

Siebentes Kapitel

La nave bianca

1 Produktionsgeschichte

Zwei grundlegende Hindernisse stehen einer Darstellung *der* Produktionsgeschichte von *La nave bianca* entgegen:

Erstens weichen die Versionen sowohl von Francesco De Robertis ab 1943 als auch von Roberto Rossellini seit 1951 erheblich voneinander ab, wem von beiden die Autorschaft - die *paternità* - hinsichtlich der Ausgangsidee und der Endfassung gebührt. Rossellini hat zudem in Interviews zwischen Anfang der fünfziger Jahre und seinem Tod im Juni 1977 fast ebensoviele verschiedene und teilweise logisch unvereinbare Positionen zur Entstehungsgeschichte von *La nave bianca* und seinem Anteil daran geäußert, wie ihm hierzu Fragen gestellt worden sind. Die Konfusion runden die einen von beiden der Kontrahenten entweder bestätigenden, dementierenden oder modifizierenden Aussagen von Zeitzeugen ab: neben Ivo Perilli und Marcella De Marchis die beiden an *La nave bianca* mitwirkenden Kameramänner Mario Bava und Carlo Bellerio.

Zweitens enthält der Vorspann der in der römischen Cineteca Nazionale verfügbaren Kopie von *La nave bianca* und die hiervon gezogene, im Handel vertriebene Videoaufzeichnung mit einer Ausnahme keine Credits.¹ Auf den Titel *La nave bianca* folgt eine Institution als künstlerischer Urheber und Leiter: „ideato e diretto dal Centro Cinematografico del Ministero Marina“. Anonym bleiben ebenfalls die Darsteller: „Hanno partecipato: le infermiere del Corpo volontario. Gli ufficiali e sottufficiali e gli equipaggi“. Der Abspann benennt aus dem gesamten Drehstab allein Renzo Rossellini als Komponisten der Musik.

Wenn die Kopie als Primärquelle bis auf eine Ausnahme über die Stabmitglieder keine Auskunft erteilt, bieten sich alternativ Produktionsunterlagen als eine Quelle an. Doch Drehbuch, Sujet, Arbeitsverträge, Stablisten, Drehpläne sind verschollen. Werbematerial der Scalera, Zensurkarten und in Periodika veröffentlichte Produktionsnotizen, Kritiken und Anzeigen liefern entweder lückenhafte oder verwirrende Informationen. Nach der Zensurkarte vom 27. September 1941, ausgestellt vom Ministero della cultura popolare, und einem Werberatschlag der Scalera zeichnet zwar Roberto Rossellini für die Regie

verantwortlich, weitere Personenangaben fehlen jedoch.² Italienische Kritiken und Werbeanzeigen der Scalera divergieren in ihren Angaben, wer für Sujet, Drehbuch und Regie verantwortlich zeichnet. Obwohl zahlreiche Autoren nach 1945 in Europa und den USA Leben und Werk Roberto Rossellinis erörtern, bleibt weiterhin offen, erstens, ob er am Sujet und Drehbuch von *La nave bianca* beteiligt gewesen ist, und wenn ja, worin sein Beitrag bestanden hat; zweitens, ob er als Regisseur für den gesamten Film verantwortlich zeichnet oder nur eine Sequenz oder einige Szenen gedreht hat.

Zunächst rückt die Entwicklung des Sujets und Drehbuchs in den Mittelpunkt der Betrachtung. Anhand von Produktionsnotizen, Werbeanzeigen, Rezensionen und ausgewählter Sekundärliteratur wird abgewogen, wer das Sujet und Drehbuch verfasst hat. Zudem gilt es, die besondere Anlage des Drehbuchs als Storyboard wenn nicht zu beweisen, so doch, gestützt auf mehrere Indizien aus verschiedenen Quellen, als Hypothese zu erhärten. Es folgen Angaben zur Drehzeit, der Uraufführung und dem nationalen Kinostart. Aus Interviews mit Rossellini zwischen 1950 und 1977, einem Beitrag von De Robertis für *Cinema* 1943 und seinem Offenen Brief sechs Jahre später an *Cinema. Nuova serie* lassen sich in einem ersten Schritt ihre eigenen Anteile an *La nave bianca* eingrenzen und gewichten. Die Position einer Partei entweder bestätigende oder modifizierende Aussagen von einzelnen Filmhistorikern sollen verdeutlichen, wie konfus die Zuschreibungen der *paternità* ausfallen. In der Regel wird von denen, die den Begriff im Kontext dieses Films verwenden, der Regisseur als Autor verstanden. Auf Grundlage von Versionen sowohl von Mitwirkenden an *La nave bianca* als auch Angaben von Filmhistorikern nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich nach der gegenwärtigen Quellenlage unzutreffende von unwahrscheinlichen und plausiblen Aussagen unterscheiden. Abschließend wird anhand von bestehenden Erkenntnissen und unter Berücksichtigung eines aktuellen Hinweises von Daniela De Robertis eine eigene Version vorgestellt, zum einen, welche Aufgaben ihr Vater, Francesco De Robertis, und welche Funktion Roberto Rossellini im Stab von *La nave bianca* übernimmt, zum anderen, wie sich gravierende Abweichungen der Endfassung von der Ausgangsidee erklären.

¹ Die Videokassette von *La nave bianca* wird von BMG Video in Rom vertrieben.

² Abgesehen von der Regie, der „marca“ Scalera Film und der genehmigten Länge des Films von 2289 Metern im Unterschied zu einer ungenannten, vom Hersteller zu deklarierenden Länge („metraggio dichiarato, accertato“) heißt es zu den „interpreti“ lapidar: „ufficiali sott’ufficiali e marinai della R. N. Littorio“. Es folgt eine Inhaltsangabe und eine standardisierte Formel, nach welcher der *nulla osta* unter Wahrung bestimmter Bedingungen erteilt wird. Hierzu zählt das Verbot, die zensierte Kopie nachträglich zu verändern.

1.1 *Sujet und Drehbuch*

Angaben zu Sujet und Drehbuch, wie sie Produktionsnotizen, Werbeanzeigen der Scalera und Rezensionen in italienischen Filmzeitschriften zu entnehmen sind, weichen eklatant voneinander ab: Zwar gilt im Uraufführungsjahr vorwiegend Francesco De Robertis für Sujet und Drehbuch alleinverantwortlich³, doch vereinzelt erhält Roberto Rossellini den Status eines Kooautors zugeschrieben.⁴ Filmografien zu Roberto Rossellini nach 1945 hingegen führen ihn und De Robertis gleichrangig als Verfasser des Szenariums an, während das Sujet exklusiv Francesco De Robertis zugeschrieben wird.⁵

Gianni Rondolino konstatiert im Widerspruch zu den eigenen filmografischen Daten, wonach De Robertis und Rossellini gleichrangig am Szenarium mitwirken⁶, an anderer Stelle seiner Biografie von 1989 über den Regisseur von *Roma città aperta*: „De Robertis aveva preparato il soggetto e la sceneggiatura di *La nave bianca* e ne curò la supervisione“.⁷ Tag Gallagher beschränkt sich 1998 auf den beiläufigen Hinweis: „De Robertis had prepared a detailed storyboard and Roberto was obliged to follow it“.⁸ Ein Storyboard kennzeichnet, dass die Einstellungen, sei es des gesamten Films, sei es einzelner Szenen oder Sequenzen, vorgezeichnet sind, jedoch abweichend vom regulären Drehbuch keine Dialoge aufführen.⁹ Während dieses die einzelnen Bildausschnitte schriftlich mehr oder weniger detailliert beschreibt, nimmt das Storyboard bereits die optische Auflösung sprachlos vorweg. Wie Francesco De Robertis im Fall von *Alfa Tau!*, der an *La nave bianca* anschließt, den Film Einstellung für Einstellung vorzeichnet, ist anhand eines überlieferten Auszugs ersichtlich. Dieser Ausschnitt ist laut einer redaktionellen Mitteilung in *Bianco e Nero* exemplarisch für

³ Vgl. [Produktionsnotiz,] *La nave bianca, Primi piani*, Nr. 4, August 1941, 33; Vice, I film della Mostra, *Film Quotidiani*, 15.9.1941; m.g. [Mario Gromo], Sullo schermo: *La nave bianca*, *La Stampa*, 1. November 1941; [Werbanzeige der Scalera zu *La nave bianca*,] *La Rivista del cinematografo*, Nr. 11, 20. November 1941.

⁴ Vgl. [Produktionsnotiz,] *Film*, 22. März 1941; Giuseppe Isani, [Rezension] *La nave bianca*, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 236.

⁵ Vgl. Aprà 1984, 240; Jacobsen 1987; Brunette 1987, 413; Rondolino 1989, 400; Chiti/Lancia 1993, 219; Prencipe 1996, 68; Gallagher 1998, 689, Aprà/Lutton 2000, 174; Seknadje-Askénazi 2000, 243; Savio (1975, 227) stellt die alternativen Versionen nebeneinander, nach denen De Robertis entweder allein oder mit Rossellini gemeinsam für das Drehbuch verantwortlich zeichnet.

⁶ Vgl. Rondolino 1989, 400.

⁷ Ebd., 46.

⁸ Gallagher 1998, 68.

⁹ Di Giammatteo (1990a, 53) definiert das Storyboard als „una forma di sceneggiatura, in cui i disegni sostituiscono le descrizioni verbali“. Rother (1997, 380) zufolge bestimmt es „Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Positionen der Schauspieler. Seine Bedeutung ist unterschiedlich, nur wenige Regisseure behandeln es bereits als definitive Ideenskizze für den fertigen Film“.

das gesamte Drehbuch.¹⁰ Nicht nur die Größe der Bildausschnitte stehen von vornherein fest, sondern ebenso die Kamerafahrten, Gesten und Mimik von Darstellern, wie die Figuren im Bildraum positioniert sind, ob sie etwa in Rückenansichten oder en face, am Rande oder inmitten einer Gruppe im Hintergrund kadriert werden. Das Storyboard von *Alfa Tau!* weist, abweichend von der Regel, Dialoge auf. Es dient entweder als Ergänzung zu einem unabhängig davon vorliegenden Drehbuch (etwa für die präventive Zensur) oder ersetzt dieses und geht zugleich darüber hinaus. De Robertis gehört damit zu Regisseuren wie Alfred Hitchcock und Sergej Eisenstein, bei denen ein Film bereits in ihrem visuellen Vorstellungsvermögen vollendet ist, bevor die Dreharbeiten beginnen.

Wenn Gallagher den Standpunkt vertritt, De Robertis habe ebenfalls für *La nave bianca* ein Storyboard entwickelt, an das sich der Regisseur Roberto Rossellini halten musste, worin soll dann dessen substantieller Beitrag zu einem hiervon mutmaßlich verschiedenen Drehbuch bestanden haben? Wenn Rossellini als Koszenarist gilt¹¹, wieso arbeitet er dann nicht am Storyboard mit? Welche praktische Relevanz besitzt das Szenarium gegenüber einer weitaus fortgeschritteneren Drehvorlage, in dem alle Einstellungen schon vorgezeichnet sind? Auf einem anderen Wege als Rondolino zehn Jahre früher kommt Gallagher zu demselben widersprüchlichen Ergebnis, zwar in der Filmografie Rossellini und De Robertis als gleichrangige Koszenaristen zu bestimmen, aber in dem Kapitel zu *La nave bianca* diese Aussage zu dementieren und letzteren zum alleinigen Autor zu erklären.

Von De Robertis' 1937 der Zensurinstanz vorgelegtem, unrealisiertem *premier scénario* mit dem Arbeitstitel *Il nastro azzurro* war bereits im Kontext seines Lebenslaufs die Rede. Ob die angeführte Zahl von 800 Seiten übertrieben ist, sei dahingestellt. Dass es sich hinsichtlich dieser minutiösen visuellen und dialogischen Antizipation der Endfassung nicht um einen Sonderfall handelt, bestätigt neben dem Auszug aus dem Storyboard von *Alfa Tau!* der britische Filmpublizist Vernon Jarratt 1948. Für De Robertis' bislang von *Uomini sul fondo* über *La nave bianca* bis zu *La vita semplice* reichendes Œuvre sei folgende schriftliche Vorbereitung der Dreharbeiten typisch:

„De Robertis uses a printed form out of which he constructs his shooting script. It provides for details of the action, and whether this follows the previous scene by a direct cut, a fade in, or a dissolve or wipe and how the next scene follows on; for the dialogue; for the musical theme, the noise effects, the effects to be mixed in during dubbing or to be taken from the sound library; for the numbers of the takes which are o.k. to print, and those o.k. as spares; for the lens size

¹⁰ Vgl. Saggi e sceneggiature. *Alfa Tau* di Francesco De Robertis, *Bianco e Nero*, Nr. 9, September 1942, 38-43.

¹¹ Vgl. Gallagher 1998, 690.

and the focal distance; the metrage and time of the scene; continuity notes; a sketch of the scene; a note as to whether it is day or night; the date when shot; notes for dubbing and cutting; the rhythm and feeling of the scene [...] before he begins the first shot of a film every detail on this form (except, of course, those - such as which takes to print - which can only be inserted afterwards) is already completed“.¹²

Aus einer Notiz Anfang Januar 1942 in einem Bulletin der Agenzia Internazionale di Stampa, geht hervor, dass der Mailänder Verlag Garzanti zu diesem Zeitpunkt plant, Drehbuch und weitere Produktionsunterlagen zu *La nave bianca* in einer speziellen Reihe - *I classici di cinema* - zu publizieren. Nach dem Vorbild des in Kürze veröffentlichten ersten Bandes mit dem Titel *I promessi sposi* (1941), der neben dem Szenarium auch die Dialoglisten, Fotografien von Schauspielern, Schauspielerinnen und Schauplätzen umfasst, soll eine Materialsammlung zu dem im Oktober 1941 in den nationalen Kinos angelaufenen, gleichwohl schon als ‘Klassiker‘ eingestuften *La nave bianca* editiert werden. Wie im Fall von *I promessi sposi* Mario Camerini so wird in bezug auf *La nave bianca* Roberto Rossellini als Regisseur angeführt. Francesco De Robertis bleibt hingegen unerwähnt.¹³ Da das Bulletin sich an die internationale Presse als Multiplikator wendet, zeugt es vom künstlerischen Stellenwert, den die Direktion eines bedeutenden italienischen Verlags *La nave bianca* beimisst. Als ‘Klassiker’ steht der geplante Band zu *La nave bianca* auf einer Stufe mit dem Auftakt der *collana*, dem für die Nationalliteratur grundlegenden historischen Roman *I promessi sposi* von Alessandro Manzoni und seiner Verfilmung unter der Regie Mario Camerinis.

