹ Rossellini 1987, 80.

¹² Rossellini 1997, 31.

¹³ Vgl. Rondolino 1989, 18-19; Gallagher 1998, 13-14.

1921 ist seine Gesundheit soweit wiederhergestellt, dass der Schulbesuch fortgesetzt werden kann. Um das versäumte Pensum nachzuholen, unterstützen ihn Nachhilfelehrer. Den Besuch des *liceo classico* bricht er 1923 vor der Abiturprüfung ab. Daher überzeichnet sein autobiografischer Eintrag für den *Almanacco del Cinema italiano* 1942 eine nur rudimentäre Allgemeinbildung, wenn suggeriert wird, am Gymnasium künstlerische, philosophische und literarische Kenntnisse erworben zu haben.¹⁴

Seit Mitte der zwanziger Jahre entfachen weniger trockene wissenschaftliche Studien als vielmehr zahlreiche Frauen, schnelle Autos und das römische Nachtleben seine Leidenschaft. Ettore G. Mattia, der mit Roberto Rossellini seit 1931 fast durchgängig bis zu dessen Tod befreundet ist, berichtet über die römische Schickeria, zu der Jugendliche wie sein neuer Bekannter zählen, die sich an der Schwelle zum Berufseintritt entweder ins väterliche Unternehmen oder der Firma eines Verwandten befinden:

„Nella Roma capitale dell’Italia fascista, in quegli anni, prima che imperversasse la follia guerrafondaia di Mussolini, Rossellini faceva parte d’una fascia della gioventù borghese (alta borghese e borghesia agiata con parentele aristocratiche) ch’era rimasta indenne dall’inquinamento ‘littorio’ - l’inquadramento coatto che abbrancava le generazioni nuove fino al compimento degli studi, anche nelle università. Io incontravo in quegli anni Rossellini in una comitiva della vita notturna romana. Giovani tra i venticinque e i trent’anni, laureati di fresco, che cominciavano ad esercitare la professione nello studio di papà o d’un parente [...]. La comitiva di Rossellini frequentava la gente del teatro: non perché la privilegiasse a ragion veduta, ma perché gli attori di teatro facevano vita notturna: cena dopo lo spettacolo e lunga sosta, nei mesi estivi, in qualche caffè che rimaneva aperto fino a tardi. Quando si riaprirono i ‘teatri di posa’ [...] molti degli attori di teatro divennero personaggi del cinema“.¹⁵

Mattias Aussage, Roberto Rossellini habe sich Anfang der dreißiger Jahre von den faschistischen Jugendorganisationen ebenso wie von der herrschenden Politik generell ferngehalten, deckt sich mit dessen Selbstbild. Seine Familie erscheint in einer wiederholt in Interviews erzählten Anekdote immun gegen die herrschende faschistische Ideologie gewesen zu sein. Doch seine Geschichte von einer Bemerkung des Vaters anlässlich einer von Benito Mussolini gehaltenen Rede gegenüber ihres Wohnhauses, wonach schwarze Uniformen Schmutz verbergen, zeugt von einem großbürgerlichen Dünkel und sich im Endeffekt als unberechtigt herausstellenden Ängsten vor einem radikalisierten Kleinbürgertum:

¹⁴ Rondolino (1989, 18) kommentiert dieses schöngefärbte Curriculum Vitae Rossellinis, nachdem ihn *La nave bianca* als Regisseur ein Jahr zuvor bekannt gemacht hat, treffend mit der Bemerkung: „Quasi significare una cultura umanistica seria e metodica che fu invece soprattutto intuitiva e occasionale, frutto più di curiosità, di improvvisazione, di temperamento, che di studio e di applicazione“. Zu sinngemäßen Behauptungen über seine akademische Bildung vgl. auch Rossellini 1987, 80-81.

¹⁵ Zit. nach Rondolino 1989, 24-25.

„Tutto il mio antifascismo, se vogliamo chiamare così, mi è nato dal fatto che il giorno della marcia su Roma, quando Mussolini, dal balcone dell’Hotel Savoia, ha annunciato la formazione del primo governo fascista, noi eravamo ragazzi, io e mio fratello e mia sorella. Eravamo un po’ eccitati alla finestra, noi abitavamo in via Ludovisi proprio di fronte all’Hotel Savoia, a vedere questo annuncio. Mi ricordo, c’erano via Ludovisi e via Calabria illuminate da uno di quei proiettori che si usavano durante la guerra per cercare gli aerei. E mio padre è rientrato in casa in quel momento lì. Non ha neanche buttato uno sguardo fuori della finestra, ha detto: ‘Ragazzi, ricordatevi che il nero nasconde bene lo sporco’“.¹⁶

Seine persönliche, angeblich renitente Haltung gegenüber dem Regime führt Rossellini 1977 nicht nur auf das väterliche Vorbild, sondern ebenso auf das antimonarchistische Verhalten seines Großvaters zurück. Damit scheint die Distanz und Opposition zu den politischen Machthabern ihm als Familienerbe in die Wiege gelegt worden zu sein: „mi sono tenuto fuori dal fascismo la cui ala avrebbe potuto sfiorarmi come altri. L’apparato fascista, con i suoi canti, le sue bandiere le sue parole, d’ordine semplificatrici, era un grande meccanismo per manipolare i giovani. Io sono riuscito a sfuggirgli, resistendo a tutte le pressioni“.¹⁷

Als der Vater im Alter von nur 51 Jahren 1931 verstirbt, es kursiert das Gerücht eines Selbstmordes, verändert sich das Leben des ältesten Sohnes insofern grundlegend, als er gezwungen ist, zu arbeiten. Das elterliche Vermögen ist bereits aufgezehrt. Nicht nur die Geschäfte des Architekten sind infolge der Weltwirtschaftskrise schlecht gelaufen, sondern die Familie hat dauerhaft über ihre Verhältnisse gelebt. Während die Mutter das Haus in Rom verkauft und mit Renzo sowie Marcella nach Comerio zieht, lebt Roberto vorerst allein in Rom.¹⁸

Mehrere abweichende Versionen existieren, wann und warum der Eintritt in die Filmindustrie stattfindet. 1977 erklärt Rossellini kurz vor seinem Tod, von dem väterlicherseits errichteten Cinema Corso 1918 hätte ein gerader Weg in die Filmbranche geführt. Weshalb sich aus zahlreichen eintrittsfreien Besuchen von Kinovorstellungen als Kind des Architekten persönliche Kontakte zu Regisseuren, Szenaristen, Schauspielern ergeben, die Jahre später den Berufseinstieg erleichtern, ist jedoch nicht nachvollziehbar.¹⁹ Der Arbeitsbeginn wird von ihm in einem 1973 veröffentlichten Interview auf das Jahr 1932 datiert. Seine erste bezahlte Tätigkeit habe darin bestanden, Geräusche für die Nachsynchronisation zu erzeugen: „Ho cominciato col fare il rumorista. Mi divertivo a inventare nuovi rumori. Per esempio ho

¹⁶ Zit. nach ebd., 22.

¹⁷ Rossellini 1987, 82.

¹⁸ Vgl. Gallagher 1998, 32.

¹⁹ Vgl. Rossellini 1987, 89; ders., 1997, 32.

scoperto che un giornale strusciato contro una porta dà un effetto di mare meraviglioso“.²⁰ Als einen damaligen Arbeitgeber nennt er die ICI in Rom.²¹

Eine abweichende Erklärung gibt seine erste Ehefrau, Marcella De Marchis. Sie und Roberto Rossellini heiraten am 26. September 1936, wobei ihr Ehemann auf der Heiratsurkunde angibt, von Beruf Filmregisseur zu sein.²² Ihr zufolge haben Rossellini die zahlreichen Affären mit Schauspielerinnen den Zugang in eine für namenlose Berufsanfänger relativ hermetische Welt geebnet. Assia Noris wird als eine seinem Berufseinstieg förderliche Schauspielerin genannt.²³ François Truffaut beantwortet die selbst aufgeworfene Frage, wie und warum Rossellini ins Filmgeschäft gelangt ist, mit einer romantischen Geschichte:

„er ist durch Zufall dahin gekommen oder eigentlich durch Liebe. Er war in ein junges Mädchen verliebt, das Produzenten aufgefallen war, die es für einen Film engagiert hatten. Aus reiner Eifersucht begleitete Roberto sie ins Studio, und da es keine reiche Produktion war und man ihn unbeschäftigt herumstehen sah, und weil er ein Auto hatte, fragte man ihn, ob er den männlichen Hauptdarsteller des Films, Jean-Pierre Aumont, nicht jeden Morgen abholen und ins Studio bringen wolle“.²⁴

Gallagher identifiziert als das anonyme Mädchen Assia Noris.²⁵ Es handele sich um die Komödie, in der sie 1932 - ohne Aumont - als Schauspielerin in einer tragenden Rolle debütierte: *Tre uomini in frack* sowie deren französische Version *Trois hommes en habit*, jeweils unter der Regie von Mario Bonnard.²⁶ Freunde hätten Rossellini 1932 einen Job als Assistent in der Synchronisationsabteilung der römischen Caesar Film verschafft. Er sei sowohl an italienischen Fassungen amerikanischer als auch französischen Versionen italienischer Produktionen beteiligt gewesen. Nach einem Wechsel zur ICI habe er dort mehrere Jahre gearbeitet.²⁷

²⁰ Rossellini 1997, 33. Aus dem Interview mit Dacia Maraini *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*.

²¹ Vgl. ebd., 34.

²² Vgl. Gallagher 1998, 44.

²³ Vgl. Rondolino 1989, 25; Gallagher 1998, 37.

²⁴ Truffaut 1997, 355.

²⁵ Noris gibt an, mit Roberto Rossellini zwei Tage lang verheiratet gewesen zu sein. Zur Beziehung Noris-Rossellini vgl. Rondolino 1989, 25-26; Gallagher 1998, 38.

²⁶ Ebd., 37.

²⁷ Ebd., 39. Obwohl im Dunkeln bleibt, wo Gallaghers Informationen herrühren, denn er weist diese beiden, ihrer zeitlichen Dauer nach vage bleibenden Beschäftigungsverhältnisse nicht nach, sind sie 2000 in einer „Chronology“ von Rossellinis Lebensstationen fortgeschrieben und - wiederum unbelegt - präzisiert worden. Danach assistiert Rossellini in der Caesar Film seit 1932 bei der Synchronisation und führt diese Tätigkeit ab 1933 bei dem neuen Arbeitgeber ICI fort. Ergänzend habe er beim Schnitt importierter Filme mitgewirkt. Zeitlich parallel beginnt Rossellini danach seit 1933, Drehbücher für Cesare Vico Lodovici zu verfassen, ohne in den Credits genannt zu werden, vgl. Forgacs et al. 2000, x-xi.