1.2 Drehzeit, Uraufführung, nationaler Kinostart

Über die begonnenen Dreharbeiten berichtet *Film* in einer Notiz vom 22. März 1941:

„Dopo il grande successo di *Uomini sul fondo*, la Scalera, sotto la Direzione del Centro cinematografico della Marina, sta realizzando un film dal titolo: *La nave bianca*, la cui azione si svolge a bordo di una nostra corazzata e di una nave ospedale. Neanche in questo film saranno attori specializzati, ma gli stessi ufficiali e marinai delle navi saranno i protagonisti; il soggetto è

¹² Vernon Jarratt, Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühling 1948, 27.

¹³ Vgl. Federigo Valli [Direttore responsabile], *Documento*, Nr. 1, 3.-9. Januar 1942, 6-7. In der Reihe sollen weiterhin *La corona di ferro* und *Piccolo mondo antico* erscheinen. Die Zielgruppen dieser Materialsammlungen sind Kinogänger, Studenten und Filmschaffende. Das Bulletin, wahrscheinlich herausgegeben vom Ministero della cultura popolare, erscheint in verschiedenen Sprachen, unter anderem auf Deutsch. Entdeckt hat jene Ausgabe des Periodikums, in der sich der Verweis auf *La nave bianca* findet, Sergio Raffaelli, Università degli studi di Siena, Dipartimento di letterature moderne e scienze dei linguaggi, der es zusammen mit einem Anschreiben vom 9. April 1996, wo er die Quelle erläutert und einzelne, möglicherweise an dem Periodikum mitarbeitende Redakteure nennt, Adriano Aprà zur Verfügung gestellt hat. Dessen Anfrage bei Garzanti, ob im Archiv ein Exemplar dieses geplanten Bandes zu *La nave bianca* vorhanden ist, hat ergeben: „non ne hanno traccia“, Brief Adriano Aprà vom 13. Januar 2000 an den Verfasser.

di Roberto Rossellini e De Robertis, e la regia è curata dallo stesso Rossellini con la supervisione del comandante De Robertis“.

Uomini sul fondo zieht somit aus kommerziellen und zugleich politisch-ideologischen Gründen *La nave bianca* nach sich. Weil der Vorläufer nicht nur von Kritikern weitgehend einhellig gelobt wird, sondern auch ein für die propagandistischen Intentionen relevantes großes Publikum erreicht und der Scalera hohe Einspielerlöse beschert, soll die für den privaten Investor ebenso wie für das Marineministerium unerwartete Erfolgsgeschichte im beiderseitigen Interesse wiederholt werden. Die bewährte Arbeitsteilung zwischen beiden Partnern setzt sich fort. Unter Leitung des Filmzentrums der Marine dreht die Scalera bereits im März - „sta realizzando“ - einen Spielfilm, dessen Rollen wie in *Uomini sul fondo* ausschließlich Laiendarsteller, Matrosen und Offiziere, besetzen. Wenn es sich anstelle eines Spiel-, um einen Dokumentarfilm handelte, müsste nicht betont werden, dass wie beim Vorläufer *keine* professionellen Darsteller mitwirken. Neben dem Titel stehen schon die zwei zentralen Schauplätze fest: ein italienischer Zerstörer und ein Lazarettschiff. Noch unerwähnt sind die Darstellerinnen, rekrutiert aus dem Freiwilligenkorps des italienischen Roten Kreuzes.

Zwischen Rossellini und De Robertis sind jener Notiz zufolge die Aufgaben während der Dreharbeiten eindeutig definiert: Ersterer führt die Regie unter Aufsicht und Anleitung des letzteren. Doch einen Monat später, Ende April, sorgt eine Produktionsnotiz in *Cinema* für erste Irritationen: Zwar bestätigt sich, dass *La nave bianca* in Arbeit ist, aber seltsamerweise heißt es nun, Roberto Rossellini *werde* Regie führen: „Dopo *Uomini sul fondo* la Scalera sta producendo un altro documentario [sic] in collaborazione col Centro Cinematografico del Ministero della Marina. Direttore ne sarà Roberto Rossellini, sotto la supervisione del comandante De Robertis. Questo film presenta la vita a bordo di una nave ospedale in tempo di guerra“.¹⁴ Sofern im März und April gedreht wird¹⁵, wer ist für die Regie zuständig, bevor sie Rossellini übernimmt? Oder steht die erste Einstellung Ende April noch bevor? Doch was bedeutet dann die auf laufende Dreharbeiten verweisende Formulierung „la Scalera sta producendo“?

¹⁴ [Negli stabilimenti si gira,] *Cinema*, Nr. 116, 25. April 1941, 259. Die folgenden Produktionsnotizen erscheinen in derselben Rubrik.

¹⁵ „At Easter, Marcellina came with their son Romano, who was nearly four, and watched Roberto shoot on the hospital ship *Arno* [im Hafen von Tarent?]“, Gallagher 1998, 68.

Nachdem im Mai im Hafen von Tarent¹⁶ und im Juni weiterhin außerhalb des Ateliers gedreht wird¹⁷, signalisiert eine Nachricht in *Cinema* vom 10. Juli 1941, dass *La nave bianca* vom Comitato per il film di guerra e politico unter Vorsitz von Alessandro Pavolini, wie im Abschnitt zu diesem Gremium bereits erläutert, zum einen a posteriori in den Rang eines staatlich genehmigten und geförderten Propagandafilms erhoben, zum anderen für die kommende Mostra di Venezia programmiert worden ist. In den Tagen um den 25. Juli entstehen anscheinend die letzten Aufnahmen¹⁸, doch Gallagher zufolge zieht im Laufe dieses Monats Francesco De Robertis auf höhere Weisung die Regie an sich: „Roberto was still shooting in July when De Robertis and Bellerio intervened at the Navy Ministry’s insistence. Over Roberto’s objections they added new material (chiefly on the technical aspects of navigation) and back in Rome at the end of July, shot many interior scenes, including the war ship’s command deck, on sets constructed at Scalera“.¹⁹

Ungefähr vier Wochen später, um den 25. August herum, findet der Schnitt statt.²⁰ Im August 1941 informiert *Primi Piani* über die zweigeteilte Erzählung, die erzählte Zeit und die Handlungsorte. Zudem wird eine quantifizierte Gruppe von Heizern als kollektiver Protagonist benannt. Entsprechend der eingangs erwähnten Produktionsnotiz aus *Film* vom 22. März 1941, gilt Rossellini wiederum als Regisseur, aber nicht mehr als Koautor des Sujets. Da erstmals der Name des Chefkameramanns fällt, reduziert sich ein Stück weit die Anonymität des Stabes:

„È terminata la lavorazione del film *La nave bianca* che tratta di una vicenda di guerra attuale. Il film ha due fasi di racconto. La prima comprende un combattimento navale, in cui è impegnata una grande unità di linea, e narra la vita di questa nave durante la battaglia. La seconda riguarda l’organizzazione dei soccorsi in mare, e si svolge principalmente su una nave ospedale (appunto la *Nave bianca*) che accoglie i feriti della precedente battaglia navale. Interpreti principali del film sono sette autentici fochisti. Il soggetto, la sceneggiatura e la supervisione sono del comandante Francesco De Robertis, la regia di Roberto Rossellini, la fotografia di Giuseppe Caracciolo. *La nave bianca* è il primo dei nove soggetti di guerra che verranno realizzati dalle Case italiane in questa stagione“.²¹

¹⁶ „Si girano gli esterni a Taranto“, *Cinema*, Nr. 118, 25. Mai 1941, 331.

¹⁷ „Continua la lavorazione in esterni“, *Cinema*, Nr. 120, 25. Juni 1941, 405.

¹⁸ „Ultima settimana di lavorazione“, *Cinema*, Nr. 122, 25. Juli 1941, 39.

¹⁹ Gallagher 1998, 68. Der Autor übernimmt die Angaben bezüglich der Weisung des Marineministeriums einerseits, De Robertis sowie Belleros nachgedrehten Aufnahmen andererseits von Ambrosino/Lughi 1987. Woher Gallagher weiß, dass im Scalera-Atelier die Kommandobrücke eines Zerstörers nachgebaut worden ist, lässt er offen.

²⁰ „Al montaggio“, *Cinema*, Nr. 124, 25. August 1941, 110.

²¹ *La nave bianca, Primi piani*, Nr. 4, August 1941, 33. Die Produktionsnotiz ist mit Szenenfotos und zwei Fotos von Rossellini mutmaßlich während der Dreharbeiten illustriert. Auf die beiden Werkfotos von Rossellini am Set wird nachfolgend eingegangen.

Am 27. September 1941, zwischen der Uraufführung in Venedig und dem Kinostart, meldet die Wochenzeitschrift *Film*, es sei wenige Tage zuvor (an einem Sonntag) in der Scalera ein verheerender Brand ausgebrochen. Während Francesco De Robertis am Schneidetisch mit dem Positiv von *La nave bianca* beschäftigt gewesen sei, habe ein Funke das leicht entflammbare Zelluloid entzündet. Schnittraum, angrenzende Räume und Filmrollen seien vom Feuer zerstört worden.²² Vom Positiv werden die für den Kinoeinsatz bestimmten Kopien eines Films gezogen.²³ Die Nachricht belegt, dass nicht etwa der wiederholt als Regisseur deklarierte Roberto Rossellini, sondern der offiziell als künstlerischer Oberleiter, Sujet- und Drehbuchautor bezeichnete Francesco De Robertis Ende September den Final Cut ausführt, bevor *La nave bianca* landesweit in den Kinos anläuft.

Am 14. September 1941 wird *La nave bianca* am letzten Tag des Festivals von Venedig in der Originallänge von 84 Minuten uraufgeführt.²⁴ Am nächsten Tag findet eine geschlossene Vorstellung für Offiziere des Marineministeriums in der Fono Roma statt.²⁵ Am 2. Oktober besuchen obere und untere Dienstränge der Marine im römischen Cinema Barberini eine wiederum geschlossene Vorstellung. Als Gäste eingeladen sind ebenfalls verwundete Seeleute, sofern sie sich in der Hauptstadt aufhalten. Die Einweisung des Dienstpersonals für die „prima visione [...] in onore della R[egia] Marina“ übernimmt ein Leiter des Centro cinematografico del Ministero della Marina, der zugleich zu den Darstellern und dem Stab von *Uomini sul fondo* gehört, der Korvettenkapitän Cesare Giroi.²⁶

²² „Il comandante Francesco De Robertis era intento al suo lavoro alla moviola, nel reparto montaggio degli Stabilimenti Scalera, alla circonvallazione Appia, e stava passando i rulli di pellicola con il positivo del film *La nave bianca* e con la colonna sonora. Ad un tratto una scintilla andava a cadere sulla pellicola e la celluloida prendeva fuoco in un baleno. Una vampata investiva il De Robertis che indietreggiava“, Dopo l'incendio alla Scalera, *Film*, Nr. 39, 27. September 1941, 11.

²³ „Pellicola che si ottiene per stampa dal negativo, o da un internegativo, o da un reversal. Su positivo si stampano le copie dei film da immettere sul mercato. È il positivo che, invertendo le tonalità del negativo bianco e nero o riportando ai valori originari i colori corrispondenti sul negativo colore, riproduce le medesime condizioni in cui sono avvenute le riprese (offre cioè una riproduzione analogica alla realtà)“, Di Giammatteo 1990a, 38.

²⁴ In seiner Premierenkritik von *La nave bianca* spricht Mario Gromo von „questi indimenticabile ottanta minuti di proiezione“, La chiusura della Mostra Cinematografica di Venezia alla presenza del Ministro Pavolini, *La Stampa*, 15. September 1941.

²⁵ Die Fono Roma befindet sich zu diesem Zeitpunkt in der Via Maria Adelaide Nr. 7 in der Nähe der Piazza del Popolo. Die Vorstellung wird in einem Rundschreiben des Ministero della Marina an verschiedene Dienststellen als private Vorstellung bezeichnet, „riservata ai soli Ufficiali Superiori del Ministero della Marina“, Vgl. USMM. Cartella 2820. Ministero della Marina, Messaggio in partenza, Datum: 15. September 1941, Unterschrift: Riccardi. Es handelt sich um den Sottosegretario di Stato, Arturo Riccardi.

²⁶ USMM. Cartella 2820. Ministero della Marina. Messaggio in partenza. Datum: 29. September 1941. Maschinenschriftlich unterzeichnet von Il sottosegretario di Stato, Arturo Riccardi.

Beim Kinostart am 3. Oktober 1941 in Rom²⁷ zirkuliert eine Fassung in der Originallänge von 84 Minuten.²⁸ Die Spielzeit der in der Cineteca Nazionale zur Ansicht verfügbaren Kopie beläuft sich hingegen auf 71 Minuten. Wann und warum der Film um dreizehn Minuten gekürzt worden ist, lässt sich nach dem derzeitigen Kenntnisstand ebensowenig beantworten wie die Frage, welche Einstellungen aus der Originalfassung fehlen. Laut einer Tabelle, in denen Filme in Kinos von Rom und Mailand nach Laufzeiten aufgelistet sind, belegt *La nave bianca* im Oktober in der Hauptstadt den ersten Rang mit 20 Tagen, in der nördlichen Großstadt den zweiten Platz mit 15 Tagen.²⁹

Eine Statistik der Germania Film, die in Italien untertitelte oder synchronisierte deutsche Filme verleiht, gibt Aufschluss über die Laufzeiten von *La nave bianca* in Großstädten zwischen dem 1. September 1941 und dem 31. August 1942. Unterschieden werden zwei Klassen von Kinos, solche für die Premiere (*prima visione*) und solche für die 2. und 3. Aufführung.³⁰ Alle Angaben beziehen sich auf die Anzahl der Spieltage im Oktober 1941: Rom 20 (19), Turin 11 (11), Mailand 15 (26), Genua 7 (13), Florenz 10 (11), Neapel 8 (12), Triest 6 (17), Total 77 (109). Die relativ große landesweite Zuschauerresonanz auf *La nave bianca* ergibt sich im Vergleich zu den Laufzeiten des fiktionalen Kriegs- und Propagandafilms *Un pilota ritorna* im April 1942: Rom 14 (11), Turin 8 (6), Mailand 13 (17), Genua 8 (16), Florenz 8 (10), Neapel 7 (12), Triest 8 (4) Total: 65 (74).³¹

²⁷ Vgl. Forno 1989, Kapitel 5.3.3, 22. Die unveröffentlichte Studienabschlussarbeit Davide Fornos über Francesco De Robertis ist hinsichtlich der Seitenzahlen kapitelweise, nicht fortlaufend nummeriert. Laut Forno, der sich wiederum auf eine Ausgabe von *Cinematografia Ita* (Nr. 46, 15. November 1941, 25) stützt, in der die Aufführungen in acht städtischen Zentren bis 31. Oktober 1941 aufgelistet werden, läuft *La nave bianca* in Rom vom 3. bis zum 22. Oktober, in Mailand vom 15. bis 29. Oktober, in Turin ab dem 31. Oktober, in Neapel ab dem 30. Oktober, in Genua vom 19. bis 26. Oktober, in Bologna vom 16. bis 22. Oktober, in Palermo vom 25. bis 31. Oktober und in Florenz vom 4. bis 13. Oktober. Demgegenüber datiert Gallagher (1998, 690) den nationalen Kinostart in Rom auf den 4. Oktober.

²⁸ Laut *nulla osta* Nr. 31400, erteilt am 27. September 1941 vom Ministero della cultura popolare. Direzione generale per la cinematografia, beträgt für *La nave bianca* die genehmigte Länge (*metraggio accertato*) 2289 Meter, was im Fall eines Normalfilms im Format 35 mm bei einer Laufzeit von 24 Bildern pro Sekunde 84 Minuten entspricht. Die Unterschrift im Namen des Ministers leistet Eitel Monaco. Als Hersteller ist die Scalera deklariert. Zudem wird eine Synopsis der Handlung gegeben. Einem *Libretto di circolazione* für *La nave bianca* zufolge, das sich im Eigentum des Verleihers - der Scalera - befindet und in Einheit mit der *nulla osta* sowie einer Kopie zu den Kinobetreibern gelangt, die ihren Namen, denjenigen des Filmtheaters und die Dauer der Programmierung eintragen müssen, beträgt die Länge ebenfalls 2289 Meter. Wie aus den ergänzenden Vorschriften - „Norme relative all’uso del presente libretto“ - hervorgeht, muss das örtliche Sekretariat des PNF dieses erst abstempeln und beglaubigen, bevor der Kinobesitzer die ausgeliehene Kopie öffentlich vorführen darf. Es enthält Einträge von acht vorwiegend römischen Kinos im Zeitraum zwischen 31. Dezember 1941 und 28. März 1942. Zur Originallänge von 84 Minuten vgl. auch Aprà/Lutton 2000, 174.

²⁹ Programmazioni di ottobre, *Cinema*, Nr. 129, 10. November 1941, 275.

³⁰ Im folgenden wird die Laufzeit für die Aufführungen, welche nicht in den Premierenkinos stattfinden, in Klammern gesetzt.

³¹ Vgl. BArch, R 109 I, 442a.

1.3 Die Version von De Robertis

De Robertis nimmt im Januar 1943 auf Anfrage der Redaktion von *Cinema* und im Januar 1949 in einem Offenen Brief an den Direktor von *Cinema*, Adriano Baracco, unter anderem zu *La nave bianca* Stellung. Im Unterschied zu Roberto Rossellini leidet De Robertis weder an Erinnerungslücken, was die Herstellung von *La nave bianca* betrifft, noch weichen seine früheren von späteren Aussagen gravierend ab. Dass De Robertis und nicht Rossellini von *Cinema* Anfang 1943 aufgefordert wird, die zugrunde liegende Idee und deren Umsetzung im Fall von *La nave bianca* zu erläutern, ist für sich genommen schon ein Indiz, wer von beiden mit dem Film identifiziert wird.

Unter dem Stichwort „film didattico“ bilden für De Robertis *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* eine Einheit. Veranschauliche der Vorläufer, welche vielfältigen, perfekt funktionierenden Rettungstechniken die italienische Marine einsetzen könne, um ein havariertes U-Boot und dessen Mannschaft zu bergen, soll *La nave bianca* ursprünglich dem Zuschauer nach Kriegsbeginn einen Einblick in den bestens organisierten Sanitätsdienst geben. Danach ist vorgesehen, eine einzelne Hauptfigur in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen. Ein vorausgehendes, authentisches Seegefecht soll einerseits den Zuschauer über dessen ihm normalerweise aus eigener Anschauung unbekanntem Ablauf unterrichten, andererseits die Verletzung des Seemannes und seine Verlegung auf ein Hospitalschiff motivieren: „Si trattava di illustrare l’organizzazione sanitaria bellica della nostra Marina. Mi parve che la semplice storia di un ferito potesse costituire una sufficiente traccia per il film. Quella storia mi dava anche l’opportunità di far conoscere, al pubblico, la vita di una grande nave di linea dalla fase in cui muove verso il nemico a quella del combattimento“.³²

Entsprechend dieser Konzeption nehmen die Dreharbeiten ihren Lauf, bis eine unvorhergesehene Wendung eintritt: Aus an dieser Stelle nicht ausgeführten Gründen integriert De Robertis in den Plot eine Liebesgeschichte zwischen dem Verletzten und einer Krankenschwester:

„Nella prima impostazione del film gli elementi psicologici furono da me immaginati [...] sotto forma lieve e solo in rapporto al mondo professionale. [...] In un secondo tempo - ed a film già in corso di realizzazione - apparve l’opportunità di ampliare e ‘riscaldare’ il racconto, inserendo qualche elemento psicologico meno professionale e più intimamente umano. A questo scopo fu da me creata una storia tanto ‘posticcia’ quanto ‘banale’. La storia di un puro amore tra il ‘ferito

³² Francesco De Robertis, Appunti per un film d’aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

protagonista' e una giovane infermiera. Questa storia tolse al film la purezza etica e stilistica rispettata severamente in *Uomini sul fondo*".³³

Was De Robertis zu der ersten Fassung von *La nave bianca* äußert, wirkt wie ein anfangs geplanter *langer* dokumentarischer oder semidokumentarischer Propagandafilm. Dabei steht die narrative Hauptlinie schon fest, wie sie die Endfassung bewahrt: Auf einem Kriegsschiff während einer Seeschlacht verletzt, wird ein Seemann auf ein Hospitalschiff verlegt, wo ihn fachkundiges Personal gesundpflegt. Propaganda bedeutet hierbei somit nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, den Krieg aus der Perspektive unbesiegbarer, unverwundbarer Heldentypen zu glorifizieren, sondern die Opferseite zu akzentuieren, was gleichwohl nicht mit subtilen, die Zensurinstanzen überrumpelnden pazifistischen Intentionen verwechselt werden darf. Es wird sich erweisen, dass in *La nave bianca* ein dem literarischen Verismus, das heißt dessen führendem Vertreter Giovanni Verga verwandtes Menschen- und Geschichtsbild in Szene gesetzt wird. Nach Vergas Auffassung beschränkt sich die Aufgabe des modernen Autors darauf, den als anthropologische Konstante angesehenen sozialdarwinistischen Kampf Jeder gegen Jeden, verstanden als *spettacolo*, aus der Perspektive des distanzierten Beobachters für die literarische Öffentlichkeit in eine ästhetische Form zu transponieren, ohne damit aufklärerische, sozialreformerische oder gar sozialrevolutionäre Intentionen zu verfolgen.

Sechs Jahre später, im Januar 1949, präzisiert De Robertis in einem Offenen Brief an den Direktor von *Cinema*, Adriano Baracco, was zuvor vage blieb. Er reagiert auf den Verriss seiner Regiearbeit *Fantasm del mare* (1948). Guido Aristarco, einstiger Filmkritiker des *Corriere Padano*, die Tageszeitung des PNF in Ferrara, und diverser GUF-Zeitschriften, denunziert De Robertis als Offizier und Funktionär des Marineministeriums, um einer haltlosen Behauptung mehr Gewicht zu verleihen. Weil *Fantasm del mare* misslungen sei, zieht Aristarco den Schluss, dessen Regisseur könne weder derjenige von *Uomini sul fondo* sein, noch zu *La nave bianca* einen nennenswerten künstlerischen Beitrag geleistet haben: „In quanto [...] a *La nave bianca* la paternità è fuori dubbio: Rossellini".³⁴ Zu diesem Zeitpunkt, kurz nachdem Aristarco *Germania anno zero* wohlwollend rezensiert hat, steht Rossellini bei dem Kritiker noch relativ hoch im Kurs. Aber spätestens seit *Stromboli terra di Dio* schlägt dieses positive Bild ins Gegenteil um. Nach der Gründung seiner eigenen Zeitschrift im Dezember 1952, *Cinema nuovo*, lautet die wiederholt vorgebrachte Anklage, Rossellini verrate das antifaschistische kulturelle Vermächtnis, den Neorealismus.

³³ Ebd.

³⁴ Guido Aristarco, *Fantasm del mare*, *Cinema*, Nr. 5, 30. Dezember 1948, 157.

De Robertis erklärt sich in seinem Offenen Brief 1949 erneut zum Erfinder der zunächst didaktisch angelegten Reportage über das Sanitätswesen in der Marine, bekräftigt überdies, sie persönlich in einen unterhaltsamen, mit sentimental Elementen angereicherten Stoff für das große Publikum umgewandelt zu haben. Doch ist nun von einem geplanten und ansatzweise realisierten *kurzen* dokumentarischen Film die Rede, der im Verlauf der Dreharbeiten zu einem langen Spielfilm erweitert worden sei. Auffälligerweise erwähnt De Robertis nun nicht mehr den ersten Teil seines geplanten Films: eine Seeschlacht. Der Grund, diese 1949 zu verschweigen, liegt nahe, denn die von Kritikern 1941 hochgelobte Sequenz des Seegefechts glorifiziert die faschistische Kriegsmarine offenkundig. Hieß es 1943 vieldeutig, hierzu habe sich ihm auf einmal die Gelegenheit geboten, ist an dieser Stelle von einem äußeren Zwang die Rede, ein erstes, teilweise umgesetztes mit einem zweiten, nachträglich entwickelten Vorhaben zu kombinieren, neu geschriebene Szenen einem bestehenden Drehbuch hinzufügen:

„Infatti tutti i miei film sono stati pensati e realizzati sotto un concetto, una linea e uno stile didattici: *Nave bianca* - per esempio - spuntò nella mia mente addirittura come un semplice documentario (cortometraggio) capace di illustrare - attraverso l'assistenza ad un marinaio ferito - l'attrezzatura sanitaria della Marina in guerra. E fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada e si impose il criterio di dilatarlo fino a tirarne fuori un *film-spettacolo*. Così io - non senza aver chiesto perdono alla mia coscienza - gonfiài il cortometraggio inzeppando - nella primitiva linearità del racconto - un banalissimo intreccetto d'amore tra il marinaio e una crocerossina“.³⁵

Ohne seinen eigenen Beitrag über Sujet und Drehbuch hinaus positiv zu definieren, lassen gleichwohl seine in dem Offenen Brief an den Direktor von *Cinema* verstreuten Bemerkungen keinen Zweifel daran, dass er die Regie von *La nave bianca* für sich reklamiert. Da Aristarco in diesem Kontext den Regisseur - aus seiner Sicht Roberto Rossellini - als Autor definiert, beziehen sich De Robertis Entgegnungen implizit oder explizit auf diese ihm aberkannte Funktion:

Erstens fordert er Roberto Rossellini auf, seinen eigenen Beitrag zu *La nave bianca* klarzustellen: „Quando ci si accinge all'impegno e alla responsabilità di fare il processo a tutta l'opera di un *autore* [eigene Hervorhebung] [...] è consigliabile essere più cauti e, soprattutto 'meglio informati'. Dietro la sbrigativa e assolutistica asserzione finale di Guido Aristarco [...] si cela una questione talmente delicata, da impormi il dovere di lasciare i chiarimenti del caso alla correttezza e alla lealtà professionale del signor Roberto

³⁵ Francesco De Robertis, „Libertas, Unitas, Caritas“, *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 212.

Rossellini“.³⁶ Doch der Adressat, mittlerweile im Unterschied zu dem an ihn 1949 Appellierenden ein weltbekannter italienischer Regisseur, hat nie reagiert und Stellung bezogen.

Zweitens verweist De Robertis auf eine Aristarco entgegengesetzte Position seines Chefs, Adriano Baracco: „*La nave bianca* rivela più la personalità di De Robertis che quella di Rossellini, ma certo fu un’esperienza preziosa per il neo-regista, e resta il suo miglior lavoro fino a *Roma città aperta*“.³⁷

Drittens betont De Robertis, seit *Uomini sul fondo* darauf Wert gelegt zu haben, in den Credits von ihm als Serie bezeichneten Filmen - *La nave bianca*, *Alfa Tau!* und *Fantasm del mare* - nicht erwähnt zu werden. *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* führen tatsächlich seinen Namen weder im Vorspann noch im Abspann auf.

Viertens hält er sich im Fall von *Uomini sul fondo* soweit zurück, einem Regieassistenten, der einige Einstellungen ohne ihn gedreht hat, Giorgio Bianchi, in den Credits als künstlerischer Leiter („direttore artistica“) den Vortritt zu lassen.

Vergleicht man die beiden sechs Jahre auseinanderliegenden Versionen von De Robertis, bleibt die Aussage bestehen, er habe entweder aus eigener Initiative (1943) oder auf Weisung einer ungenannten Instanz (1949) während der Dreharbeiten eine ursprünglich nicht vorgesehene, als Stilbruch empfundene, mit den ursprünglichen Intentionen nicht vereinbare Liebesgeschichte zwischen einem Matrosen und einer Krankenschwester erfunden und in ein vorhandenes Drehbuch eingebaut. Zunächst abgesehen davon, ob damit ein Wechsel vom kurzen Dokumentar- zum langen Spielfilm korreliert, ein äußerer Anlaß ebenso wie die intervenierende Institution lässt sich anführen. Vom Comitato per il film di guerra e politico kurz vor dem 10. Juli 1941 genehmigt, ist *La nave bianca* das erste von insgesamt neun Sujets, welche in der laufenden Spielzeit realisiert werden sollen. Unter den sonstigen, dem Arbeitstitel und den privaten Produzenten nach aufgelisteten Sujets befinden sich durchgängig abendfüllende *fiktionale* Kriegsfilm wie *Alfa Tau!*, *Un pilota ritorna* und *Giarabub*. *La nave bianca* wird als designierter italienischer Beitrag im kommenden September in Venedig durch eine nachträglich hinzugefügte Liebesgeschichte zum großen Publikumsfilm umgestaltet, konventionellen Zuschauererwartungen an einen Spielfilm

³⁶ Ebd.