Laut Rondolino führt Franco Riganti Rossellini in die Filmbranche ein. Allerdings lässt Rondolino offen, welche Funktion Riganti um 1930 - im Alter von Mitte 20 - im Filmgeschäft ausübt: „fu lui infatti, che accostatosi Roberto al mondo del cinema nei primi Anni Trenta per via di amicizie maschili e femminili, gli consentì in seguito di lavorare continuativamente come autoregista e sceneggiatore“.²⁸

De Marchis bezeichnet die Hochzeit als einen Wendepunkt im Leben ihres Ehemanns, weil dieser nun sein Dasein als Playboy aufgegeben und gearbeitet habe, um die Kleinfamilie zu ernähren. Aus der Ehe gehen zwei Söhne hervor: Romano,²⁹ geboren am 3. Juli 1937, und Renzo, geboren am 24. August 1941. An Renzos Taufe nimmt Francesco De Robertis als Pate teil.³⁰ Seit Mitte der dreißiger Jahre verfasst Rossellini für Szenaristen Drehbücher, ohne dass sein Name in den Credits erscheint. Rossellini erklärt 1977, es habe damals drei bedeutende Szenaristen gegeben, ohne jedoch deren Namen anzuführen. Einer von ihnen habe ihn gegen stattliche Bezahlung beauftragt, *scalette*³¹ als eine Vorarbeit zum Sujet und Drehbuch zu entwickeln. Demgegenüber ist an anderer Stelle von allein geschriebenen Drehbüchern in fremdem Namen die Rede, und zwar *nach* der Tätigkeit als Hersteller von Geräuschen und *bevor* erste berufliche Erfahrungen beim Schneiden und Synchronisieren gesammelt werden: „Guadagnavo abbastanza bene. Nell’ambiente del cinema io ero guardato come un giovane pieno di speranza, il quale avrebbe saputo fare molto ma del quale bisognava diffidare moltissimo. [...] Poi mi sono messo a scrivere sceneggiature per gli altri. Facevo il negro insomma. Poi ho fatto anche il montaggio e il doppiaggio“.³²

Gegenüber Francesco Savio wird zwar 1974 der erhaltene Geldbetrag für ein abgegebenes Drehbuch hinzugefügt und angemerkt, durchschnittlich zwei Tage benötigt zu haben, um ein Szenarium fertigzustellen, aber ungenannt bleiben erneut Auftraggeber und Filmtitel. An welchen Drehbüchern Rossellini in wessen Namen mitarbeitet, lässt sich seinen Andeutungen nicht entnehmen. Seine Aussagen sind auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Dank einer

²⁸ Rondolino 1989, 19.

²⁹ Romano verstirbt 1946 in Spanien, vgl. Gallagher 1998, 208-211.

³⁰ Ebd., 69.

³¹ Unter einer *scaletta* versteht man eine chronologische Gliederung der einzelnen Handlungssegmente eines Films. Sie erleichtert es, Sujet und Drehbuch zu verfassen. Der Begriff findet auch außerhalb des Films Verwendung, etwa wenn sich ein Referent Stichpunkte eines Themas auflistet, welche er in freier Rede ausführen will, vgl. Di Giammatteo 1990a, 44.

³² Rossellini 1997, 33. Aus dem Interview mit Darcia Mariani E tu chi eri? Interviste sull’infanzia.

ihn protegierenden Person hat er notgedrungen, aus rein finanziellen Motiven, diese Routinetätigkeit ausgeübt.³³

Eine derartige Geheimniskrämerei, obwohl das, worüber Mitte der siebziger Jahre berichtet wird, etwa vierzig Jahre zurückliegt, lädt Filmhistoriker gerade zu ein, aus wenigen vorhandenen und in ihrem Wahrheitsgehalt nicht gesicherten, bruchstückhaften Aussagen ein kohärentes, sinnhaftes Ganzes konstruieren zu wollen. Rondolino grenzt die Phase, in der Rossellini unbekannte Drehbücher allein- oder mitverfasst, auf den Zeitraum 1936 bis 1938 ein. Für ihn verbirgt sich hinter dem verschwiegenen Mentor Aldo Vergano, während Cesare Vico Lodovici höchstwahrscheinlich nicht in Betracht käme.³⁴ Gallagher hingegen identifiziert Lodovici als den großen Unbekannten, für den Rossellini incognito Drehbücher verfasst habe, zumal jener Trauzeuge bei der Hochzeit mit Marcella De Marchis gewesen sei.³⁵

Sowohl Rondolino als auch Gallagher führen einen Film an, bei dem seine im Vorspann ungenannte Mitarbeit am Szenarium 1936-37 gewiss sei³⁶ - *La fossa degli angeli*, gedreht 1937 in den Marmorsteinbrüchen von Carrara und im Atelier Pisorno in Tirrenia. Während das Sujet von Cesare Vico Lodovici stammt, zeichnet Curt Alexander und der Regisseur Carlo Ludovico Bragaglia für das Drehbuch verantwortlich. Die Dreiecksgeschichte spielt vorrangig in einem Marmorsteinbruch. Dessen Arbeiter und Arbeiterinnen interpretieren Nebenrollen, professionelle Darsteller die Hauptrollen.³⁷ Luisa (Luisa Ferida), Tochter des Eigentümers von *La fossa degli angeli* ist mit dem jungen Arbeiter Domenico (Antonio Gradoli) verlobt. Sie verliebt sich jedoch in den Vorarbeiter Pietro (Amedeo Nazzari). Beide Männer sind untereinander befreundet. Als Luisa und Pietro sich mitteilen, was sie füreinander empfinden, kommt der Verlobte bei einem Grubenunglück ums Leben. Das Liebespaar heiratet, nachdem beide ihr schlechtes Gewissen überwunden haben.³⁸

³³ Vgl. Savio 1979, Bd. 3, 964.

³⁴ Vgl. Rondolino 1989, 33.

³⁵ Vgl. Gallagher 1998, 39-40, 44, 46.

³⁶ Ihre Angaben basieren auf einer Aussage des Regisseurs Carlo Ludovico Bragaglia gegenüber Adriano Aprà. Laut Bragaglia sei Roberto Rossellini zudem sein Regieassistent gewesen, vgl. Aprà 1984, 281-282.

³⁷ Ben-Ghiat (2000, 20) übersieht, dass die Hauptrollen von *La fossa degli angeli* Stars besetzen und Innenaufnahmen im Atelier gedreht werden.

³⁸ Zur Inhaltsangabe, zu Stab- und Darstellerangaben ebenso wie Hinweisen zu den Drehorten und Rezensionen vgl. Chiti/Lancia 1993, 141-142; Savio 1975, 147. Der Tonmann ist Giuseppe Caracciolo. Von *La fossa degli angeli* existiert keine Kopie in der Cineteca Nazionale.

Der Regisseur Bragaglia erklärt im Oktober 1937, amerikanische Romanciers hätten ihm als Inspirationsquelle gedient. Obwohl keine Namen von Schriftstellern fallen, wird somit beispielweise auf Dos Passos, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Cain, Hemingway angespielt. Deren Romane transponierten im Gegensatz zum französischen Naturalismus mit moralisierenden Wirkungsabsichten die aktuelle gesellschaftliche Wirklichkeit, ohne dass der Leser jemals den Eindruck gewinne, Figuren handelten außerhalb von Zeit und Raum. Vielmehr verwiesen Schauplätze auf konkrete Landstriche, Städte und Menschen in den Vereinigten Staaten. Als filmisch anschlussfähige Vorbilder gelten die Dokumentarfilme *Africa Speaks* (Paul L. Hoefler/Walter Juton 1931, *Africa parla*) und *Man of Aran* (Robert Flaherty 1934, *L'uomo di Aran*). Es geht Bragaglia somit um einen Synthese aus Dokumentarischem und Fiktionalem:

„Forse le tendenze del gusto artistico d'oggi sono in gran parte caratterizzate da un nuovo amore per il documentario: si vedano, al proposito, gli sviluppi recenti della narrativa più sveglia, che è quella dei giovani romanzieri americani. Documentario che non ha nulla da vedere con quel 'frammento di vita' (tranche de vie), infoschito di colori truculenti e violentato da tesi sociologiche ed umanitarie che costuì l'ambizione dei narratori e degli artisti in genere, sul finire del secolo scorso“.³⁹

Ziel sei es gewesen, eine erfundene Handlung in eine außerfilmisch reale, konkrete, wiedererkennbare Arbeitswelt einzubetten. Das Milieu soll keine malerische Kulisse vorstellen oder beliebig austauschbar wirken. Sein Sujetautor Lodovici stamme selbst aus Carrara, kenne somit aus eigener Anschauung Land und Leute. Von ihm stamme auch der befolgte Vorschlag, die Geschichte vorwiegend in den Marmorsteinbrüchen zu inszenieren. Zur Realitätsillusion gehört ebenfalls, Laiendarsteller aus dem Steinbruch und Schauspieler zu kombinieren: „Da una parte avevo i cavatori, che figuravano nel film con la loro vita reale; dall'altra parte gli attori che dovevano recitare la loro parte di personaggi di quell'ambiente, ad immediato confronto col vero“.⁴⁰ Bragaglia prophezeit, der von ihm favorisierten Mischgattung, einer Synthese aus Elementen des Spiel- und Dokumentarfilms, stehe eine große Zukunft bevor, unabhängig davon, wie das Publikum *La fossa degli angeli* aufnehme.

Giacomo Debenedetti (1901-1967), Schriftsteller, Literatur- und Filmkritiker, beurteilt die Probe aufs Exempel zwiespältig. Gelungen sei es, der latenten Gefahr eines Stoffes aus dem Arbeitermilieu zu entgehen, entweder in einen rhetorischen, agitatorischen Thesenfilm oder ästhetische Manierismen zu verfallen. Debenedetti zieht Analogien zur Literatur, denn *La*

³⁹ Carlo Ludovico Bragaglia, *Narrazione e documentario*, *Cinema*, Nr. 31, 10. Oktober 1937, 222.