³⁷ Adriano Baracco, Roberto Rossellini, *Cinema*, Nr. 1, 25. Oktober 1948, 10.

angepasst.³⁸ Die weisungsgebende Stelle ist hierbei das Marineministerium, denn nur ihm gegenüber ist De Robertis gehorsamspflichtig.

Was gegen die Version von 1949 spricht, ein kurzer, bereits teilweise realisierter Dokumentarfilm über das Sanitätswesen der Marine sei von ihm zum langen Spielfilm 'aufgeblasen' worden, ist zum einen der enorme Erfolg von *Uomini sul fondo* bei Zuschauern und Kritikern. Warum soll De Robertis sich nach dem Meisterwerk - *Uomini sul fondo* - mit einem Gesellenstück, einem Kurzfilm, begnügen? Abgesehen von *Mine in vista* 1940 dreht De Robertis noch einen einzigen kurzen Dokumentarfilm - *La voce di Paganini* 1948, und dies zu einer Zeit, wo sein vor 1943 unter Rezensenten hohes Prestige entweder völliger Ignoranz oder permanenter Diffamierung gewichen ist. Zum anderen belegen die angeführten Produktionsnotizen aus *Film* vom 22. März und *Cinema* vom 25. April 1941 zum Drehbeginn, dass spätestens Ende März *La nave bianca* als abendfüllender Beitrag zum Kinoprogramm geplant ist. Erstens gilt explizit *Uomini sul fondo* als sein Vorläufer, zweitens enthält in *Cinema* die Rubrik *Si gira* keine Notizen über kurze Filme. Wenn von einem Dokumentarfilm die Rede ist, wie schon im Fall von *Fantasia sottomarina*, berührt dies allein das gattungstypologische Verständnis der Redaktion.

Anstelle der Aussage, *La nave bianca* sei als ein kurzer Dokumentarfilm über das Sanitätswesen der Marine geplant gewesen und begonnen worden, ein Gerücht, das 1948 und somit ein Jahr vor dem Offenen Brief von De Robertis aufkommt³⁹, ist in der aktuellen Sekundärliteratur zu konstatieren, disparate Alternativen unkommentiert nebeneinander zustellen. Während eine klare Aussage hinsichtlich der Spielzeit - kurz oder lang - vermieden wird, ist bei einer Variante offenkundig, wie sich anschließend zeigen wird, zwei an sich

³⁸ Vernon Jarratt (Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühling 1948, 27) bemerkt: „When the 1941 Venice Festival was looming up the Italians found themselves with no long war film to set against the Germans' two or three and De Robertis was *ordered* to make it full length“. Die deutschen Beiträge *Heimkehr* (Gustav Ucicky 1941), ausgezeichnet mit der Coppa del Ministero della cultura popolare, und die Apologie der Euthanasie *Ich klage an* (Wolfgang Liebeneiner 1941) sind nationalsozialistische Kriegs- und Propagandafilme. Hierzu gehört ebenfalls der antibritische Streifen *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff 1940-41) nach dem Roman *Mann ohne Volk* von A. Krieger. Jarratts wichtiger Hinweis auf die Konkurrenz, das Kräfteressen zwischen Italien und Deutschland während des Festivals von Venedig, ist kaum zu unterschätzen: Faschistische und nationalsozialistische Filmmacht streben gleichermaßen mittelfristig die Hegemonie auf dem europäischen Markt und langfristig auf dem Weltmarkt an. Allerdings wird *La nave bianca* von vornherein als *abendfüllender* Film abgedreht.

³⁹ *La nave bianca* „also made [wie schon *Uomini sul fondo*] for the Ministry of Marine, was planned as an instructional short on naval medical services“, Vernon Jarratt, Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühling 1948, 27. Mida (1961, 159) behauptet ohne Quellenangabe „Il Centro cinematografico del Ministero della Marina aveva chiesto a Rossellini di girare un documentario. Sembra che il regista avesse usato circa 15 mila metri [sic] di pellicola. Allora si decise di inserire su questo materiale una storia che potesse servire anche come propaganda psicologica“. Vgl. auch Guarner 1970, 7; Armes 1971, 43; Aprà 1984, 240.

völlig verschiedene Versionen Roberto Rossellinis zu harmonisieren. Danach sei *La nave bianca* als ein kurzer dokumentarischer Film entweder über ein Hospital- oder ein Kriegsschiff geplant gewesen:

„To what degree was he collaborating or resisting in the autumn of 1940 [sic] when he [Roberto Rossellini] began *La nave bianca* [...], a documentary about a hospital ship intended to show how well the Navy took care of its sailors?“⁴⁰

„Le film initialement prévu devait être un documentaire sur une bataille navale - ou sur un navire-hôpital - et la décision d’y adjoindre une intrigue sentimentale est venue en cours de tournage“.⁴¹

1.4 Versionen von Roberto Rossellini

Sämtliche veröffentlichten Anmerkungen Rossellinis zu *La nave bianca* stammen aus Interviews, geführt zwischen 1950 und 1977. Somit erfolgt die erste Stellungnahme im fast zehnjährigen Abstand zum Jahr der Herstellung und Uraufführung dieses Films. Vorausgehende Interviews zwischen 1946 und 1950 übergehen Rossellinis Lebens- und Schaffensphase während des Faschismus, beschränken sich vielmehr auf *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero* und *Stromboli, terra di Dio*.

Im Gespräch mit Francis Koval, publiziert im Februar 1951, bleibt in der relevanten Passage offen, ob der Interviewer eigene Kenntnisse oder Informationen von Dritten einflechtet, denn Rossellini wird nicht in der direkten Rede zitiert. Danach hat er im Auftrag von De Robertis als dessen *Assistent* zwei verschiedene Funktionen in einem von vornherein abendfüllenden Film übernommen. Ihre Zusammenarbeit endete offensichtlich im Eklat: Weil ihn *Fantasia sottomarina* beeindruckt habe, „Francesco De Robertis, the Italian specialist in naval films, engaged Rossellini as assistant for the script and direction of *La nave bianca*. This became a wartime success in Italy. [...] But a violent disagreement developed between De Robertis and his assistant, with the result that Rossellini’s name was removed from the credits. During our talk, Rossellini obviously did not want to mention the unpleasant incident“.⁴² Da unter sämtlichen Darstellern und Stabmitgliedern nur Renzo Rossellini als Komponist der Musik im Abspann genannt wird, spricht nichts für die von seinem Bruder fortan wiederholte

⁴⁰ Gallagher 1998, 65.

⁴¹ Seknadje-Askénazi 2000, 67.

⁴² Francis Koval, Interview with Roberto Rossellini, *Sight and Sound*, Nr. 10, Februar 1951, 393.

Behauptung, man - das heißt De Robertis - habe ihn nachträglich durch die singuläre Tilgung seines Namens bestraft.⁴³

Auf die Frage 1952, ob er sich als Gründervater des italienischen Neorealismus verstehe, lautet seine Antwort, diesen direkt als Regisseur oder indirekt als Koszenarist von fiktionalen Kriegsfilmern maßgeblich mitgeprägt zu haben. Dabei lässt Rossellini auffälligerweise im Unterschied zu zwei weiteren Produktionen seine Stabfunktion in *La nave bianca* offen:

„Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta*, sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo più in là: anzitutto in certi documentari romanziati di guerra, dove anche io sono rappresentato con *Nave bianca*; poi in veri e propri film di guerra a soggetto, che mi hanno visto collaboratore per lo scenario, come *Luciano Serra pilota*, o realizzatore come in *L'uomo dalla croce*.⁴⁴

Mitte 1954 in einem Gespräch mit Redakteuren der *Cahiers du Cinéma*, Maurice Schérer (d. i. Eric Rohmer) und François Truffaut, die Rossellini uneingeschränkt verehren, und ihm daher nicht auf den Zahn fühlen, erkennen sie ihn als den einzigen Autor von *La nave bianca* an, ohne dass dies von ihm dementiert würde. Ihre Fragen zielen auf die geistige, spirituelle Beziehung zwischen *Roma città aperta* und seinen vorausgehenden Regiearbeiten ab, wobei weder einer der Interviewer noch der Interviewte De Robertis erwähnt.⁴⁵

1970 schränkt Rossellini gegenüber spanischen Journalisten die künstlerische Verantwortung für *La nave bianca* auf einmal drastisch ein. Zunächst erklärt er, mit ihnen darin übereinzustimmen, in diesem Film bereits dieselbe Methode anzuwenden, sich Wirklichkeit anzunähern, wie vier Jahre später bei *Roma città aperta*. Stilistisch bestehe zwischen *La nave bianca* und *Roma città aperta* eine Kontinuität, kein Bruch:

„though it should be said that half of the copy of *La nave bianca* now in circulation isn't mine. My name isn't even on it, because they took the film out of my hands and changed it.⁴⁶ The whole of the navel battle is mine, but the sentimental part was done by De Robertis, who was Director of the Navy Film Centre - he had asked me for a short about a hospital ship. The style was the same as in *Roma città aperta*“.⁴⁷

⁴³ Vgl. Gallagher 1998, 68.

⁴⁴ Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1952, 8.

⁴⁵ Maurice Schérer/François Truffaut, Entretien avec Roberto Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 37, Juli 1954, 3-4.

⁴⁶ Wenn Rossellini wiederholt in Interviews vorgibt, sich nicht mehr um das zu kümmern, was „dietro le spalle“ liegt, woher weiß er dann 1970, dass die umlaufenden, nach 1948 noch einmal zensierten Verleihkopien von *La nave bianca* weder im Vor- noch im Abspann seinen Namen tragen?

⁴⁷ Francisco Llinas, Miguel Marias, Antonio Drove und Jos Oliver, A Panorama of History, *Screen*, Nr. 4, Winter 1973/74, 96. Es handelt sich um einen übersetzten Nachdruck eines im Januar 1970 geführten Interviews mit Roberto Rossellini aus *Nuestro Cine*, Nr. 95, März 1970, 44-60.

De Robertis' Version fügt Rossellini somit eine neue Information hinzu und bestätigt eine von jenem bereits 1943 gegebene und dann 1949 wiederholte Aussage.⁴⁸ Im Unterschied zu De Robertis, der aus der Position des Autors von Sujet und Drehbuch berichtet, klammert Rossellini die Gründe aus, weshalb sich das ursprüngliche Vorhaben vollkommen verändert. Neu ist sein Hinweis, nur für einzelne Szenen zuständig zu sein. Aber weshalb dreht er nach eigenem Bekunden ein Seegefecht, anstatt auszuführen, was ihm aufgetragen worden ist - die in *La nave bianca* enthaltenen zwei Sequenzen über ein Lazarettsschiff zu realisieren? Wer führt hier und in zwei der Schlacht vorausgehenden Sequenzen Regie? Gemessen an der Spielzeit der gegenwärtig verfügbaren Kopie von 71 Minuten, würde sich Rossellinis Regieanteil auf eine Szenenfolge von ca. 20 Minuten Dauer reduzieren⁴⁹, weitaus weniger als „half of the copy“. Von dieser Spielzeit müssten dann noch die Inserts aus dem Luce-Dokumentarfilm *La battaglia dello Jonio* abgezogen werden, welche das Seegefecht veranschaulichen, Bilder, die entgegen seiner Behauptung nicht von ihm stammen. Ob und wenn ja, inwieweit er die Montage eigener und fremder Aufnahmen für die Sequenz der „naval battle“ selbstständig mit dem designierten Schnittmeister Eraldo Da Roma in der Scalera ausführt, lässt sich angesichts der mangelhaften Quellenlage nicht beantworten. Nach dieser Aussage würde folglich sein kreativer Beitrag zu *La nave bianca* - in der Funktion des Regisseurs - nicht mehr als einzelne Szenen innerhalb des Zerstörers wie das Überwachen der Heizkessel durch Basso, Moreno und ihre Kameraden, den halbautomatischen Ladevorgang von Bordgeschützen mit Granaten, den feindlichen Treffer im Kesselraum als dramatischem Höhepunkt und die Bergung der verletzten Heizer umfassen.

⁴⁸ 1977 äußert sich Rossellini sinngemäß: „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. [...] Era di una crudeltà allucinante. Il film venne modificato, addolcito e reso persino sentimentale, il mio nome cancellato dai titoli di testa“, Rossellini 1987, 91.

⁴⁹ Diese Dauer bezieht sich auf folgende Einstellungen als Anfang und Ende. Die Schlachtsequenz folgt auf die Szene Elenas am Kai im Hafen von Tarent. Im Anschluss an ein Schwarzbild zeigt eine Totale einen Verband von Zerstörern auf offener See. Das Ende der Schlacht wird in aufeinanderfolgenden Einstellungen mehrfach markiert: dialogisch, über einen Signalton und symbolisch. Ein Richtschütze vor einem Scherenfernrohr innen ruft zu unbestimmten, außerhalb des Bildraums befindlichen Personen: „Cessate il fuoco!“. Drei Flaggen werden gehisst. In einer Totalen feuert ein Zerstörer im Bildhintergrund eine letzte Salve ab. Aus dem Off erklingt ein Trompetensignal, dem drei Heizer im Kesselraum in der Halbnahen lauschen. Derselbe Richtschütze wie zuvor geht zum und schaut durch das Scherenfernrohr. Eine weite Aufnahme von der am Horizont sich mit dem Himmel 'berührenden' ruhigen See wird von einem getragenen Streichermotiv - Adagio - untermalt. Folgende Szenen beenden - nach der „naval battle“ die Schlachtsequenz im weiteren Sinne des Begriffs: Im Operationssaal telefoniert der Chefarzt mit dem Hospitalschiff, um die Verlegung eines schwerverletzten Matrosen anzukündigen. Der Kapitän gibt in einer Lautsprecheransage den Sieg über den Feind bekannt. Der Schwerverwundete wird von Deck des Zerstörers zu einem Wasserflugzeug transportiert. Das Wasserflugzeug startet. Die Zäsur zum nächsten Schauplatz, einem Rot-Kreuz-Dampfer, unterstreicht ein Schwarzbild.

Weshalb minimiert Rossellini dreißig Jahre nach der Uraufführung seinen Regieanteil an *La nave bianca* extrem und erklärt, De Robertis habe die Sequenzen mit der Liebesgeschichte („the sentimental part“) inszeniert? Was sowohl in Premierenkritiken als auch in Monografien von Filmhistorikern nach 1945 gelobt wird, ist die hervorragend montierte Schlachtsequenz. Rossellini redet somit vorherrschenden Kritikerurteilen nach dem Munde, was er bereits gegenüber französischen Interviewern im Fall von *Rome ville ouverte* und *Paisà* 1946 praktiziert. Umgekehrt identifiziert er sich mit dem Teil des Films, welcher die aggressive, vorgeblich überlegene militärische Seemacht Italien in einem authentischen Seegefecht mit dem explizit namenlosen, implizit britischen Feind zur Schau stellt. Diese Version von 1970 kontrastiert nicht nur scharf mit vorausgehenden und nachfolgenden Aussagen Rossellinis zu seinem kreativen Anteil an *La nave bianca*, sondern auch mit Produktionsnotizen, Rezensionen, der Zensurkarte, einem Werberatschlag und Anzeigen der Scalera. Darin wird durchgängig ihm die ungeteilte Regie zugeschrieben.

Nach einer Version Rossellinis von 1973 soll der laut der vorausgehenden Stellungnahme 1970 von ihm angeforderte kurze Dokumentarfilm nun nicht mehr über ein Hospitalschiff, sondern ein Kriegsschiff handeln. Ein Auftraggeber wird nicht mehr benannt, dafür die im Nachhinein gegen seinen Willen erfolgte Postproduktion bekräftigt. Auf die Frage nach seinem ersten Film lautet die Antwort überraschenderweise nicht *Dafne*: „Nel quaranta [sic]. Si chiamava *La nave bianca*. Sono andato a Taranto per fare un documentario su una nave di guerra e ne è venuto fuori un film. Poi naturalmente è stato rielaborato, ritoccato da tutti. Ma questa è una sorta che ho sempre avuto. Ci sono sempre stati dei salvatori che sono intervenuti a rimettere a posto le cose che avevo fatto“.⁵⁰

1974 revidiert Rossellini die vorherigen Versionen und erfindet eine neue Geschichte. Wiederum ist keine Rede mehr von einer ursprünglichen Auftragsarbeit, sondern schon für die kurze Fassung von *La nave bianca* gebührt ihm allein die geistige und künstlerische Urheberschaft:

„Per *La nave bianca* io sono partito con l’idea di fare un documentario di dieci minuti su una nave ospedale. Ho fatto completamente un’altra cosa.

D[omanda]. - Con degli aspetti romanzati, che forse sono la parte meno interessante.

R[isposta]. - Gli aspetti romantici sono stati incollati dopo. Perché dopo, quando ho finito il film, la faccenda ha suscitato tali ire di tutti quanti che allora abbiamo dovuto fare qualche compromesso.

⁵⁰ Rossellini 1997, 34. Aus Dacia Maraini, *E tu chi eri? Interviste sull’infanzia* 1973.

D. - La storia della madrina di guerra, di quella che scriveva le lettere?

R. - Sono tutte storie che sono state introdotte dopo. Il film che avevo cercato di fare era semplicemente un film didattico su come si svolgeva un combattimento navale⁵¹.

Dass nachgedreht worden ist, bestätigen die Kameramänner Mario Bava und Carlo Bellerio. Davon abgesehen, bekräftigt Rossellini an dieser Stelle, mit der Auflage ominöser Dritter, einen kurzen dokumentarischen zu einem langen Spielfilm zu erweitern, nolens volens einverstanden gewesen zu sein. Dabei findet ein Wechsel aus der ersten Person Singular in die erste Person Plural statt. Rossellini spricht erst vom „ich“, wenn es um die erste kurze Fassung von *La nave bianca* geht, wechselt jedoch zum „wir“, sobald er auf den von ihm und anonymen Personen geschlossenen Kompromiss zu sprechen kommt, das abgedrehte dokumentarische Material über eine Seeschlacht in eine übergreifende Spielhandlung einzufügen. Rossellini wendet nach dem definitiven Übergang zum Fernsehfilm seit *L'età del ferro* (1964-65, fünf Folgen) ebenso den Begriff „film didattico“ auf die kurze Fassung von *La nave bianca* an, wie bereits De Robertis in seinen Beiträgen für *Cinema* 1943 und 1949.

Rossellini bietet somit im Verlauf von etwa 25 Jahren folgende, sich logisch ausschließende Versionen zur Entstehungsgeschichte von *La nave bianca* an: Zum einen ist ein kurzer Dokumentarfilm über ein Hospitalschiff, zum anderen ein der Spielzeit nach unbestimmt bleibender Dokumentarfilm über ein Kriegsschiff geplant und von ihm realisiert worden. Einerseits beauftragt ihn De Robertis oder anonyme Dritte, die Regie in einem bereits seiner Idee und eventuell dem Drehbuch nach entwickelten Projekt zu übernehmen, andererseits stammt die Idee von ihm allein und wird von ihm eigenständig umgesetzt, bis ihm - wie fortan üblich - selbsternannte, namenlose „salvatori“ den Film aus den Händen nehmen und eigenmächtig vollenden. Der Behauptung, für die Regie der Endfassung alleinverantwortlich zu sein, widerspricht die Aussage, dass sich seine Regie auf die „naval battle“ - von ca. 20 Minuten - beschränke, während der Rest, das heißt bezogen auf die Originalfassung von 84 Minuten drei Viertel des Films, auf das Konto von De Robertis gehe.

1.5 Versionen von Zeitzeugen

Laut Massimo Ferrara Santamaria, dem damaligen Produktionschef der Scalera⁵², sei De Robertis, der wie in *Uomini sul fondo* ebenso in *La nave bianca* Regie führen soll, kurz vor

⁵¹ Savio 1979, Bd. 3, 962-963.

Drehbeginn erkrankt. Daraufhin habe er, stellvertretend für seinen Vorgesetzten, den sich in Abessinien aufhaltenden Michele Scalera, Roberto Rossellini die Regie anvertraut.⁵³ Dieser ist seit 1939 oder 1940 vertraglich verpflichtet, eine Reihe von Kurzfilmen für die Scalera zu drehen. Nach einer späteren, abweichenden Aussage von Ferrara Santamaria 1992 habe er sich einvernehmlich mit De Robertis darauf verständigt, ihm die Regie *nach* Drehbeginn zu entziehen und an seiner Stelle Rossellini zu verpflichten. Nicht mehr ein krankheitsbedingter Ausfall, sondern ein grundlegender Konflikt mit Michele Scalera ist nunmehr dafür ausschlaggebend, warum der ursprünglich für die Regie auserwählte und ansatzweise diese Funktion ausübende De Robertis von Roberto Rossellini ersetzt wird:

„De Robertis began shooting *La nave bianca*, ran afoul of Michele Scalera, who felt he was spending too much, and simultaneously fell sick. Massimo Ferrara decided, with De Robertis concurrence, to give their friend Roberto first chance to direct. ‘I must admit’, added Ferrara, ‘that I was a bit worried, because De Robertis was a very demanding director. Yet Roberto managed to make the film for me at a much more modest cost. Roberto was intelligent. He had ways all his own of finding solutions. De Robertis’s ideas were more grandiose whereas Roberto’s were closer to my own. I had limited means then, the Scalera brothers were in Africa, and I had to get along with what was available. De Robertis thought he had the whole navy at his disposition. But it was wartime. De Robertis created illusions’“.⁵⁴

Folgt man diesen Angaben, kann das angestrebte Ziel, dank Rossellinis Regie zu explodieren drohende Kosten unter Kontrolle zu bringen, nicht erfüllt worden sein, denn De Robertis dreht ab Juli sowohl in Tarent als auch im römischen Atelier der Scalera nach.⁵⁵ Worüber Ferrara Santamaria nicht spricht, ist die von De Robertis ebenso wie von Rossellini aufgestellte Behauptung, es sei zunächst ein Kurzfilm nicht nur konzipiert, sondern auch realisiert worden.

Carlo Bellerio, ein Kameramann von *La nave bianca* im Dienst des Centro cinematografico della Marina⁵⁶, führt die Arbeitsüberlastung von De Robertis als Motiv an, weshalb Rossellini ihn bei der Regie von *La nave bianca* ablöste, geplant als Dokumentarfilm über den Sanitätsdienst der Marine. Wahrscheinlich im Januar 1941 sei De Robertis mit dem Schnitt

⁵² Gallagher (1998, 57) bezeichnet ihn als „managing director“ der Scalera. Seine Funktion entspricht dem eines Executive Producers, vgl. Gartenberg 1989, 36. Gegenüber Cesare Zanetti, dem Produktionsleiter von *La nave bianca*, ist er weisungsbefugt. Im Unterschied zu seinem Vorgesetzten ist Zanetti vermutlich häufig am Set präsent und erledigt die tagtäglich anfallenden Routineaufgaben wie Organisation von Requisiten, Kameras, Scheinwerfern, der Verfügbarkeit und, in Absprache mit Amleto Bonetti, der Ausstattung von Drehorten. Er kann überdies mitverantwortlich für die Auswahl der Darsteller sein.

⁵³ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987.

⁵⁴ Gallagher 1998, 67.

⁵⁵ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987; Gallagher 1998, 68.

von *Uomini sul fondo* beschäftigt gewesen, hätte sich mit Rossellini angefreundet und ihn an seiner Stelle beauftragt, den geplanten Dokumentarfilm zu inszenieren. Zudem bereitete nach dieser Version De Robertis im Juni 1941 das Drehbuch für *Alfa Tau!* vor. Rossellini habe im Mai in Tarent gedreht, bis das Marineministerium De Robertis und ihn, Bellerio, im Juni oder Juli 1941 anwies, in dieser Hafenstadt unabhängig von Rossellini und offenbar gegen dessen Willen technische Abläufe auf und unter Deck von Schiffen („operazioni tecniche in navigazione“)⁵⁷ nachzudrehen. Ende Juli folgen im römischen Atelier der Scalera wiederum unter De Robertis’ Regie zahlreiche Aufnahmen innerhalb von Bootskulissen. Während des Schnitts im August hätten sich beide endgültig überworfen. Rossellini soll sich schließlich von der Endfassung rigoros distanziert haben, woraufhin De Robertis als salomonische, informelle Lösung ihm konzidierte, sich als Regisseur auszugeben. Obwohl Rossellini nur einige Einstellungen einlaufender und auslaufender Schiffe drehte, habe sich De Robertis damit zufrieden gegeben, offiziell für die künstlerische Oberleitung zuständig zu sein.⁵⁸

Mario Bava (1914-1980) fotografiert 1940 für die Scalera und unter der Regie von Rossellini *La vispa Teresa* und *Il tacchino prepotente*. Bava ist zunächst bei dem Istituto Luce als *operatore* festangestellt, wechselt aber vermutlich 1940 zur Scalera, wo er nach eigener Aussage als Kameraassistent von Massimo Terzano arbeitet. Bavas widersprüchliche Angaben, denen zufolge De Robertis entweder eine Hälfte oder den gesamten Film erneut dreht, ist dennoch insoweit aufschlussreich, als sie dessen Verzicht auf eine eigentlich ihm gebührende zentrale Stabfunktion bestätigt:

„Poi conobbi il comandante De Robertis, che per me è stato un vero genio, l’inventore del neorealismo, non Rossellini che gli ha rubato tutto. De Robertis era un genio, un uomo strano, an-dava simpatia con Rossellini e gli ha fatto fare *La nave bianca*, poi gliel’ha rifatta tutta e gli ha lasciato la firma [...]. Con lui [De Robertis] feci poi *Alpha Tau* [d.h. *Alfa Tau!*] e *La nave bianca* di cui rifacemmo tutta una metà a Roma“.⁵⁹

Marcella De Marchis⁶⁰ zufolge übernimmt ihr Ehemann auf Wunsch von De Robertis zu einem vage bleibenden Zeitpunkt die Regie:

⁵⁶ Carlo Bellerio, geboren 1911, wirkt fast an sämtlichen Filmen von De Robertis als Kameramann mit und ist spezialisiert darauf, unter schwierigsten Bedingungen auf See und unter Wasser zu drehen. Seine Filmografie, umfasst bis Anfang der siebziger Jahre ca. 70 Spielfilme.

⁵⁷ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Faldini/Fofi 1979, 58.

⁶⁰ De Marchis lebt 1941 noch mit ihrem Ehemann zusammen. Sie trennt sich im folgenden Jahr von ihm, weil sie seine mit dem Erfolg von *La nave bianca* ausgeweiteten Affären mit anderen Frauen nicht mehr erträgt. Ihr zweiter Sohn Renzo ist zu diesem Zeitpunkt ein Jahr alt. Neue Lebensgefährtin ihres Mannes ab 1942 ist Roswitha Schmidt, eine Tänzerin aus Berlin, die in Rom in der Revue *Volumineide* auftritt. Die Hauptrollen

„*La nave bianca* era un documentario, con la musica di Renzo [Rossellini]. Ci fu una lotta tremenda su quel film. C'era questo comandante De Robertis che comincia il film, poi lo lascia fare. E poi cominciarono delle gelosie ... C'era il regime, ma per fortuna su quello non c'erano da fare tante cose, ma si arrivava ai film già con una censura terribile, si potevano presentare sole certe cose“.⁶¹

De Marchis ist die einzige, die Schwierigkeiten mit der präventiven Zensur auf Ebene des Sujets/Drehbuchs andeutet. Die von ihr ebenfalls angeführten Eifersüchteleien („gelosie“), wem die „paternità“ für *La nave bianca* gebührt, das heißt, wer für die Regie zuständig gewesen ist, macht De Robertis im Januar 1949 in einem Brief an *Cinema* öffentlich. Mit seiner abgedruckten Stellungnahmen wird das endgültige Zerwürfnis zwischen ihm und Rossellini manifest.