⁴⁰ Ebd., 223.

fossa degli angeli vermeide den pathetisch, schwülstigen Stil Gabriele D'Annunzios, erinnere vielmehr, was die Dialoge der *semplici*, der fiktiv und zugleich real im Steinbruch Beschäftigten betrifft, an die poetische Sprache Giovanni Vergas in seiner veristischen Prosa.⁴¹

Relativ zweifelsfrei - weil selbst der Vorspann nicht immer verlässliche Angaben enthält oder wichtige Mitwirkende ausklammert - zeichnet Roberto Rossellini neben Goffredo Alessandrini für das Drehbuch von *Luciano Serra pilota* verantwortlich. Nach dem 1936 für das faschistische Italien siegreichen Abessinienfeldzug folgt dessen Monumentalisierung und Historisierung auf der Leinwand. Alessandrini führt Regie bei den Dreharbeiten, die im April 1937 beginnen.⁴² Chefkameramann ist Ubaldo Arata.⁴³

Franco Riganti, laut Vorspann der Produktionsleiter im Dienst der Aquila Film, hat seinen Schulfreund im Vorfeld des Drehbeginns von *Luciano Serra pilota* im April 1937 seinem Chef Vittorio Mussolini vorgestellt. Zu diesem Zeitpunkt, Ende 1936 oder Anfang 1937, verfügt Rossellini über kein reguläres Einkommen für seine Familie und sucht dringend eine lukrative Beschäftigung. Alessandrini wird gebeten, sich seiner anzunehmen, ihn als Regieassistenten einzusetzen, obgleich dieser Posten bereits besetzt ist.⁴⁴

Ungeklärt ist, welchen Beitrag Rossellini zum Drehbuch leistet. Der Regisseur dementiert in einem Interview 1973, am Drehbuch beteiligt gewesen zu sein, schiebt die politische Verantwortung auf die aus seiner Sicht insgesamt vier Szenaristen ab, darunter Rossellini und Vittorio Mussolini. Dabei geht Alessandrini auch auf dessen angeblich unbedeutende Rolle als künstlerischer Oberleiter ein:

„Vittorio, ragazzo molto equilibrato, è stato il supervisore del film senza mai pesare con la sua presenza. A un certo punto mi si è presentato un giovanotto chiedendomi il favore di assumerlo perché voleva guadagnare. Si era sposato da poco, aveva un figlio e diceva di essere molto avvilito di non essere capace di guadagnare. Questo giovanotto si chiamava Rossellini, Roberto. Io gli ho detto che avevo già un assistente, ma che comunque l'avrei preso volentieri. Non sapendo, però, che cosa fargli fare, vicino a me, gli chiesi se gli andava bene essere assistente alla sceneggiatura e quindi vicino a Vittorio Mussolini. Quindi le poche volte che ho visto

⁴¹ Vgl. Giacomo Debenedetti, *La fossa degli angeli* di C.L. Bragaglia, *Cinema*, Nr. 36, 25. Dezember 1937, 385. Noch vor Drehbeginn kündigt die Produktionsgesellschaft Diorama *La fossa degli angeli* als „grande film drammatico“ an, vgl. *Cinema*, Nr. 6, 25. September 1936, 245. Im August 1937 billigt die Zensur *La fossa degli angeli*, vgl. I film di mese nel censura, *Cinema*, Nr. 27, 10. August 1937, 106. Anschließend wirbt die Diorama in einer Anzeige für den Film mit dem Slogan: „È il poema del lavoro e dell'amore“, vgl. *Cinema*, Nr. 31, 10. Oktober 1937, 214.

⁴² Vgl. Gallagher 1998, 51.

⁴³ Zu Stab- und Darstellerangaben von *Luciano Serra pilota* vgl. Chiti/Lancia 1993, 188-189; Gallagher 1998, 689.

⁴⁴ Laut Vorspann ist Umberto Scarpelli der Regieassistent.

Rossellini, in tutto il tempo della produzione, stava sempre vicino a Mussolini. Penso che Vittorio si sia interessato senz'altro alla sceneggiatura insieme con il capitano Masoero, che era l'autore del soggetto originale, che conteneva sia pure in poche pagine l'embrione di tutto quanto. L'altro sceneggiatore era Fulvio Palmieri, adesso morto. E Palmieri era, diciamo così, istruttore dei figli di Mussolini e quindi conosceva bene tanto Vittorio che Bruno. E questo è stato il terzetto - o quartetto, con Rossellini - che patrocinò la sceneggiatura. Quindi se c'era da dargli un tono sia pure velatamente politico, furono loro che ci pensavano a darglielo".⁴⁵

Entgegen seiner nachträglichen Behauptung übernimmt Alessandrini laut Vorspann eine federführende Stellung bei den schriftlichen Vorlagen. Rossellini ist sein einziger, noch vor ihm genannter Partner beim Drehbuch. Zudem stammt das Sujet von Alessandrini und Francesco Masoero. Die Adaption besorgen Fulvio Palmieri und Ivo Perilli, wobei die beiden letztgenannten Namen in kleineren Buchstaben geschrieben sind. Für die Dialoge ist Cesare Giulio Viola zuständig. Da Rossellini Regieaspirationen hegt, kommt es offenbar rasch zu einem - ungleichen - Konkurrenzkampf mit Alessandrini. Von Riganti erwartet Rossellini, ein Machtwort zu seinen Gunsten zu sprechen: „he wanted freedom to develop the script without regard to Alessandrini - although the film would be ruined anyway, unless Riganti took steps immediately, by firing Alessandrini and replacing him with Roberto. [...] Roberto did not get Alessandrini's job; he remained behind in Rome when the troupe went to Africa".⁴⁶

Für Massenszenen einer Schlacht zwischen italienischer Armee und Ascaris, abessinischen Kämpfern, zieht Riganti jedoch Ende 1937 oder Anfang 1938 Rossellini als Regieassistent hinzu. Er soll mit Aldo Tonti einen zweiten Drehstab bilden. Tonti assistiert Arata vor Ort und fotografiert das Gefecht mit einer Handkamera der Marke Avia.⁴⁷ Nach Rossellinis Ankunft am Set in Abessinien verhindert Alessandrini, dass dieser, wie von Riganti vorgesehen, mitarbeitet. Der Abgewiesene wird krank und kehrt schließlich, ohne eine einzige Einstellung gedreht zu haben, zurück nach Rom.⁴⁸

Trifft es zu, dass Vittorio Mussolinis künstlerische Oberleitung eher nominell gewesen ist, wie Alessandrini behauptet? Tag Gallagher pflichtet ihm bei, denn der jüngste Sohn des Duce habe nichts Nennenswertes zu *Luciano Serra pilota* beigetragen, ja selbst Rossellini habe ihn erst nach der Produktion kennengelernt.⁴⁹ Doch zum einen gehört die Firma Aquila, abgelöst

⁴⁵ Savio 1979, Bd. 1, 31.

⁴⁶ Gallagher 1998, 53.

⁴⁷ Nicht Aldo Tonti, sondern Piero Pupilli und Renato Del Frate sind im Vorspann als Aratas Assistenten angeführt. Ihre Nachnamen stehen in kleineren Buchstaben unter Ubaldo Aratas Name, zuständig für die „Fotografia“.

⁴⁸ Vgl. Gallagher 1998, 53-54. Abweichend hiervor gehen Rondolino (1989, 36) und Ben-Ghiat (2000, 21) davon aus, Rossellini sei als Regieassistent in Afrika zum Einsatz gekommen.

⁴⁹ Vgl. Gallagher 1998, 52.

1940 von der ACI, Vittorio Mussolini. Dabei ist er nicht stiller, passiver Eigentümer, sondern geschäftsführender Präsident.⁵⁰ Zum anderen gewichtet der zur Randfigur Abgestempelte seinen Part hoch: Selbst als Pilot der Luftwaffe in Abessinien eingesetzt, habe er mit Freunden das Sujet geschrieben, die künstlerische Oberleitung bei Sujet und Drehbuch innegehabt sowie am Schnitt mitgewirkt. Doch folgt einschränkend der indirekte Hinweis, Alessandrini, zwölf Jahre älter als sein *supervisore* und kein Debütant, sondern erfahrener Regisseur, sei eigenmächtig vorgegangen. Alessandrini dreht danach unkontrolliert eine Unmasse Film ab, so dass schon der Scherz die Runde macht, eine Fortsetzung *Il figlio di Luciano Serra pilota* zu nennen.⁵¹ Vittorio Mussolini zufolge stammt der Titel *Luciano Serra pilota* von seinem Vater.⁵²

Die Geschichte des Films handelt von einer innigen Vater-Sohn Beziehung, die im Äthiopienkrieg in einer tödlich endenden Bewährungsprobe gipfelt. Oberitalien 1921: Nach dem Ersten Weltkrieg gelingt es dem Piloten Luciano Serra (Amedeo Nazzari) nicht, wieder ein geregeltes ziviles Leben zu führen. Mit einem Wasserflugzeug fliegt er Touristen über den Lago Maggiore. Er verlässt 1921 seine Ehefrau (Germana Paolieri) und seinen geliebten, 1913 geborenen Sohn Aldo (Roberto Villa), um nach Südamerika zu emigrieren. Für einen Zirkus vollführt er akrobatische Kunstflüge. 1931 scheitert sein Transatlantikflug von Rio De Janeiro nach Rom wegen schlechten Wetters. Fortan lebt er in Südamerika unter falschem Namen. Unterdessen tritt sein erwachsener Sohn (Gino Mori) in die Königliche Luftwaffenakademie von Caserta ein, um eine Ausbildung als Pilot zu absolvieren. 1936 beteiligt sich Luciano Serra als einfacher Gefreiter, sein Sohn als Flieger eines Bombers, an der italienischen Invasion Abessiniens. Luciano Serras Regiment wird während einer Zugfahrt durch die Wüste vom Feind angegriffen. Aldo, von Schüssen verletzt, muss in der Nähe notlanden. Sein Kopilot kann die feindliche Einkesselung des Zuges durchbrechen und kurz vor seinem Tod Luciano Serra zu Hilfe holen. Der Vater, von einem Gegner schwerverletzt, fliegt mit dem verwundeten Aldo zum nächsten Luftwaffenstützpunkt. Luciano Serra stirbt im Lazarett. Als Vergeltung bombardiert ein italienisches Geschwader die leichtbewaffneten Angreifer des Zuges und rettet die Kameraden. Auf einem Flughafen nimmt der Sohn anstelle des Vaters einen Orden für dessen bewiesene Tapferkeit entgegen.

⁵⁰ Vgl. das 1979 geführte Interview mit Vittorio Mussolini, in: Gili 1990, 213 u. 221.

⁵¹ Ebd., 211.

⁵² Ebd., 212.

Der dramatische Höhepunkt des Films fällt in die Schlachtsequenz. Während die Assaris in Totalen als disperse, entindividualisierte, gesichtslose Masse konfus hin und herlaufen, treten die italienischen Kolonialtruppen als wohlorganisierter, militärisch überlegener, schlagkräftiger Verband auf. Der Kamerastandpunkt befindet sich auf Seiten der Italiener, wenn sie Handgranaten auf die wild durcheinander laufenden Feinde werfen und die als Aggressoren erscheinenden Verteidiger ihres Landes unter Feuer nehmen. Die Kamera nimmt den Gegner ein zweites Mal ins Visier. Ein in teilweise aufsichtigen Totalen regelrecht ausgekostetes Motiv sind die fliehenden Abessinier, während zwischen ihnen die von Flugzeugen abgeworfenen Bomben explodieren.

Amedeo Nazzari nennt als Ziel der Produktion: „Fu un tentativo di affermare che l'aviazione era un'arma importante, trascurata e quindi da incoraggiare. Lei sa benissimo che era stato organizzato da Vittorio Mussolini. Ebbe un successo enorme. Di pubblico e di critica, forse anche dati i tempi. Questo film in seguito è stato visto male in quanto, ha tutta l'aria di essere un film di propaganda di regime“.⁵³

Uraufgeführt während der Filmfestspiele in Venedig 1938, erhält *Luciano Serra pilota* exaequo mit Leni Riefenstahls *Olympia* die Coppa Mussolini für den besten Film. Kritiker loben *Luciano Serra pilota* als Auftakt eines nationalen, in seiner Erzählweise von amerikanischen und französischen Konkurrenzprodukten grundlegend abweichenden Spielfilms.⁵⁴ Alberto Consiglio zufolge, der das Sujet für *Roma città aperta* schreiben wird, bildet *Luciano Serra pilota* einen Meilenstein auf dem Weg zu einem neuen europäischen Film als Ergebnis einer militärisch siegreichen, verbündeten faschistischen und nationalsozialistischen Diktatur: „Il cinema italiano ha finalmente raggiunto l'arte. L'arte viva. In questo film si manifesta uno spirito italiano ed europeo. Neppure l'ombra dell'esperienza americana“.⁵⁵

Alessandro Pavolini bezeichnet *Luciano Serra pilota* 1942 einerseits als Modell für *La nave bianca* und weitere Kriegsspielfilme, andererseits erklärt er im Einklang mit Consiglio, jedoch nach dem Ausbruch des militärischen Konflikts mit den USA und mit einem nunmehr antisemitisch motivierten Antiamerikanismus, Hollywood zum kulturellen Hauptfeind. Trotz Importbeschränkungen bewundert, ja idealisiert das inländische Publikum weiterhin, wie

⁵³ Savio 1979, Bd. 3, 815.

⁵⁴ Vgl. die Auszüge von Rezensionen, in: Castello/Bertieri 1959, 124-128.

⁵⁵ Zit. nach ebd., 127. Es handelt sich um eine Rezension von Alberto Consiglio, in: *Film*, Nr. 32, 3. September 1938.

Pavolini indirekt eingesteht, an den weiterhin, wenngleich in reduziertem Umfang, in den landesweiten Kinos aufgeführten amerikanischen Komödien, Musikfilmen, Melodramen, Western den American Way of Life, um so mehr, wie die materielle Versorgungslage sich verschlechtert:

„Spielfilme mit dem Krieg als Hintergrund müssen besonders erwähnt werden. *Das weiße Schiff* [*La nave bianca*], *Giarabub*, *Ein Pilot kehrt zurück* [*Un pilota ritorna*], *Mas*, *Alfa Tau* und andere noch in Arbeit befindliche Filme beweisen, dass auch der italienische Film besonders in diesem Krieg die Erfahrungen aus dem *Piloten Luciano Serra* von Vittorio Mussolini beherzigte. Und auch hierbei möchte ich bemerken, dass wir stracks auf die Bestätigung unserer Art und unseres Stiles lossteuerten, die eine wahrhaftige Art und ein wahrhaftiger Stil ist, wahrhaftig wie unsere faschistische Anschauung über all das ist, was sich fälschlicherweise Propaganda nennt, was aber in Wirklichkeit Volkskultur und Gemeinschaftsbildung ist und sein muß. [...] Im Krieg befindet er [der italienische Film] sich nämlich mit den Juden von Hollywood, mit der Versklavung eines Filmwesens, dessen Italien wesensfremde Lebensformen man mittels der Leinwand uns aufzuzwängen suchte“.⁵⁶

Im Anschluss an eine Presse- und Interessentenvorführung am 12. Februar 1940 gelangt *Zwischen Leben und Tod*, die synchronisierte Fassung von *Luciano Serra pilota*, am 1. März 1940 in Danzig zur deutschen Erstaufführung.⁵⁷ Die Berliner Premiere findet am 17. Juni 1940 im Capitol am Zoo statt.⁵⁸ An dieser Premiere - einem Staatsakt - nehmen Reichsarbeitsminister Seldte, Reichssportführer von Tschammer, ein Vertreter der Deutsch-Italienischen Gesellschaft, Angehörige des Diplomatischen Korps', der italienischen Gemeinschaft und Prominente von Bühne und Film teil. Unter dem Eindruck der Premiere

⁵⁶ Alessandro Pavolini, Der Film im Krieg, *Der Film*, Nr. 17, 25. April 1942, 2. Beilage, 11-12. Es handelt sich um die deutsche Übersetzung eines Artikels von Pavolini, veröffentlicht in einer der letzten Ausgaben der römischen Wochenzeitschrift *Film*.

⁵⁷ Vgl. Drewniak 1987, 830-831; Ku., *Zwischen Leben und Tod* mit großem Erfolg in Danzig gestartet, *Film-Kurier*, Nr. 56, 6. März 1940, 1.

⁵⁸ Spielleitung der deutschen Fassung, verliehen von der Tobis-Degeto: R. W. Noack, Ton: Schütz und Hambacher, Schnitt: Marcel Cleinow, Herstellungsleitung: Wilhelm Stöppler. Die deutschen Sprecher sind (in Klammer folgen die synchronisierten italienischen Schauspieler und ihre Rollen): Werner Pledath (Amedeo Nazzari: Luciano Serra), Herbert Gernot (Mario Ferrari: Franco Morelli, sein Freund), Edyth Edwards (Germana Paolieri: Sandra Serra), Günther Wagner (Roberto Villa als Kind Aldo Serra) bzw. Wolfgang Kieling (Gino Mori als junger Erwachsener Aldo Serra), Carl Hannemann (Egisto Olivieri: Comandante Giulio Nardini, Sandras Vater), C. W. Burg (Guglielmo Sinaz: Josè Ribera, ein Manager), Curt Weisse (Andrea Checchi: Tenente Bianchi), Hans Meyer-Hanno (Oscar Andriani: Der Feldgeistliche), Hans Eggert (Felice Romano: Maro, Bordmonteur), vgl. Werberatschlag der Degeto, Berlin; *Illustrierter Film-Kurier* Nr. 3060; Informationsunterlagen, herausgegeben von der Tobis-Filmkunst, Berlin, BArch/FA. Vgl. auch einen Nachtrag zum Werberatschlag der Degeto ohne Bildmatern und zwei undatierte Filmbesprechungen, eine anonyme und undatierte aus dem *Völkischen Beobachter* über die Uraufführung von *Luciano Serra pilota* in Venedig und eine von Hans Erasmus Fischer, *Filmwelt* (Nr. 26, 28. Juni 1940, 17) anlässlich der Berliner Premiere, FMB/SDK. Eine ganzseitige Anzeige im *Film-Kurier* (Nr. 50, 28. Februar 1940, 6) kündigt den reichsweiten Start von *Zwischen Leben und Tod* (*Das Schicksal des Luciano Serra*) für den 8. März 1940 an. Laut Jason (1940, 34) erfolgt erstens die Zensurfreigabe am 2. November 1939 für die deutsche Fassung mit einer Länge von 2714 Meter, zweitens findet die Berliner Premiere am 17. Juni 1940 im Capitol statt. Das Drehbuch stammt danach von: „Masnero Allesandrini [sic] und Rosellini [sic]“.

fallen für Günther Schwark Krieg und sportliches Showfliegen als Wettkampf Mann gegen Mann ineins:

„Masnero [sic] Alessandrini und Rosellini [sic] schrieben die unproblematische Handlung, die sich einfach und durchsichtig aufbaut. [...] Eine Gruppe von Fliegern führt Loopings aus, mit einer Gleichmäßigkeit untereinander, wie etwa Freiübungen im Gleichtakt veranstaltet werden: [...] Der Kameramann Ubaldo Arata verdient für diese schönen Luftaufnahmen besonderes Lob. Neben den Fliegeraufnahmen fesseln besonders die bewegten Kampfbilder vom abessinischen Kriegsschauplatz, die an Ort und Stelle gedreht sind und die ausgezeichnete Massenregie des Spielleiters Goffredo Alessandrini. Diese Szenen, mit denen der Film schließt, sind ein Hohelied auf die Tapferkeit der italienischen Truppen, die alle Schwierigkeiten in Abessinien meisterten. Aus dem Film leuchten soldatische Tugenden, die im faschistischen Italien von Jugend auf gepflegt werden und die auch bei uns lebendig sind“.⁵⁹

Von der geringschätzigen, großbürgerlich-aristokratischen Haltung des Vaters gegenüber dem Faschismus war bereits die Rede. Da Rossellini kein Abitur und damit keine Studienberechtigung besitzt, steht er den GUF fern. Selbst im Fall eines Studiums würde er ihnen durch seinen Jahrgang 1906 nicht angehören, denn deren Mitglieder sind überwiegend nach 1910 geboren wie Michelangelo Antonioni 1912, Giuseppe De Santis 1917 oder Carlo Lizzani 1922. Rossellini hat 1941 als 35jähriger knapp 20 Jahre in einer faschistischen Gesellschaft gelebt. Kurz nach Kriegseintritt muss er wie seine Landsleute davon ausgehen, dass das Regime sich auf unabsehbare Dauer an der Macht hält. Wohl eher zufällig, dank der Freundschaft zu Franco Riganti und infolge einer existentiellen Notlage, gelangt Rossellini 1937-38 in den Stab des Kriegsfilms *Luciano Serra pilota*.