Da De Robertis noch Ende August 1941 die Patenschaft für Rossellinis zweiten, am 24. August geborenen Sohn Romano übernimmt, also zu einem Zeitpunkt, wo die Dreharbeiten definitiv abgeschlossen sind, scheiden als Ursache für den dauerhaften Bruch einer einstmals offensichtlich sehr engen, über das Berufliche hinausgehenden Beziehung ihre konträren Regiestile aus, wie sie sich a posteriori herauskristallisieren. Während De Robertis Einstellungen, Szenen, Sequenzen schriftlich und zeichnerisch bis ins Detail plant, steht Rossellini, wie sich aus der Rezeption seiner Regiearbeiten seit 1946 in italienischen und ausländischen Periodika ergeben hat, im beinahe einhelligen Ruf, am Set zu improvisieren, entweder *a braccio* zu inszenieren oder sofern ein Szenarium vorliegt, dieses bei den Dreharbeiten zu ignorieren.⁶² Gallagher geht davon aus, mindestens bis zur Uraufführung von *La nave bianca* am 14. September 1941 habe ihre Freundschaft weiterbestanden.⁶³ Sobald der Film sowohl im Inland überwiegend positive Kritiken erhält, relativ großen Publikumszuspruch erfährt und 1943 in Frankreich und Deutschland anläuft, wird Rossellini, der schon in Produktionsnotizen als Regisseur gilt, als herausragendes Talent mit großer Zukunft gefeiert und international bekannt - zu Unrecht, wie De Robertis in seinem Offenen Brief an *Cinema* vom Januar 1949 feststellt, denn der Ruhm gebühre allein ihm als *autore*.

spielen Anna Magnani und Totò. Die Liaison mit Schmidt ist für Rossellini während der deutschen Besetzung Italiens beruflich von Vorteil. De Marchis' Versuch, die Ehe in Ungarn annullieren zu lassen, und zwar auf seine Begründung hin, er sei vor der Hochzeit drogenabhängig und daher unzurechnungsfähig gewesen, gelingt zwar, wird aber von einem italienischen Gericht nach 1945 nicht anerkannt, vgl. Gallagher 1998, 81-83.

⁶¹ Faldini/Fofi 1979, 59.

⁶² Vgl. Verdone 1963, 20-21.

⁶³ Vgl. Gallagher 1998, 69.

1.6 Positionen von Filmhistorikern

Italienische und ausländische Filmhistoriker neigen dazu, den Regisseur von *Roma città aperta* a posteriori zum Autor von *La nave bianca* zu erheben, obwohl dessen Stabfunktion, wie sich allein aus seinen widersprüchlichen Stellungnahmen ergeben hat, alles andere als feststeht. Während Rossellini mit *Roma città aperta* nach den Erstaufführungen 1946 in den USA und Frankreich im Zenit seiner internationalen Popularität steht, zum bekanntesten italienischen Regisseur im Ausland avanciert und seine Regiearbeiten eine nicht mehr überschaubare Vielzahl von Publikationen auslösen⁶⁴, verliert hierzu gegenläufig De Robertis sein 1941 bis 1943 erworbenes hohes Ansehen nach Kriegsende rasch. Bis zum Sturz Mussolinis als Hoffnungsträger eines realistischen „nuovo cinema italiano“ geltend, von Glauco Viazzi und Ugo Casiraghi im April 1942 in ihrem Beitrag zu *Uomini sul fondo* in *Bianco e Nero* als Begründer eines originär italienischen Stils gerühmt, ist er bis zu seinem Tod 1959 für die Mehrzahl italienischer Filmpublizisten eine Persona non grata. Aristarco stellt im Dezember 1948 in der Rezension von *Fantasma del mare* für *Cinema* De Robertis' Autorschaft in Bezug auf *Uomini sul fondo* und *Alfa Tau!* in Frage. Während in der *Fiera letteraria* Roberto Rossellini bis Anfang der fünfziger Jahre hoch im Kurs steht, wird De Robertis in *Cinema* bis 1956 am Rande, in *Cinema nuovo* bis 1958 so gut wie nie erwähnt.

Die graduell abgestufte Identifikation von *La nave bianca* mit Rossellini kann soweit gehen, De Robertis' kreativen Beitrag zu ignorieren.⁶⁵ Rossellini gilt bis in die Gegenwart weitgehend unumstritten als der Regisseur des Films⁶⁶, doch mitunter wird eingeräumt, dass De Robertis insbesondere über seine allgemein anerkannte künstlerische Oberleitung und ein Storyboard Rossellinis Inszenierungsweise geprägt habe, sei es hinsichtlich des gesamten

⁶⁴ Adriano Aprà 1987 veröffentlichte Bibliografie *Rosselliniana* umfasst ca. 2000 Einträge, darunter Rezensionen, Artikel und Aufsätze in Zeitschriften, Büchern.

⁶⁵ Vgl. Massimo Mida, Roberto Rossellini, *Sequenze*, Nr. 4, 1949, 11-15, hier 11-12; derselbe Autor erachtet in seiner Monografie über Roberto Rossellini (1961, 24-26) den kreativen Beitrag von De Robertis für unbedeutend. Vgl. auch Thome 1987, 103-105.

⁶⁶ Verdone 1963, 15, 18, 20-21; Guarner 1970, 7-11; Brunette 1987, 11-18; Rondolino 1989, 38-53; Aprà (1990, 90) nennt De Robertis den „parrain du film“, scheint dennoch *La nave bianca* in das Werk des Autors Roberto Rossellini einzureihen: „réunion annoncée par le plan du hublot, cercle dans lequel pénètre le bateau de retour au port de Tarente: cette histoire préfigure symboliquement toutes les tensions du cinéma de Rossellini. Enfin, l'aventure sentimentale, insérée si maladroitement dans *La nave bianca*, répète l'intrigue du seul court métrage de Rossellini qui ait survécu, *Fantasia sottomarina*“. Rossellinis Anteil an *La nave bianca* wiederum einschränkend heißt es: „Jusqu'à *Desiderio*, Rossellini est, si l'on veut, un apprenti“ (ebd., 93). Bock (1999, 402) klassifiziert *La nave bianca* irrtümlicherweise als kurzen Spielfilm Rossellinis: „1940 [sic] wird ihm die Regie an einem Dokumentarfilm über ein Sanitätsschiff anvertraut, im Laufe der Dreharbeiten entwickelt sich das Projekt zum Kurzspielfilm *La nave bianca* (1941)“. Vgl. auch Argentieri 1998, 120-124; Buovolo 1999, 590; Ben-Ghiat 2000, 20-25; Aprà/Lutton 2000, 174.

Films, sei es auf einzelne Sequenzen/Szenen beschränkt.⁶⁷ Unbeachtet geblieben sind die Positionen von Vernon Jarratt, Enno Patalas und Mario Gromo, die zwischen Ende der vierziger bis Mitte der fünfziger Jahre *La nave bianca* als ein Werk des Autors De Robertis ansehen. Danach ist er nicht nur für das Drehbuch, sondern ebenso für die Regie allein- oder mitverantwortlich.

Ausgewählte Interpretationen, wer nach Ansicht von Filmhistorikern für die Regie des gesamten Films oder von Teilen verantwortlich zeichnet, sollen nachfolgend in ihrer Widersprüchlichkeit offenkundig werden. Peter Brunette kommt 1987 zwar zu dem Ergebnis, nachdem er einige „claims and counterclaims“ abgewogen hat, „that one is on very shaky grounds approaching this film from a purely auteurist point of view. We will probably never know exactly what Rossellini was responsible for, and what was contributed by De Robertis and others still unnamed“.⁶⁸ Doch hindert ihn dies keineswegs, fortlaufend Rossellini szenische Einfälle zuzuschreiben, die überdies - zu strukturellen Elementen erklärt - das gesamte Lebenswerk kennzeichnen sollen: „In the first scene [d.h. der ersten Innenszene] when the individual sailors are presented to us in all their regional and idiosyncratic specificity, Rossellini organizes space by putting the men behind a table, a technique he will employ for the next thirty-five-years“.⁶⁹ Da ein verschollenes, 1942 von einem Verlag als Edition in der Reihe *I classici del cinema* angekündigtes Drehbuch existiert, das mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit De Robertis verfasst hat und vermutlich - wie im Fall von *Alfa Tau!* - als Storyboard angelegt ist, begibt sich Brunette selbst auf „very shaky grounds“, stillschweigend vorauszusetzen, Rossellini habe die angeführte Innenszene selbst erfunden und frei nach eigenen Vorstellungen inszeniert.

⁶⁷ Vgl. Poppi (1993, 90) vertritt in seinem Lexikon zu italienischen Regisseuren im Eintrag zu De Robertis die Ansicht: „Dopo *La nave bianca*, che egli scrisse, supervisiono e in parte diresse lasciandolo poi nelle mani di Roberto Rossellini, realizzo *Alfa Tau*“. In De Robertis' Filmografie ist der Titel zwar aufgeführt, aber ihm wird nur die Oberaufsicht zuerkannt. Im Eintrag zu Roberto Rossellini (ebd., 224) heißt es: „nel 1941 esordì nella regia con *La nave bianca*, un film ideato, scritto, supervisionato e fu parte anche diretto di Francesco De Robertis“. Trotz dieser Einschränkung wird *La nave bianca* in der Filmografie des Regisseurs Rossellini (ebd., 225) aufgeführt. Vgl. auch Forgacs 2000, 3; Ben-Ghiat 2000, 20-25. Seknadje-Askénazi (2000, 23-29) wertet den Film zunächst als kollektive Arbeit. Rossellini und De Robertis hätten gemeinsam Regie geführt, es handle sich um „le fruit d'une coopération“, „un film qui est de paternité multiple et discordante“ (ebd., 29). An dieser Textstelle wird in einer Fußnote unterstrichen, *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce*, die als faschistische Propagandafilme dem Neorealismus fernstünden, seien Ergebnisse mehrerer Autoren. Doch im Fortgang seiner Argumentation bezeichnet Seknadje-Askénazi Rossellini als alleinigen Autor unter anderem von *La nave bianca* „les trois premiers long métrages de Rossellini“ (ebd., 39, 51); „Comme toutes les œuvres de Rossellini traitant de la guerre“ (ebd., 55).

⁶⁸ Brunette 1987, 13. Zu einem ähnlichen Argumentationsschema, das darauf hinaus läuft, Rossellini als alleinigen Regisseur zu definieren, vgl. Quintana 1995, 43-46.

⁶⁹ Brunette 1987, 14.

Gianni Rondolino stellt 1989 fest, wer von beiden späteren Rivalen für welche Teile des Films zuständig sei, könne nicht zweifelsfrei geklärt werden, denn „mai come in questo caso la lavorazione del film fu veramente e ‘ufficialmente’ collettiva“.⁷⁰ Dem widersprechend, ordnet er *La nave bianca* dem Werk einerseits von De Robertis, andererseits von Rossellini zu:

„Che De Robertis sia stato il vero propugnatore dell’iniziativa, l’autore e l’ideatore dell’intera trilogia [*Uomini sul fondo*, *Alfa Tau!* und *La nave bianca*] è indubbio“.⁷¹

„De Robertis aveva preparato il soggetto e la sceneggiatura di *La nave bianca* e ne curò la supervisione. Rossellini subentrò nel lavoro di regia, o forse diresse egli stesso tutte le riprese e curò lo montaggio“.⁷²

Rondolino ist überzeugt, die tiefe Religiösität des Werks, die Liebe für die namenlosen, leidenden, machtlosen, unheroischen Protagonisten - eine Gruppe Heizer und eine Krankenschwester - trügen schon die Handschrift des „autore“⁷³ Rossellini. Daher fügt sich *La nave bianca* letztlich - trotz aller vorgebrachten Einwände - ebenso nahtlos in dessen Œuvre ein wie *Un pilota ritorna* oder *Roma città aperta*.

Wie fragwürdig es ist, vom Stil einer Szene oder Sequenz auf deren Urheber zu schließen, zeigen zwei gegensätzliche Auffassungen Rondolinos von 1974 und 1989, von wem die nachträglich entwickelte Liebesgeschichte stammt:

„Non è che Rossellini rifiuti lo spettacolo, o meglio il romanzesco, - anzi pare che sia stato lui a introdurre, contro il parere di De Robertis, la storia d’amore fra il marinaio e la crocerossina“.⁷⁴

„In ogni caso è proprio la seconda parte del film [...] a contenere un più alto grado di moralismo e di retorica patriottarda. Ed è questa parte, almeno sul piano stilistico, a sembrare la meno rosselliniana, se la si confronta non soltanto con la prima parte, ma con le molte sequenze che Rossellini costruirà nei suoi film seguenti, in cui il banale quotidiano si carica impercettibilmente di drammaticità, diventa in certo senso esemplare, senza perdere il suo carattere autentico“.⁷⁵

Nach der ersten Variante inszeniert Rossellini gegen den Willen von De Robertis die Liebesgeschichte, nach der zweiten Variante verkehrt sich die Behauptung ins Gegenteil. Obwohl die Liebesgeschichte in der Schlusssequenz, retardiert bis in die letzte Einstellung, zum Abschluss kommt, könne für sie Rossellini nicht verantwortlich zeichnen, denn im

⁷⁰ Rondolino 1989, 50.

⁷¹ Ebd., 45.

⁷² Ebd., 46.

⁷³ Ebd., 52.

⁷⁴ Rondolino 1974, 45.

⁷⁵ Rondolino 1989, 52.

zweiten Teil des Films überwiege eine ihm fremde moralisierende und nationalistische Rhetorik. Wenn mit verschiedenen Argumenten ein und dieselbe „*storia d’amore*“ teils De Robertis, teils Rossellini zugeschrieben wird, erweisen sich für untrüglich gehaltene stilistische ‘Handschriften’ als trügerisch.

Ruth Ben-Ghiat behauptet 2000 zweierlei: Zum einen sei die Grundidee von *La nave bianca* bereits Anfang der dreißiger Jahre entwickelt worden; zum anderen habe Francesco De Robertis 1939 aus dieser Grundidee mehrere Treatments entwickelt. Ein Treatment hätte als Vorlage für *Uomini sul fondo*, ein anderes als Vorlage von *La nave bianca* gedient. Eine Pointe ihrer Argumentation besteht darin, in Abrede zu stellen, was sowohl Rossellini als auch De Robertis einhellig erklären: Die Liebesgeschichte zwischen einem Matrosen und einer Krankenschwester sei nachträglich - während der Dreharbeiten - von De Robertis erfunden, inszeniert und - von wem, bleibt offen - in vorhandenes Bildmaterial einmontiert worden. In den Liebesgeschichten, wie sie *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* im Jahr ihrer Uraufführungen 1941 enthielten, erfülle sich vielmehr ein etwa ein Jahrzehnt zurückliegender Plan des Marineministeriums:

„Since the early 1930s, the Navy Ministry had envisioned a documentary, made with the Istituto Luce, that would ‘appeal to Italian and international markets through the integration of a love story and dignified and humane comedy’. The project was picked up years later by De Robertis, who in January 1939 penned a series of treatments for a *naval film* [eigene Hervorhebung] to be made ‘with the most scrupulous sense of truth’. Approved for production by the Navy Ministry in February 1939, these treatments formed the basis of *two* [eigene Hervorhebung] films [*Uomini sul fondo* und *La nave bianca*] that the press would call ‘fictionalised documentaries’ (*documentari romanzati*) for their use of non-actors and real locations“.⁷⁶

Zu einem für *La nave bianca* maßgeblichen zweiten Treatment führt sie aus:

„The second and more important one maps out a two-part film that corresponds closely to *La nave bianca*. This movie’s first half was to depict the daily routines of shipboard life ‘with looseness and spirit’ to show that ‘Italians are not as sad and serious as they are perceived abroad’. This directive accounts for the comic and light tone of the early scenes for *La nave bianca*, which communicate camaraderie among the corps and foreground the love story between the sailor Basso and his wartime pen pal or *matrigna* (literally, ‘stepmother’)⁷⁷ Elena, a nurse and teacher. The second part, De Robertis wrote, was to take on more drama and urgency, incorporating ‘so-called theatrical elements...to satisfy the public’s curiosity and passion’. Here the crew is to take on a risky peacetime mission, which is transformed in *La nave bianca* into an aerial attack on the warship; here, too, we are to witness the development of ‘emotional ties’ between the protagonist and a woman, as happens in *La nave bianca* when the injured Basso is transferred to Elena’s hospital ship. The finale, De Robertis specified, was to have a ‘spiritual content’, [...]. In *La nave bianca*, the sacrifice is made by Elena, who recognises Basso as her

⁷⁶ Ben-Ghiat 2000, 22-23.