In demselben Interview von 1977, in dem er eine traditionell herrschaftskritische Familientradition beschwört und sich zugute hält, jeglichem Konformitätsdruck widerstanden und den Interessen des Regimes nicht gedient zu haben, stellt Rossellini klar, dass die Filmbranche vor 1945 keinem Elfenbeinturm der ‘reinen’ Kunst glich, sondern dem allseitigen Zugriff und der omnipräsenten Kontrolle des faschistischen Staates unterlag: „Il cinema allora era fascista da cima a fondo. Sfilava in camicia nera, le bandiere al vento, al canto di qualche inno marziale. Dovetti fare appello a tutta la mia abilità per realizzare film senza cadere prigionero di quel sistema. Certo, ho dovuto fare delle contorsioni straordinarie. Alla fine ero diventato forte, agile e imprendibile come un’anguilla“.⁶⁰

Die gewählte und auf sich bezogene Metapher vom Aal, der sich durch widrige Verhältnisse durchgeschlängelt habe, wirft die Frage auf, ob nicht der Kriegsfilm das Netz bildet, in dem

⁵⁹ Günther Schwark, *Zwischen Leben und Tod*, *Film-Kurier*, Nr. 140, 18. Juni 1940, 2. Zur Kommentierung der Musik, komponiert von Giulio Cesare Sonzogno und unter der Orchesterleitung von Edoardo De Risi, vgl. Hermann Wanderscheck, Musik-Rückblick, *Film-Kurier*, Nr. 146, 25. Juni 1940, 2.

sich Rossellini vor 1943 verfährt.⁶¹ Wie lässt sich die für sich in Anspruch genommene subversive Haltung mit seiner, in den letzten beiden Produktionen als Regisseur federführenden Mitwirkung an drei Kriegs- und politischen Filmen vereinbaren - *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* ? Es gibt keine überlieferten Zeugnisse, aus denen hervorgeht, dass Roberto Rossellini privat oder als Filmschaffender, etwa in publizistischer Form wie Francesco De Robertis in seinem Artikel für *Cinema* im Januar 1943, faschistisches Gedankengut öffentlich verbreitet oder gebilligt hat. Allerdings gibt es auch keine Belege für eine sonderbare, beiläufige Behauptung aus dem Jahre 1977, aktiv am antifaschistischen Widerstandskampf teilgenommen zu haben: „Nel luglio 1943, passa dall'altra parte della barricata, unendomi alla Resistenza“.⁶²

Der Impuls, sich im Unterschied von ebenfalls um 1940 debütierenden Regisseuren wie Vittorio De Sica, Renato Castellani, Luigi Zampa und Alberto Lattuada auf den fiktionalen Kriegsfilm zu spezialisieren, lässt sich nur vermuten. Die an sich neuartige, zwischen 1940 und 1943 verstetigte Kooperation zwischen Militär und privaten Produzenten bietet die Gelegenheit, nicht nur über wahrscheinlich relativ hohe Budgets zu verfügen, sondern ebenso neue Erzählformen erproben und stilistisch experimentieren zu können. Wenngleich der Kriegsfilm in unterschiedlichem Ausmaß dem traditionellen Genrefilm, vor allem dem Melodram, verbunden bleibt, können im Dienste einer angestrebten Realitätsillusion demonstrativ konstruiert wirkende Storyschemata verletzt, Laien und Berufsdarsteller beliebig kombiniert und natürliche Schauplätze als Drehorte einbezogen werden. Aufgebrochen wird in einzelnen Fällen wie in *La nave bianca* und *I trecento della Settima* die überschaubare, auf wenige Einzelhelden beschränkte Figurenkonstellation. Das, was eine Vielzahl von Autoren von der *Fiera letteraria* bis zu *Cinema nuovo* nach 1945 Rossellini vorhalten, eine schlampige Inszenierungsweise, eine nachlässig wirkende, um den gefälligen Eindruck unbekümmerte Bildkomposition und antiaristotelische Dramaturgie, kennzeichnet die Ästhetik einzelner Kriegspropagandaspiefilme. Außerdem sind diese prestigeträchtig. Infolge ihres offiziellen Sonderstatus, - ein eigens für sie konstituiertes, hochrangig besetztes Komitee genehmigt, beaufsichtigt und fördert diese Produktionen -, versprechen sie dem Regieaspiranten einen raschen beruflichen Aufstieg. Da *La nave bianca* in Venedig uraufgeführt wird, steht Rossellini schlagartig im Rampenlicht nicht nur der nationalen,

⁶⁰ Rossellini 1987, 90.

⁶¹ Zu Rossellinis exponierter Funktion im faschistischen Propagandafilm vgl. Seknadje-Askénazi 2000, 30-39.

⁶² Rossellini 1987, 93.

sondern auch der internationalen Öffentlichkeit. Nach *La nave bianca* sind in Rossellinis eigenen Worten besondere Winkelzüge erforderlich („ho dovuto fare delle contorsioni straordinarie“): Franco Riganti vermittelt ihm über Vittorio Mussolini den hürdenreichen Zugang zu einer Mitgliedschaft in dem PNF im Vorfeld von *Un pilota ritorna*.⁶³ Um überhaupt im Filmgeschäft tätig sein zu können, also nicht etwa, um Kriegsspielfilme zu inszenieren, so will Rossellini glauben machen, sei es unabdingbar gewesen, auch gegen die eigene Überzeugung einem ‘Ritual’ Folge zu leisten. Dabei wird eine christliche Metaphorik bemüht, um die Unterwerfung unter eine weltliche Allmacht zu umschreiben. Auf die Frage nach seiner Regieassistenten in *Luciano Serra pilota* antwortet Rossellini 1974 nicht direkt, sondern entgegnet:

„Lei deve pensare a quello che era il cinema allora, no? Il rituale del cinema era complicatissimo: se uno non aveva la tiara in testa, il pastorale in mano, l’anello, la croce, non faceva del cinema. [...] C’era tutta una trafila e poi c’era una certa chiusura. Il film era un rito che s’andava a celebrare, quindi uno poteva guardarlo, guardare la celebrazione del rito, ma entrarci dentro e farlo...“⁶⁴

1.1 Die Kurzfilme

Parallel zu der Tätigkeit, Drehbücher oder *scalette* ohne Angabe des eigenen Namens für Auftraggeber zu schreiben, beginnt Rossellini ab Mitte der dreißiger Jahre, Kurzfilme zu drehen. Bis 1940 beläuft sich deren Anzahl auf insgesamt fünf. *Lo Schermo* bildet im November 1935 zwei Szenenfotos aus *Dafne* ab. Es handelt sich wahrscheinlich um denselben verschollenen Kurzfilm, der alternativ den Titel *Prélude à l’après-midi d’un faune* trägt.⁶⁵ Die beiden Aufnahmen zeigen einen Mann mit freiem Oberkörper in der Rolle eines Faunes und eine nackte Frau, umgeben von Gräsern und Büschen, teils nebeneinander liegend, teils in Rückenansicht nebeneinander sitzend und sich anschauend.⁶⁶ Ob für diesen Film Ton aufgezeichnet worden ist und eine vollendete, gar verliehene Fassung existiert,

⁶³ Vgl. Gallagher 1998, 77-78. Rondolino (1989, 37) bestreitet hingegen Rossellinis Parteimitgliedschaft.

⁶⁴ Savio 1979, Bd. 3, 962.

⁶⁵ Vgl. Rossellini 1997, 493; Aprà/Lutton 2000, 172. Rossellini verwendet in einem Selbstporträt 1977 und einem Interview von 1952 mit Mario Verdone den Titel *Prélude à l’après-midi d’un faune*, vgl. Rossellini 1997, 6, 88, 92.

⁶⁶ Vgl. *Lo Schermo*, Nr. 4, November 1935, 40. Der Bildkommentar lautet: „Due fotogrammi dallo ‘short’ *Dafne* di Rossellini“. Sofern *Dafne* mit *Prélude à l’après-midi d’un faune* identisch ist, stimmt die von Rondolino (1989, 150) auf Ende 1936 oder Anfang 1937, von Gallagher (1998, 46 u. 689) auf 1937 datierte Drehzeit nicht mit dem Erscheinungsjahr dieser beiden Szenenfotos überein.

muss offenbleiben.⁶⁷ Gallagher beruft sich auf Informationen Franco Rigantis, wonach ihm Rossellini eine unvollendete Fassung 1937 in Rom vorgeführt habe:

„Roberto showed him what he'd shot for *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a short, in which he planned to combine Debussy's music with Mallarmé's poem. Nijinsky had made a scandalous ballet out of the combination in 1912. A mermaid emerges from the sea, dances with a faun, and leaves behind a veil for the faun's masturbatory fantasies. Roberto had had help from an old retired cameraman, but was doing everything himself now, shooting a bit every few weeks, any time he got money for film. He had discovered he could make sea sounds by rubbing a newspaper against the wall, and was proud of it.⁶⁸ But his set consisted of a sorry-looking fake tree and a tank of water, in which a girl was trying to look mermaidishly naked in a chain-mail-like top and hights. It was a painfully bad film, Franco thought; even the photography was ugly“.⁶⁹

Die Dreharbeiten zu *Fantasia sottomarina*, einem zwölfminütigen Kurzfilm, finden im Sommer 1938 im Wohnhaus von Marcella De Marchis und Rossellini in Ladispoli bei Rom statt,⁷⁰ aber erst im Januar 1940 wird gemeldet, die Produktion sei fertiggestellt.⁷¹ *Fantasia sottomarina* zieht eine Reihe ähnlich konstruierter kurzer filmischer Märchen nach sich: *Il ruscello di Ripasottile*, *Il tacchino prepotente* und *La vispa Teresa*. Ein Sprecher aus dem Off stellt durch eine geschlossene Erzählweise mit Exposition des Konflikts, Klimax und Lösung die montierten Bilder in einen sinnvollen Zusammenhang. Je nach Film variierend, stört ein innerhalb der Gemeinschaft lebender oder äußerer Aggressor eine prästabile Ordnung, bis er ausgegrenzt oder physisch vernichtet wird.

Laut Vorspann von *Fantasia sottomarina* ist Roberto Rossellini für Regie und das Sujet verantwortlich. Rodolfo Lombardi fotografiert und Edoardo Micucci komponiert den musikalischen Kommentar. Die Fische werden in einem Zimmeraquarium aufgenommen. Eine Reihe von 'Darstellern', kleine und große Fische, müssen täglich ersetzt werden.⁷² Den Protagonisten verkörpert eine kleine Brasse („saraghetto“), seinen Antagonisten ein

⁶⁷ Vgl. Rossellini 1997, 493.

⁶⁸ Gallagher (1998, 47) montiert in fragwürdiger Weise diese sinngemäße Aussage Rossellinis in dem 1973 veröffentlichten Interview mit Maraini (Rossellini 1997, 33), wo sie im Kontext seines Berufsbeginns ab 1932 als „rumorista“ fällt, mit Anmerkungen zu einem selbst inszenierten Kurzfilm, der dem Verfasser zufolge 1937 entsteht.

⁶⁹ Gallagher 1998, 47.

⁷⁰ Ebd., 689. Zu abweichenden Datierungen der Drehzeit vgl. Rondolino 1989, 28; Aprà/Lutton 2000, 173. Rossellini entgegnet sonderbarerweise in dem Interview mit Savio 1974 auf dessen Bemerkung, er habe verschiedene lyrische, phantastische, nicht realistische Kurzfilme gedreht: „Praticamente ne ho fatto uno, di documentario, ed era... un documentario fatto sott'acqua. Che poi invece che sott'acqua era fatto sul tetto di casa mia, dentro a un acquario“, Savio 1979, Bd. 3, 962.

⁷¹ Vgl. Fabrizio Sarazani, [Rubrik: Prime cinematografiche], *Il Giornale d'Italia*, 14. Januar 1940.

⁷² Marcella De Marchis veranschaulicht die amateurhaften Dreharbeiten: „I pesci li prendevamo ogni giorno a Civitavecchia, e parecchi protagonisti morivano per strada: avevamo bisogno di molte controfigure. Quando

Tintenfisch. Die Nebenrollen besetzen diverse Fischarten. Von Anfang an gibt sich die Geschichte durch die Formel 'Es war einmal...' als Märchen zu erkennen. Ein allwissender Erzähler bezieht dabei den Zuschauer in die Gemeinschaft der Lebewesen unter Wasser ein (beispielsweise durch die Formulierung „il nostro saraghetto“), stellt eine Identifikation mit dem positiven Helden her. Dieser muss vor dem Happy End eine Reihe von lebensgefährlichen Konflikten meistern.

Aus dem Off beginnt ein Sprecher die für sich genommen sinnlose Abfolge von Bildern als eine kohärente, Anfang, Mitte und Schluss aufweisende Erzählung zu präsentieren. Die Exposition etabliert Ort, Atmosphäre, äußere und innere Merkmale des Protagonisten, sowie seinen Konflikt, eine zweite weibliche Hälfte zu suchen, aber noch nicht gefunden zu haben. Es existiert keine Rede und Gegenrede von Tieren, sondern die Stimme aus dem Off sowie die Emotionen hervorrufende und steuernde Musik sind die einzigen nachsynchronisierten Tonereignisse. Nach dem Vorspann eröffnet sich dem Zuschauer eine maritime Flora und Fauna - Korallen, Steine, Seepflanzen, einzelne Lebewesen wie ein Krebs, ein kleiner Rochen sowie Schwärme von Zierfischen. In dieser Welt, wo verschiedene Spezies entweder in Gruppen oder alleine friedlich miteinander leben, zieht die kleine Brasse ihre Runden. Zeitlich parallel setzt im Voice Over die gesprochene Erzählung ein:

„C'era una volta - così cominciano tutte le fiabe e così possiamo cominciare anche noi - c'era una volta dunque una rimota profondità sottomarina tranquilla come tutte le profondità sottomarine quando non c'è tempesta. [...] Il mare particolarmente limpido, raggi del sole, acque calme [...]. La danza leggera e grottesca degli abitanti. In tale atmosfera e in tale paesaggio un saraghetto giovane, vivace, un po' sventato, ma molto furbo fa passeggiata pomeriggiana, che dovrebbe trasformarsi ben presto in una passeggiata sentimentale. La sua bella non è lontana“.

Das glückliche Ende nimmt somit die Exposition dialogisch vorweg: „La sua bella non è lontana“. Damit wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf die einzelnen chronologisch berichteten, *zeitlosen* Mikroereignisse gelenkt. In den Mittelpunkt rückt, wie der Fisch auf Freiersfüßen die lebensbedrohlichen Hindernisse überwindet, um an sein Ziel zu gelangen. Das Märchen klingt selbstreflexiv aus, denn im letzten gesprochenen Satz wird betont, Gattungskonventionen zu befolgen: „E la fiaba si conclude come tutte le fiabe, serenamente“.

Ein Motiv von *Il ruscello di Ripasottile* vorwegnehmend, kommt den von überlegenen Angreifern bedrohten Kreaturen das Kollektiv zu Hilfe und trägt dafür Sorge, dass gleichsam

morivano in scena, finivano a pancia all'aria, e allora dovevamo legare i pescetti con dei fili sottilissimi, e manovrarli con delle cannuce, da dietro i pezzi di roccia“, zit. nach Rondolino 1989, 28.

Goliath gegen David unterliegt. Auf seinem Lustwandeln unter Wasser zerteilt der Held einen Köder am Angelhaken mit einem Flossenschlag und versorgt damit Artgenossen reichlich mit Futter. Doch eine Krake erfasst ihn mit einem ihrer Fangarme. Ihm gelingt es, sich der tödlichen Umklammerung zu entziehen. Eine Muräne greift den Tintenfisch an. Ein unerbittlicher Kampf zwischen gleichstarken Gegnern entbrennt, während sich die Brasse zurückzieht. Ein Schwarm von Fischen und eine zweite Muräne drängen den Tintenfisch in die Defensive. Bei seiner Flucht prallt er an einen Fels, schwarze Farbe tritt aus, während er verendet: „La calma è ritornato nel fondo del mare“. Die traurige, weil immer noch einsame männliche Brasse nimmt ihren nachmittäglichen Spaziergang wieder auf, beobachtet, wie sich zwei kleine Tintenfische lange küssen („un bacio a lungo“), bis der Protagonist endlich der „bella“ fürs Leben begegnet.

Produziert und verliehen von der INCOM, erlebt *Fantasia sottomarina* am 12. April 1940 im römischen Supercinema seine Uraufführung.⁷³ Privatwirtschaftliche und staatliche Anstrengungen zielen darauf ab, nicht nur den langen, sondern ebenso den kurzen Film - als Talentschmiede junger Regisseure - zu fördern, um einer Autarkie näherzukommen. Irreführenderweise als Dokumentarfilme klassifiziert, obwohl es sich wie in *Fantasia sottomarina* um eine phantastische, wunderbare Geschichte mit gleichsam Rollen spielenden Fischen handelt, füllen sie eine Lücke. Bislang besetzen ihren Programmplatz vorrangig Importe, in zweiter Linie qualitativ mangelhafte nationale Produktionen.⁷⁴ Bereits Ende 1939, also mehrere Monate vor der inländischen Premiere, gilt *Fantasia sottomarina* einem deutschen Autor als einer von vielen meisterhaften *Kulturfilmen* der INCOM. In jenem Fall werden ungenannte biologische Filme der Ufa als Vorbild identifiziert. „Auch in Italien scheint der entscheidende Anstoß zu einer eigenwüchsigen und selbstsicheren Filmkunst von der unmittelbaren Gestaltung der Wirklichkeit, vom Kulturfilm, vom Dokumentfilm her zu kommen.“⁷⁵ Im Juni 1946 erhält *Fantasia sottomarina* erneut einen Zensurbescheid.⁷⁶

⁷³ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987. Ihnen zufolge läuft *Fantasia sottomarina* vom 12. bis zum 18. April im Supercinema und vom 20. bis 23. April im römischen Planetario. In Mailänder Donizetti startet der Kurzfilm am 15. Juni 1940. Gallagher (1998, 689) übernimmt in seiner Filmografie diese Daten von Ambrosino/Lughi 1987. Francesco Cällari berichtet in *Film* (Valore del documentario, 7. Juni 1941, 15): „Negli Stati Uniti, dove sono già proiettati con notevole successo *Crimiere al vento* [Giorgio Ferroni], *Fantasia sottomarina* e *Castel Sant'Angelo* [Domenico Paoletta], l'esportazione è dovuta cesare a causa delle attuali contingenze belliche“. Es existiert kein Nachweis, das *Fantasia sottomarina* während des Nationalsozialismus importiert und öffentlich aufgeführt worden ist, obwohl einzelne Kurzfilme der INCOM in deutschen Kinos vor 1945 laufen.

⁷⁴ Vgl. Il cronista, Documentari italiani, *Cinema*, Nr. 89, 10. März 1940, 150-151.

⁷⁵ Vgl. Frank Maraun, 5 Minuten mit dem italienischen Kulturfilm, *Der deutsche Film*, Heft 6, Dezember 1939, 125.

Il ruscello di Ripasottile, wie *Dafne* verschollen, wird unter Rossellinis Regie vermutlich 1940 gedreht.⁷⁷ Die Innenaufnahmen erfolgen im römischen Istituto Ittogenico, die Außenaufnahmen an einem Bach bei Palidoro. Franco Riganti gründet im Namen seiner Schwester Elisabetta Riganti die Firma Excelsior, welche den Kurzfilm mit der SAFA koproduziert.⁷⁸ Elisabetta Riganti erfindet die Fabel und verfasst die vermutlich wie in *Fantasia sottomarina* als Off-Kommentar eingesprochenen Dialoge. Ugo Filippini komponiert die Musik, Rodolfo Lombardi fotografiert.⁷⁹ Im Unterschied zu *Fantasia Sottomarina* stellen die Protagonisten nun beinahe das gesamte Tierreich vor: Barsche haben in einem Bach gelaicht. Unter den Wasserbewohnern ebenso wie Enten, Hasen und Vögeln spricht sich herum, dass aus den vielen Eiern Nachwuchs schlüpft. Die Forellen wittern fette Beute. Doch sie haben das ganze gegen sie verbündete Tierreich gegen sich. Selbst der Tiger im Wald ist zu allem entschlossen, um die junge Brut zu verteidigen. Die Vögel wecken einen eingeschlafenen Angler. Mit seinem Netz fängt er die beutegierigen Forellen ein. Nachdem unter Wasser wieder Frieden herrscht und die Barsche sich beruhigt haben, feiert die Tiergemeinschaft ausgiebig ihren Sieg.⁸⁰

Verliehen von der ACI-Europa Film⁸¹ im Mai 1941, stellt ein Rezensent zwei Monate später fest, mit *Il ruscello di Ripasottile* hätten Rossellini und Lombardi im Anschluss an *Fantasia*

⁷⁶ In einem Antrag an das Sottosegretariato per la stampa, spettacolo e turismo, datiert auf den 22. Juni 1946, unterschrieben von Sandro Pallavacini heißt es: „si prega vivamente di rilasciare un nuovo visto per la riammissione in circolazione del Documentario *Fantasia sottomarina* di produzione INCOM, già approvato nel 1939 [sic]“. Die Presidenza del consiglio dei Ministri, Servizio spettacolo erteilt den *nulla osta* per 26. Juni 1946. Die deklarierte Länge beträgt 340 Meter. Hersteller ist die INCOM.

⁷⁷ Aprà/Lutton (2000, 174) geben hingegen als Produktionsjahr 1941 an.