⁷⁷ Im Film wird schriftlich (das heißt in einem Fotoalbum in der ersten Einstellung der ersten Innenszene) sowie in Dialogen nicht der Begriff „matrigna“, sondern „madrina“ oder „madrine di guerra“ im Sinne von Patin oder Kriegspatinnen verwendet.

amorous correspondent but disguises her feelings out of a professional duty not to favour any of those in her care. Their romantic involvement remains unresolved, since De Robertis had vetoed an on-screen marriage as contrary to the film's theme, which he defined as 'the overcoming of individualism through a sense of honour for the military and a sense of duty and love for the Fatherland'.⁷⁸

Im November 1933 beabsichtigt das Marineministerium nicht, zusammen mit dem Institut Luce einen Dokumentarfilm herzustellen. Vielmehr wird das Institut Luce vom Marineministerium beauftragt, diesen Film auf eigene Kosten zu realisieren und sowohl im Inland als auch im Ausland exklusiv im eigenen Namen zu vertreiben und auszuwerten. Die staatliche Behörde erklärt sich nur zu einem einmaligen Zuschuss bereit. Zudem stellt sie Teile ihrer Flotte, Häfen und technisches sowie militärisches Personal unentgeltlich zur Verfügung. *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* als Ergebnisse einer selbst nur vage formulierten Idee von 1933-34 zu interpretieren, die De Robertis 1939 aufgegriffen habe, entbehrt jeglicher Grundlage. Dem *Schema di accordo tra il Ministero della R. Marina e l'Istituto Nazionale Luce per la produzione di un film documentario a trama sulla R. Marina* vom November 1933 ist kein Plot zu entnehmen, sondern es wird vorgeschrieben, dieser habe komische und sentimentale Elemente zu enthalten. Dabei dürfen erheiternde Situationen jedoch keinesfalls die Marine lächerlich machen:

„Il soggetto e la sceneggiatura del film dovranno essere sottoposto alla preventiva approvazione del Ministero della Marina, intendendosi che il film, pur corrispondendo alle esigenze commerciali del mercato italiano e di quello internazionale, attraverso una vicenda anche d'amore e attraverso episodi di dignitosa ed umana comicità, non debba arrecare alcun pregiudizio alle supreme ragioni del decoro militare e della disciplina, e quindi alla nobiltà dello scopo essenziale del film come sopra indicato“.⁷⁹

Es besteht somit ein Widerspruch zwischen einer Deklaration sowohl als Dokumentar- als auch als Spielfilm für das große Publikum. Im November 1934 haben offensichtlich noch keine Aufnahmen stattgefunden, denn noch immer wird über die Finanzierung verhandelt.⁸⁰

⁷⁸ Ben-Ghiat 2000, 23-24.

⁷⁹ USMM. Repertorio Archivio di Base, faldone 2820. Ministero della Marina. Gabinetto. Il capo dell'ufficio stampa an Il Marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone, Istituto Luce. Datum: 30. November 1933. Unterschrift: A. Ginocchetti. Anlage: Schema di accordo tra il Ministero della R. Marina e l'Istituto Nazionale Luce per la produzione di un film documentario a trama sulla R. Marina.

⁸⁰ Ebd., Ministero della Marina. Gabinetto an Istituto Luce. Datum: 30. Oktober 1934. Unterschrift: I. Campioni. Betreff: Film di propaganda sulla R. Marina. Vgl. auch Istituto Luce an Ministero della Marina. Datum: 5. November 1934. Betreff: Film di propaganda sulla R. Marina. Unterschrift: Paulucci di Calboli Barone.

Im Februar 1935 entzieht das Marineministerium dem Institut Luce den Auftrag und vergibt ihn an die Augustus Film.⁸¹

Ben-Ghiat unterstellt, De Robertis habe 1939 dieses „project“, von dem weder ein Sujet noch ein Drehbuch überliefert ist, zu einer nicht näher bezifferten Anzahl von Treatments nach einer Variante für *einen* „naval film“, nach einer anderen Variante für *zwei documentari romanzati* ausgearbeitet. Produktionsunterlagen zu *Uomini sul fondo* aus den Jahren 1939 bis 1940 enthalten keinen Hinweis auf einen in diesem Zeitraum geplanten zweiten Film. Dass die Liebesgeschichte zwischen einem erst körperlich unversehrten, dann während einer Seeschlacht schwerverletzten Heizer schon Anfang 1939 für einen weiteren, erst zwei Jahre später realisierten Film - *La nave bianca* - in einer schriftlichen Fassung vorgelegen haben soll, ist höchst unwahrscheinlich. Es bleibt auch von Ben-Ghiat unbeantwortet, warum De Robertis und Rossellini wiederholt auf eine grundlegende Veränderung des Plots *während* der Dreharbeiten hinweisen. Warum soll sich De Robertis zum einen 1943, zum anderen sechs Jahre später erneut vehement von einer seiner eigenen Aussage nach als Stilbruch empfundenen, die ursprünglichen dokumentarischen Intentionen deformierenden melodramatischen Intrige distanzieren, wenn sie bereits in seinem Treatment⁸² enthalten ist?

Wenn eingeräumt wird, die „peace time mission“ einer Schiffsbesatzung auf Ebene einer schriftlichen Vorlage sei in *La nave bianca* in eine Luftattacke auf ein Kriegsschiff umgewandelt worden, kommt der Kriegseintritt im Juni 1940 als plotrelevantes zeitgeschichtliches Ereignis zur Sprache. Ein Erzählstrang von *La nave bianca* ist der Seekrieg Italiens gegen Großbritannien. Inserts stammen aus einem Luce-Dokumentarfilm über die Schlacht an der Punta Stilo vom Juli 1940. Wie kann De Robertis Anfang 1939 ein Treatment verfassen, das nicht nur den gewiss für einen langjährigen Marineoffizier absehbaren Seekrieg gegen die britische Flotte, sondern jenes künftige Gefecht prophetisch vorwegnimmt? Ein „comic and light tone“ beschränkt sich tatsächlich nur auf eine Innen- und eine Außenszene. Die Grundatmosphäre in der ersten Hälfte des Films, - vor dem Schauplatzwechsel von einem Zerstörer auf einen Rot-Kreuz-Dampfer -, prägen jedoch schmerzvoller Abschied, Trauer, andauernde Todesangst von Marineangehörigen im Vorfeld und während der Seeschlacht.

⁸¹ Ebd., Ministero della Marina. Gabinetto an Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Direzione generale per la cinematografia. Datum 16. Februar 1935. Betreff: Film di propaganda sulla R. Marina. Unterschrift: Cavagnani. Il sottosegretario di Stato.

⁸² Vgl. Ben-Ghiat 2000, 23.

Zudem weist *Uomini sul fondo* weder eine Liebesgeschichte noch komische Elemente auf. Wiederholte Einstellungen von zwei auf ihre vermissten Matrosen vor dem verschlossenen Gittertor des U-Boot-Hafens wartenden Frauen entsprechen keiner „vicenda anche d’amore“, wie sie 1933-34 das Marineministerium beim Istituto Luce als Teil eines auf das große Publikum zielenden Propagandafilms in Auftrag gibt: „Unlike Rossellinis *La nave bianca* (*The White Ship*), the film [*Uomini sul fondo*] does not introduce romantic elements“.⁸³

Ben-Ghiat geht noch einen Schritt weiter als Rondolino. Sie beansprucht, einzelne Motive, Szenen, Einstellungen entweder auf De Robertis oder Rossellini als künstlerische Urheber zurückführen zu können. Zwar habe Rossellini unter der Oberleitung von De Robertis Regie geführt,⁸⁴ dennoch handele es sich um eine Gemeinschaftsarbeit, faktisch eine Koregie, bei der individuelle Stile identifizierbar seien: „De Robertis’s stylistic influences are [...] evident in the initial sparseness of dialogue, the attention to detail and to the quotidian actions, the clipped montage that emphasis on the interaction of men and machines, and the blending of documentary footage and studio shooting, non-actors and actors. All these elements link *La nave bianca* to *Uomini sul fondo*“.⁸⁵

Abgesehen davon, dass in beiden Filmen ausschließlich Laiendarsteller Rollen interpretieren, enthält *Uomini sul fondo*, abweichend von *La nave bianca*, keine Inserts aus Dokumentarfilmen. Welche Bilder in beiden Filmen „documentary footage“ gleichkommen, erläutert Ben-Ghiat nicht. Die ersten beiden Szenen innerhalb des Zerstörers mit einer Gruppe Heizern als Protagonisten sind relativ wortreich. Verglichen mit *Uomini sul fondo*, besitzen die Dialoge in *La nave bianca* quantitativ und qualitativ ein signifikant höheres Gewicht. Hingegen lässt sich, wie die Verfasserin anführt, das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine und das Interesse an einem militärischem Reglement, ritualisierten Ausdrucksweisen, Körperhaltungen und Gesten, etwa dem Salutieren, als eine Konstante zwischen beiden Filmen nachweisen.

Rossellinis Stil hingegen sei etwa an folgendem Merkmal zu erkennen: „The space given to the iconography and doctrine of Christian humanism [...] separates *La nave bianca* from De Robertis’s texts“.⁸⁶ *Uomini sul fondo* enthält jedoch eine Szene auf Deck eines U-Bootes, wo ein Militärgeistlicher in Rückenansicht und in der Abenddämmerung der Besatzung die

⁸³ Landy 1986, 223.

⁸⁴ Vgl. Ben-Ghiat 2000, 23.

⁸⁵ Ebd., 24.

⁸⁶ Ebd.

Messe liest, zum anderen eine Szene von einem Gottesdienst, wo Landsleute für die verunglückte U-Boot-Besatzung beten.

Ulrich Gregor und Enno Patalas übernehmen 1973 die fragwürdige, dichotomische Sichtweise Georges Sadouls⁸⁷, wenn sie so genannten Kalligraphen wie Castellani, Chiarini und Soldati so genannten Dokumentaristen entgegenstellen und zu deren führenden Vertretern De Robertis und Rossellini erklären: „Rossellinis erster Spielfilm, *La nave bianca* (*Das weiße Schiff* 1942 [sic]), noch in Zusammenarbeit mit De Robertis hergestellt, beschrieb in dokumentarischer Manier das Leben an Bord eines Lazarettschiffs“.⁸⁸ Damit fällt die erste Hälfte des Films außer Betracht, die auf einem Zerstörer spielt und in einer Seeschlacht gipfelt. Offen bleibt, was unter einem dokumentarisch beschreibenden Spielfilm zu verstehen ist.

Casiraghi und Viazzi bezeichneten *Uomini sul fondo* in ihrem Beitrag von 1942 für *Bianco e Nero* als einen lyrischen Dokumentarfilm, ein Drama. Die positiv angemerkte stilistische ‘Primitivität’ ist danach das Ergebnis höchsten Stilwillens. Rossellinis Kurzfilme streben hingegen keine Realitätsillusion an, sondern zitieren und transponieren - nachweisbar bei *Fantasia sottomarina*, *La vispa Teresa* und *Il tacchino prepotente* - narrative Schemata des Märchens.

Vernon Jarratt stellt schon 1948 künftige, auf Rossellini zentrierte Regiezuschreibungen auf den Kopf: Mit keiner Silbe wird dessen Namen erwähnt, wenn von *La nave bianca* die Rede ist.⁸⁹ Patalas kommt 1952 dem wahren Sachverhalt weitaus näher, wenn *La nave bianca*, *Uomini sul fondo* und *Alfa Tau!* als Marinefilme von De Robertis gelten: „Durch seine Unbarmherzigkeit und durch gewisse Arbeitstechniken - Verzicht auf künstliche Dekorationen und Berufsdarsteller - wird de Robertis zum Vorbild der Nachkriegsregisseure, besonders seines Schülers Rossellini“.⁹⁰ Mario Gromo legt 1954 eine klare Rangordnung fest: Rossellini, „ottimo regista in seconda (*La nave bianca*, 1941, di De Robertis), autore infine di due film mediocri (*Un pilota ritorna* 1942, *L'uomo della* [sic] *croce* 1943), queste due ultime

⁸⁷ Vgl. Sadoul 1954, 102-103. Irrtümlicherweise wird Rossellini als Koszenarist von *Uomini sul fondo* angeführt, vgl. ebd., 102.

⁸⁸ Gregor/Patalas 1973, 233. Sie behaupten an dieser Stelle wie Sadoul, Rossellini habe am Drehbuch von *Uomini sul fondo* mitgewirkt.