⁷⁸ Laut einer anonymen Rezension des Kurzfilms in *Rivista del cinematografo*, Nr. 7, 20. Juli 1941, 92. Demgegenüber führen Aprà (1984, 240), Jacobsen (1987, 274), Rondolino (1989, 400) und Aprà/Lutton (2000, 174) neben der Excelsior die SACI (Stampa artistica cinematografica italiana) an. Gallagher (1998, 689) hingegen nennt als Produzenten Excelsior, ACI und SAFA. Roncoroni (1980, 56) Aussage unter Berufung auf den Kameramann Rodolfo Lombardi, wonach die Excelsa Film *Il ruscello di Ripasottile* herstellt, trifft nicht zu. Die Excelsa kauft über ihre Tochter Minerva die Verleihrechte von *Roma città aperta*, nachdem dieser Film fertiggestellt ist.

⁷⁹ Vgl. Rondolino 1998, 150-151. Gallagher (1998, 689) hingegen führt als Drehzeit den Sommer 1940 an. Als Arbeitstitel nennt er: *Anche i pesci parlano, Il pesce a congresso*.

⁸⁰ Vgl. die anonyme Rezension in *Rivista del cinematografo*, Nr. 7, 20. Juli 1941, 92. Leicht abweichend, jedoch detaillierter ist die Inhaltsangabe von Roncoroni (1980, 55), die sich auf Angaben Rodolfo Lombardis zwischen 1970 und 1975 stützen. Danach sind die laichenden Fische Forellen und ihre Jäger Hechte.

⁸¹ Nicht die Scalera, wie Gallagher (1998, 57 u. 689) behauptet, oder die Excelsior-SACI, wie Rondolino (1998, 150-151) meint, verleiht den Kurzfilm, sondern die ACI-Europa, vgl. die Werbeanzeige dieser Firma, in: *Rivista del cinematografo*, Nr. 5, 20. Mai 1941. Darin heißt es in großgedruckten Buchstaben, in den Kinosälen liefe „l'originalissimo corto metraggio di recente edizione *Il ruscello di Ripasottile*. Regia Roberto Rossellini“. Die anonyme Rezension dieses Kurzfilms in *Rivista del cinematografo* (Nr. 7, 20. Juli 1941, 92) nennt ebenfalls die ACI-Europa als Verleiher. Gallagher (1998, 689) und Aprà/Lutton (2000, 174) datieren das Uraufführungsdatum auf den 4. Mai 1941 und gehen übereinstimmend von einer Spielzeit von ca. 10 Minuten aus.

sottomarina ein originelles Genre um ein neues Werk bereichert. Beiden wird bescheinigt, unter technischem und künstlerischem Aspekt ein kleines, poetisches Meisterwerk geschaffen zu haben. Über den Beitrag der Autorin, Elisabetta Riganti, fällt hingegen kein Wort:

„tanto il regista quanto l’operatore si dimostrano perfettamente padroni della tecnica necessaria a simili produzioni e, ciò che più conta, il film risulta soffuso di una grazia poetica e di valori artistici non comuni. Collabora a tali risultanze anche l’indovinato commento musicale del Filippini, che ha saputo incorniciare con bella inventiva il discorso visivo nel quadro di una eloquenza melodica spontanea e brillante“.⁸²

Im Widerspruch zu seiner Aussage in *L’Espresso* von 1956, wonach er zwischen 1938 und Mitte 1940 mit der Scalera vertraglich verbunden gewesen sei, bis diese unter Berufung auf höhere Gewalt, den Kriegseintritt Italiens, die Vereinbarung suspendiert habe, behauptet Roberto Rossellini 1977, *Fantasia sottomarina*, uraufgeführt im April 1940, habe bei der Scalera so großes Aufsehen erregt, dass sie ihn engagiert habe: „Grazie a quel documentario [*Fantasia sottomarina*] venni chiamato da un’importante società di produzione, la Scalera film, che mi fece un contratto di cinquemila lire al mese. La ricchezza“.⁸³ *La vispa Teresa*⁸⁴ und *Il tacchino prepotente*⁸⁵ dreht Rossellini 1940 für die Scalera. Ihre Spielzeiten betragen jeweils 7 Minuten (200 Meter).⁸⁶ Beide Kurzfilme galten lange Zeit als verschollen, sind jedoch 1996 im Turiner Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza wiederentdeckt worden. Zwar annonciert die Scalera im Oktober 1940 ihren kurzfristigen Kinostart, doch gelangen sie vor Kriegsende wahrscheinlich nicht zur Uraufführung. Ob sie nach 1945 in den Kinos anlaufen, ist ungewiss.⁸⁷ Die Außenaufnahmen für *La vispa Teresa* finden laut der damals zehnjährigen Kinderdarstellerin der Titelrolle, Adriana Ceriani Pozzi, im Frühjahr 1940 auf einer Wiese außerhalb von Rom statt, die Innenaufnahmen hingegen in Atelier der

⁸² *Rivista del cinematografo*, Nr. 7, 20. Juli 1941, 92.

⁸³ Rossellini 1987, 90.

⁸⁴ Nach einer vom Verfasser gesichteten Videofassung lautet der Vorspann: „*La vispa Teresa*. Consulenza scientifica: Prof. F. Gambigliani Zoccoli. Fotografia: E. Bava, G. Gabrieli. Montaggio: P. Giomini. Adattamento musicale: V. Chiti. Direttore di produzione: A. Altoviti. Edizione Fortuna. Esclusività Warner Brothers. [Auf einer Schultafel mit Kreide geschrieben folgt:] Musica di Simone Cuccia. Fotografia di Mario Bava. Regia di Roberto Rossellini. Il film è stato realizzato negli stabilimenti della Scalera Film Roma. Registrazione sonora RCA-Photophone“. Teodoro (1997, 117) zitiert in ihrem Drehbuch nach einer offensichtlich in dieser Hinsicht abweichenden Kopie den als unvollständig definierten Vorspann auf der Schultafel.

⁸⁵ Nach einer vom Verfasser gesichteten Videofassung lautet der Vorspann, bei dem ein Besen Buchstaben zu Worten zusammenkehrt: „*Il tacchino prepotente*. Fotografia di Mario Bava. Musica di Maria Strino. Regia di Roberto Rossellini“. Rondolino (1998, 153) assoziiert mit dem originellen Vorspann sowohl in *La vispa Teresa* als auch in *Il tacchino prepotente* die *titoli di testa* die Arbeiten von Hobbyfilmern jener Zeit.

⁸⁶ Zu den Drehbüchern von *La vispa Teresa* und *Il tacchino prepotente*, erstellt nach den gesichteten Kopien am Schneidetisch, vgl. Teodoro 1997, 117-128; zur Länge beider Kurzfilme ebd., 116. Zu je vier Szenenfotos aus beiden Filmen vgl. Seknadje-Askénazi 1998, 64-65.

⁸⁷ Vgl. Rondolino 1998, 150.

Scalera⁸⁸, wo Federico Fellini Rossellini beim Drehen beobachtet.⁸⁹ Als ein Mädchen einen Schmetterling mit einer Hand einfängt, zwingen sie verbündete Insekten, den Falter wieder frei zu lassen. Eine lyrische Komponente wird in diese Fabel eingefügt, wenn der Off-Kommentar den Kinderreim wiederholt: „La vispa Teresa avea tra l'erbeta a volo sorpresa gentil farfalletta“.⁹⁰

Pozzi berichtet, wie sie von Rossellini entdeckt worden ist. Als dieser ihren Vater, den Direktor der römischen Banco Ambrosiano, besucht, sei sie ihm beim gemeinsamen Essen im Kreis der Familie aufgefallen. Er habe unverwandt ihren Vater gefragt, ob sie die *vispa Teresa* in seinem Kurzfilm spielen dürfe. Aus Sorge um seinen guten Ruf willigt der Vater erst dann ein, als Rossellini ihm versichert, über die Identität der Darstellerin völlige Diskretion zu wahren. Während der Dreharbeiten auf einer Wiese gibt er ihr allgemeine Hinweise, wie sie sich bewegen soll, gewährt ihr gleichwohl genügend Freiraum, ihre Rolle selbstständig auszufüllen. Sie solle sich unbekümmert um den Stab und die Kamera natürlich geben, lautet seine Regieanweisung. Aus ihren Angaben lässt sich entnehmen, und dies bestätigt die Sichtung, dass der Ton - ebenso wie bei *Fantasia sottomarina* und *Il tacchino prepotente* - nachsynchronisiert ist:

„Mi ha spiegato quello che dovevo fare, mi ha detto: ‘Tu corri così, ma soprattutto, non devi pensare che sia una macchina da presa, deve essere una cosa spontanea, come un gioco, tu devi correre pensando di correre dietro a una farfalla, senza assolutamente preoccuparti di noi, delle macchine. Fai come se fossi da sola, salta, corri’. Non è che correggesse molto, lasciava molto fare, almeno con me“.⁹¹

Il tacchino prepotente schließt diesen Zyklus kurzer filmischer Fabeln ab, schlägt gleichwohl in seiner antibritischen Tendenz - der Arbeitstitel lautet *La perfida Albione* - einen Bogen zu *La nave bianca*, wo eine Sequenz eine authentische Seeschlacht zwischen den im Mittelmeer rivalisierenden Flotten vergegenwärtigt. Ein Truthahn beherrscht die Bewohner eines Bauernhofs, bis sie gegen ihn aufbegehren, seine Anordnungen entweder ignorieren oder eigenmächtig handeln. Schließlich fordert ein Hahn den Despoten zum Zweikampf heraus, bei dem er unterliegt. Fortan ist der Truthahn nicht mehr Herr, sondern Diener der Gemeinschaft. Während durchgängig Musik unterlegt ist, erklingt die Stimme des Sprechers

⁸⁸ Vgl. Olivetti/Rondolino 1998, 160. Laut Adriana Ceriana Pozzi habe Rossellini in Cinecittà die Innenaufnahmen gedreht. Möglicherweise verwechselt die Darstellerin in ihrer Erinnerung über fünfzig Jahre nach den Dreharbeiten die Scalera Studios mit Cinecittà.

⁸⁹ Vgl. Fellini 1980, 71-72.

⁹⁰ Teodoro 1997, 118, 120, 122.

⁹¹ Olivetti/Rondolino 1998, 160.

aus dem Off. Die Bilder illustrieren nicht die Worte. Die gesprochene und visuelle Erzählung interferieren, liefern sich zu einem Ganzen fügende Informationen auf getrennten kommunikativen Ebenen. Zu Aufnahmen eines Stalles, einer Heugarbe, verschiedener Tiere, einem Pferd, Hennen, Kühen, dem sich aufplusternden Truthahn, Ochsen und einem Hahn leitet der Sprecher das Märchen mit einer formelhaften Wendung ein: Definiert werden Ort, titelgebender Protagonist und Antagonisten, Konflikt, ohne jedoch wie bei *Fantasia sottomarina* den Schluss bereits vorwegzunehmen. Doch findet der Kampf zwischen Tintenfisch und Muräne, bei dem der positive, physisch schwächere, aber gewitzte Held siegt, ein Echo in dem Showdown zwischen einem Gockel und dem Truthahn mit dem Ergebnis, dass dieser entmacht wird:

„In una fattoria dove la vita trascorrevva apparentemente tranquilla, c’era una volta un tacchino che sfruttando la sua aria imponente, tiranneggiava galli, galline, anatre, oche. Tutti perfino le mucche avevano soggezione di lui. Egli comanda a bacchetta nella comunità. Lui ne regola la vita. È tardi, il sole sta per tramontare ed egli ordina a tutti di ritirarsi. ‘A casa, a casa’, urla il tacchino. ‘E tu suona la ritirata’, ordina al gallo, ‘chi, dico a te!’“⁹²

Als die Scalera im Oktober 1940 für *Il tacchino prepotente* zusammen mit *La vispa Teresa* als aktuellem Verleihangebot wirbt, steht Rossellini weiterhin unter Vertrag mit diesem Unternehmen. Mindestens vier weitere Kurzfilmprojekte stehen ihren Arbeitstiteln nach schon fest.

Berücksichtigt man seinen beruflichen Werdegang in den dreißiger Jahren, fällt auf, dass im Laufe eines Jahrzehnts der große Durchbruch ausgeblieben ist. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ist Rossellini nach eigenen Aussagen und denen seiner damaligen Frau aus finanziellen Gründen gezwungen, Drehbücher oder *scalette* im Auftrag von Szenaristen zu schreiben, ohne dass sein Name im Falle eines realisierten Films im Vorspann oder Abspann erscheint. Angesichts der Quellenlage lässt sich seine Autorentätigkeit bislang weder belegen noch bestreiten. Hingegen ist seine Mitarbeit als Koszenarist und Regieassistent 1936 bis Anfang 1937 bei *La fossa degli angeli* vom Regisseur Carlo Ludovico Bragaglia verbürgt. Nach etwa fünf Jahren, schenkt man einer mit einem Datum versehenen Aussage Rossellinis Glauben, wonach er 1932 erstmals für ein Filmunternehmen tätig gewesen sei, bedeutet erst die als solche im Vorspann und in Rezensionen ausgewiesene Mitwirkung am Drehbuch von *Luciano Serra pilota*, einem prämierten Film auf den Festspielen von Venedig 1938 und nationalen Kassenmagneten, einen beruflichen Schritt nach vorn. Ambitionen, selbst Regie bei einem abendfüllenden Spielfilm zu führen, manifestieren sich erstmals in der

⁹² Teodoro 1997, 123-124.

gescheiterten Intrige, mit Hilfe seines Freundes Franco Riganti den älteren, namhaften Regisseur Alessandrini von seinem Posten zu verdrängen.

1935 beginnt Roberto Rossellini, Kurzfilme über Tiere zu drehen, bei denen das Bildmaterial geschnitten und nachvertont, das heißt musikalisch kommentiert und mit der registrierten Erzählerstimme gemischt wird. Im Fall von *Il ruscello di Ripasottile* und *La vispa Teresa* treten menschliche Figuren entweder als Friedensstifter einer destabilisierten oder als Störenfried einer stabilen animalischen Ordnung auf. Nach dem amateurhaft gedrehten *Fantasia sottomarina*, wiewohl 1940 öffentlich aufgeführt, erfordern im Fall von *Il ruscello di Ripasottile* Aufnahmen in einem Institut für Fischkunde, um etwa sich öffnende Eier⁹³ von Barschen zu fotografieren, spezielle Kameras und Objektive. Professionelle Kenntnisse sind erforderlich, sie zu bedienen. In diesem neuen Genre wird Rossellinis Begabung nicht nur in einer zitierten Rezension zu *Il ruscello di Ripasottile* im Juli 1941 anerkannt, sondern auch durch einen gut dotierten, mittelfristigen Vertrag mit dem damals führenden inländischen Produktionsunternehmen Scalera honoriert.

Doch die im Anschluss an *Il tacchino prepotente* geplanten Projekte legen ihn zugleich mittelfristig auf den Kurzfilm fest. Der Kurzfilm als Durchgangsstation droht für Rossellini, zur Endstation zu werden. Sein wohl unvollendetes Regiedebüt - *Dafne* - liegt im Herbst 1940 mittlerweile fünf Jahre zurück. Zwar besitzt Roberto Rossellini zu diesem Zeitpunkt persönliche, teilweise freundschaftliche Kontakte zu den einflussreichen Filmschaffenden Vittorio Mussolini, Franco Riganti und Aldo Vergano⁹⁴, doch nicht sie, sondern ein im Dienst der Marine stehender Außenseiter und Quereinsteiger, welcher mit seinem ersten langen, im Februar 1941 uraufgeführten Film *Uomini sul fondo* sofort einen Achtungserfolg erzielt, verhilft ihm zu einem für seine berufliche Laufbahn entscheidenden Auftrag. Roberto Rossellini, der den Namen De Robertis in Interviews nach 1945 so gut wie nie erwähnt, gesteht in seinen autobiografischen Erinnerungen kurz vor seinem Tod im Juni 1977 ein, dass er von einer ungenannten Person oder Instanz das Angebot erhielt, die Regie von *La nave bianca* zu übernehmen: „Una volta mi hanno invitato a girare un documentario sui mezzi di salvataggio della marina italiana. Ne ho ricavato *La nave bianca*, che è il racconto di una battaglia navale“.⁹⁵ Da Rossellini den Auftraggeber verschweigt, sehen sich Filmhistoriker

⁹³ Der Film beginnt „con una scena delle uova che si aprono ed escono fuori dei pesciolini, girata all’Istituto Ittogenico“, Roncoroni 1980, 55.

⁹⁴ Vgl. Gallagher 1998, 37.

⁹⁵ Rossellini 1987, 91.

veranlasst, die Wissenslücke durch letztlich unbewiesene Behauptungen zu füllen. Laut Gianni Rondolino motiviert der kommerzielle Erfolg von *Uomini sul fondo* die Scalera, zwei weitere Projekte mit dem Filmzentrum der Marine zu realisieren: *La nave bianca* und *Alfa Tau!*⁹⁶ Tag Gallagher ist der Meinung, De Robertis und Rossellini seien sich bei der Scalera begegnet. Der vier Jahre ältere Marineoffizier habe ihn sympathisch gefunden. Zudem hätten ihm die Kurzfilme über Fische gefallen. Daraufhin habe De Robertis ihm im Januar 1941 vorgeschlagen, bei seinem nächsten Vorhaben - *La nave bianca* - mitzuarbeiten.⁹⁷

Ob dieser Film eine Zäsur gegenüber seinen vorausgehenden Regiearbeiten darstellt, lässt sich insoweit bejahen, als seine Kurzfilme eine im Fall von *Fantasia sottomarina* phantastische Welt konstruieren und repräsentieren. Die auch in *Il tacchino prepotente* einleitenden Worte „C’era una volta“/„Es war einmal“ signalisieren dem Betrachter, an Erzählkonventionen des Märchens anzuknüpfen, bei dem erwartungsgemäß die Rollen von Gut und Böse klar geschieden sind und das glückliche Ende am Anfang feststeht. So wie die Figuren nach denkbar einfachen, vorrangig äußerlichen, dichotomischen Merkmalen gekennzeichnet sind, zeichnen sich die immer gelösten Konflikte und die Sprache darin aus, einfach, allgemeinverständlich zu sein. Als Publikum kommen daher keineswegs nur Erwachsene, sondern ebenfalls Kinder und Jugendliche in Betracht. Durch den allwissenden Erzähler, der schon zu Beginn vorwegnimmt, was eine Figur erwartet und sichtbare Vorgänge erklärt, reduziert sich die Notwendigkeit für den Zuschauer, eigene Phantasie zu entwickeln, aus Unausgesprochenem, rein visuellen, mehrdeutigen Informationen ein sinnhaftes, kohärentes Ganzes zu konstruieren. Umgekehrt wären ohne den Off-Sprecher, nur musikalisch kommentiert, diese Kurzfilme unverständlich, kaum sehenswert.

Rossellinis kurze Filme bis einschließlich *La vispa Teresa* befinden sich vom Sujet und der Inszenierung im Gegensatz zum gegenwartsnahen Kriegsfilm. Die Schauplätze, Erde, unter und über Wasser, Bauernhof, Wiese, Bach, sind nicht wie der titelgebende Schauplatz in *Roma città aperta* lokalisierbar. Die Zeit der Erzählung liegt in einer abgeschlossenen Vergangenheit - „C’era una volta...“ -, die von überzeitlicher Bedeutung ist. Obwohl in *Fantasia sottomarina* selbstreferentiell von einem Märchen („fiaba“) und keiner Fabel („favola“) die Rede ist, besitzen die Tiere menschliche Eigenschaften. So wie im Märchen nicht angegeben werden kann, in welchem Zeitraum und wo genau die Geschichte spielt, so erleben und meistern Fische und Insekten in Rossellinis Kurzfilmen gleichnishaft an die

⁹⁶ Vgl. Rondolino 1989, 46.

Spezies Mensch gebundene Konflikte: Destabilisierung einer harmonischen, intakten, friedlich zusammenlebenden Mehrheit durch interne oder externe Minderheiten, lebensgefährliche Bedrohung des physisch Schwächeren durch den Stärkeren, Einsamkeit als ungewollte Trennung vom anderen Geschlecht. *Il tacchino prepotente* dient 1940 der Kriegspropaganda und verstößt deshalb gegen das künstlerische Programm Rossellinis, wie es *Fantasia sottomarina* verkündet, spielerisch zu unterhalten: „è la fiaba si conclude come tutte le fiabe, serenamente“. *Il tacchino prepotente* weist mit *La nave bianca* keine stilistischen Gemeinsamkeiten auf. Anstelle einer plakativen antibritischen Tendenz in Gestalt eines aggressiven, das Tierreich dominierenden Truthahns bleibt der Feind selbst in der Sequenz der Seeschlacht namenlos. Allerdings ist implizit durch den Schauplatz, das Mittelmeer, und das Vorwissen des Zuschauers um die in den Massenmedien publik gemachte und in Inserts von *La nave bianca* zitierte erste Seeschlacht im Juli 1940, *La battaglia dello Jonio*, klargestellt, dass es sich bei der gegnerischen Flotte um britische Schiffe handelt.

⁹⁷ Vgl. Gallagher 1998, 67.