⁸⁹ Vgl. Vernon Jarratt, Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühjahr 1948, 27-28; ders., 1951, 86-87. Derselbe Autor (1951, 94) merkt an anderer Stelle zu Rossellini an: „his first essay in normal direction was on de Robertis' *Nave Bianca*, but he and de Robertis disagreed very violently, and the latter finished the film by himself and removed Rossellini's name from the list of credits.“

⁹⁰ Enno Patalas, Pathos und Menschlichkeit (3. Teil), *Filmforum*, Nr. 9, Juni 1952, 6.

prove, dopo le speranze suscitate dalla sua preminente collaborazione a *La nave bianca*, parvero definirlo come un mestierante non privo di abilità“.⁹¹

1.7 *Eigene Version*

Zunächst ist auf die verschiedenen beruflichen Karrierestufen hinzuweisen, welche De Robertis und Rossellini Ende 1940/Anfang 1941 erreicht haben. De Robertis hat seit früher Kindheit eine Laufbahn in der Marine eingeschlagen, besitzt in der zweiten Jahreshälfte 1943 den Dienstgrad eines Kapitanleutnants, besetzt sowohl im Filmzentrum als auch in einer Sektion des Historischen Dokumentationszentrums der Marine seit Mitte 1940 Führungspositionen. In den dreißiger Jahren inszenieren renommierte Kompagnien auf bedeutenden Landesbühnen in Mailand und Venedig seine Stücke - 1932 *La luce sul fondo*, 1934 *Civiltà* und 1936 *Hàtama*.

Ohne praktische Filmerfahrungen führt er ab Ende 1939 Regie bei einer abendfüllenden, für das Ansehen der Marine äußerst bedeutsamen Produktion - *Uomini sul fondo*. Sowohl Sujet als auch das Drehbuch hat er allein verfasst. Das Debütwerk findet großen Anklang bei Zuschauern und Rezensenten. Wie in *Mine in vista*, gedreht in der zweiten Jahreshälfte 1940, bleibt er in den Credits unerwähnt. *Uomini sul fondo* zieht weitere Koproduktionen mit der Scalera nach sich. Dass De Robertis eine federführende Position einnimmt, wenngleich verdeckt von der von ihm mitgeleiteten Institution, legt eine im Vorspann und in Werbeanzeigen der Scalera sowohl für *Uomini sul fondo* als auch *La nave bianca* verwendete Formulierung nahe: „La Scalera ha realizzato“, es folgt der jeweilige Filmtitel, dann der entindividualisierte Ideengeber und die künstlerische Oberleitung: „Ideato e diretto dal Centro cinematografico del Ministero della Marina“.

Obgleich weder im Vorspann noch im Abspann vermerkt, aber in dem Begriff „diretto“ anklingend und in Filmografien zu Rossellini unumstritten, ist De Robertis für die *supervisione* - die künstlerische Oberleitung - von *La nave bianca* zuständig.⁹² Damit ist De Robertis - auch finanziell - eine dem angeblichen Regisseur Rossellini übergeordnete Stabfunktion zuerkannt.⁹³ *Supervisione* definieren Libero Solaroli und Giovanni Vento als

⁹¹ Gromo 1954, 102.

⁹² Vgl. Aprà 1984, 240; Rondolino 1989, 400; Gallagher 1998, 690.

⁹³ Nach einem undatierten Kostenvoranschlag für *Un pilota ritorna* erhält Vittorio Mussolini für die Oberleitung 100000 Lire, der Regisseur Roberto Rossellini hingegen 60000 Lire, allerdings werden ihm noch einmal für den

eine vom Produzenten zwecks Minimierung des kommerziellen Risikos erwünschte Kontrolle und Anleitung eines debütierenden Regisseurs, Szenaristen oder Produktionsleiters durch einen versierten, berufserfahrenen Filmschaffenden. Von Fall zu Fall verschieden kann dieser alle oder einzelne Etappen der Filmherstellung beaufsichtigen, vom Sujet über das Drehbuch und die Dreharbeiten bis zum Schnitt.⁹⁴

Roberto Rossellini kann zwar im Vorfeld von *La nave bianca* auf eine knapp zehnjährige Arbeit in der Branche verweisen, hat nach eigenen Aussagen bereits vom Ton über den Schnitt bis zum Drehbuch verschiedene Gebiete der Filmproduktion kennengelernt, wobei von ihm selbst oder von Filmhistorikern stammende, voneinander abweichende und lückenhafte Angaben über seine konkret verrichteten Tätigkeiten und Arbeitgeber in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre letztlich geringen Erkenntniswert besitzen. In einer Zwischenbilanz am Jahresende 1940 umfasst seine Filmografie - abgesehen von dem vermutlichen Fragment *Dafne* - vier vollendete Kurzfilme, von denen zwei - *Fantasia sottomarina* und *Il ruscello di Ripasottile* - nicht nur in den Verleih gelangen, sondern auch uraufgeführt werden. Daneben wirkt er 1936-37 an den Drehbüchern von *La fossa degli angeli* und - in den Credits vermerkt - an *Luciano Serra pilota* mit. Während ihn Bragaglia zudem als Regieassistent einsetzt, verhindert Alessandrini, dass er dieselbe Funktion bei *Luciano Serra pilota* übernimmt.

De Robertis erhält als Debütant infolge seiner Sonderstellung innerhalb der Marine, als ein Leiter ihrer Filmabteilung, unmittelbar eine Aufgabe übertragen, die Rossellini spätestens seit *Luciano Serra pilota* anstrebt, aber bislang nicht übernommen hat - Regie in einem abendfüllenden Spielfilm zu führen. Angesichts seines militärischen Ranges, seiner glänzend bestandenen Bewährungsprobe als Sujet- und Drehbuchautor ebenso wie als Regisseur und Koproduzent von *Uomini sul fondo*, ist davon auszugehen, dass De Robertis für sein folgendes Projekt *La nave bianca* Rossellini als Mitarbeiter hinzuzieht. Eine schon bestehende oder sich entwickelnde persönliche Beziehung zwischen beiden signalisiert im August 1941 De Robertis' Teilnahme als Patenonkel an der Taufe von Rossellinis zweitem Sohn Renzo. Es ist daher eine freundschaftliche, enge Zusammenarbeit anzunehmen. Sie manifestiert sich in vermutlich weitgehend übereinstimmenden Vorstellungen, wie *La nave bianca* zu inszenieren sei: „si discute ancora sulla paternità della *Nave bianca*, e non si vede

Schnitt 21000 Lire zuerkannt. Für den Regieassistenten Paolo Moffa werden 25000 Lire Honorar kalkuliert. Da die Produktionsgesellschaft ACI Vittorio Mussolini gehört, bezahlt er sich selbst.

⁹⁴ Vgl. Un vocabolario per il cinema, *Cinema nuovo*, Nr. 126, 1. März 1958, 150-151.

che la collaborazione Rossellini-De Robertis è così piena da rendere molto ardua una distinzione di contributi“.⁹⁵

Was Sujet und Drehbuch der Endfassung betrifft, beansprucht Rossellini in keiner seiner divergierenden öffentlichen Äußerungen zu *La nave bianca* explizit, daran mitgewirkt oder sie gar allein geschrieben zu haben. Francis Koval erwähnt 1951 beiläufig dessen Assistenz am Szenarium, ohne zu erhellen, worin diese Mitarbeit genau besteht. Umgekehrt macht De Robertis seit seiner ersten Stellungnahme im Januar 1943 für *Cinema* Exklusivansprüche auf Idee, Sujet und Drehbuch geltend. Sowohl die 1942 angekündigte Veröffentlichung des Szenariums von *La nave bianca* als auch ein Auszug aus dem Storyboard von *Alfa Tau!* beweisen neben den Aussagen Luigi Freddis zu *Il nastro azzurro* und Vernon Jarratts Schilderungen zu detaillierten, schriftlichen und zeichnerischen Vorlagen etwa für *Uomini sul fondo* hinreichend, dass Drehbuch und Sujet von De Robertis stammen. Einen weiteren indirekten Beleg, der auf ihn als Verfasser hindeutet, liefert Marcella De Marchis. Nach ihrer Aussage existiert für *Un pilota ritorna*, gedreht zwischen Oktober 1941 und März 1942 unter der Regie ihres Ehemannes⁹⁶, kein Drehbuch, obwohl Vittorio Mussolini, der künstlerische Oberleiter, Produzent⁹⁷ und Sujetautor, seinen Freund drängt, ihm ein solches vorzulegen: „C’era un gran lotta con Vittorio, perché volevano andare sul sicuro con la sceneggiatura, mentre Roberto creava, improvvisa, e c’erano discussioni accanite perché non consegnava la sceneggiatura bella finita [...]. Quando venne fuori *Un pilota ritorna*, la sceneggiatura vera e propria non c’era ancora“.⁹⁸

Ob je und wann immer *La nave bianca* als ein *kurzer* Dokumentarfilm geplant gewesen ist, nach der Produktionsnotiz vom 22. März 1941 in *Film* zu urteilen, haben die Dreharbeiten für

⁹⁵ Ferrara 1957, 48.

⁹⁶ Vgl. Gallagher 1998, 690.

⁹⁷ Franco Riganti ist bei *Un pilota ritorna* Executive Producer, Luigi Giacosi Production Manager, vgl. Aprà/Lutton 2000, 174.

⁹⁸ Zit. nach Rondolino 1989, 55. Gallagher (1998, 73) erklärt einerseits: „A full length treatment for *Un pilota ritorna* by Rosario Leone had been deposited at the Ufficio della Proprietà Intellettuale (the copyright office) in June 1941“; andererseits spricht er von einem ersten Drehbuch „A dozen hands had contributed to the initial scenario, among them Massimo Mida (Puccini), his brother Gianni Puccini, Michelangelo Antonioni, Lianna [sic] Ferri, and Margherita Maglione, who served also as Roberto’s assistants“ (ebd., 75). Von diesem Treatment und jenem angeblich ersten Drehbuch liegt offenbar keine Endfassung vor, denn letztlich folgt Gallagher der Aussage De Marchis’: „Roberto worked at the script all during production itself, often just before shooting. When the movie debuted, a proper scenario still did not exist“ (ebd.). Zu den sehr variierenden Angaben, wer am Drehbuch mitwirkt, vgl. Savio 1975, 269; Aprà 1984, 240-241; Rondolino 1989, 400; Gallagher 1998, 690; Aprà/Lutton 2000, 174. Nach einem Vertrag zwischen dem Produzenten ACI und dem Verleiher ACI-Europa vom 3. Dezember 1941 sind für die Adaption des Sujets Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Gianni und Massimo Puccini zuständig. Die Szenaristen sind Margherita Maglione, Rosario Leone, Roberto Rossellini. Für die Dialoge sind verantwortlich: Ugo Betti, Gherardo Gherardi, Luigi Chiarelli und Franco Riganti.

einen *abendfüllenden* Spielfilm begonnen. Erstens wird auf den großen Publikumserfolg von *Uomini sul fondo* als Motiv hingewiesen, die bewährte Kooperation zwischen Scalera und der Filmabteilung der Marine fortzuführen, zweitens stehen schon die zwei zentralen Schauplätze fest: ein Zerstörer und ein Hospitalschiff.

Während in den Produktionsnotizen, dem Werberatschlag der Scalera, der Zensurkarte 1941, den Rezensionen durchgängig Rossellini die Regie zuerkannt wird, widerspricht diesen Stabangaben erstens der designierte Regisseur selbst, denn nach 1945 beklagt er sich wiederholt, *La nave bianca* sei entweder gegen seinen Willen oder mit seinem Einverständnis nachträglich verändert worden, zweitens De Robertis, drittens die Kameramänner Bellerio und Bava, viertens Ferrara Santamaria.

Was die von De Robertis auf höhere Anweisung hin nach Drehbeginn entwickelte Liebesgeschichte betrifft, bestätigt sich diese Version durch eine Synopsis der Geschichte im Werberatschlag der Scalera. Der Grund, weshalb einem *langen* Film während der Dreharbeiten eine melodramatische Intrige um ein zueinanderstrebendes, durch höhere Gewalt erst getrenntes, dann zufällig sich begegnendes Liebespaar hinzugefügt wird, ist schon angedeutet worden. Wenn De Robertis im Januar 1943 davon spricht, es habe sich die Gelegenheit ergeben, „ampliare e ‘riscaldare’ il racconto, inserendo qualche elemento psicologico meno professionale e più intimamente umano“⁹⁹, so bedeutet dies, eine als zu sachlich und ‘kalt’ empfundene Erzählung publikumsgefälliger zu gestalten. Vom Comitato per il film di guerra e politico - unter Vorsitz Alessandro Pavolinis - Anfang Juli als Beitrag für die Filmfestspiele in Venedig programmiert, zielt *La nave bianca* nicht länger vorrangig auf den inländischen Markt. Venedig dient dem faschistischen Italien als Schaufenster auf die eigenen, für den Export in die alliierten und neutralen Länder bestimmten Produktionen. Die Scalera erweitert mit dieser Konzession an den Publikumsgeschmack den Kreis potentieller Kunden in den neutralen und verbündeten Ländern. Das Marineministerium erreicht im Gegenzug einen größeren Zuschauerkreis, um sich als schlagkräftige, bestens ausgerüstete, reibungslos funktionierende, um das Wohl jedes einzelnen Marineangehörigen unabhängig von seinem Dienstrang besorgte Streitkraft zu präsentieren.

Wie *Uomini sul fondo* ist *La nave bianca* dem Werberatschlag der Scalera zufolge ursprünglich als reine Männergeschichte angelegt. Nach der Inhaltsangabe im Guida pubblicitaria, den die Scalera nach der Mostra di Venezia veröffentlicht, denn die dem Beitrag

⁹⁹ Francesco De Robertis, Appunti per un film d’aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

zuerkannte Coppa del PNF ist als Qualitätssiegel angeführt, beginnt der Film mit einer Seeschlacht. Ein schwerverletzter Matrose wird von seinen Kameraden getrennt und von einem Schlachtschiff auf ein Hospitalschiff verlegt. Dieses kehrt in den Heimathafen zurück. Als der kriegsversehrte Seemann nach einer Operation aus der Narkose erwacht, befindet er sich mit sieben Kameraden wieder vereint in einem Krankensaal des am Kai liegenden Hospitalschiffs. Zivilisten aus allen Ecken des Landes beweisen, dass sie am Schicksal ihrer verletzten Matrosen Anteil nehmen: Sie erhalten Geschenke wie Blumen und Bücher, anonyme junge und alte Frauen schicken Briefe mit Widmungen. Die größte Hoffnung der Patienten, ihr vermisstes Schlachtschiff möge zurückkehren, erfüllt sich im Finale.

Wie sich aus einem Vergleich der nachfolgenden Synopsis der Endfassung von 71 Minuten Länge mit jener des Werberatschlags ergibt, fehlen sämtliche Szenen, in denen die Beziehung zwischen jenem erst unversehrten, dann schwerverletzten Matrosen und seiner Brieffreundin/Krankenschwester in der zweiten Sequenz aufgebaut, in der letzten, fünften Sequenz entwickelt und abgeschlossen wird. Somit ist die Liebesgeschichte ab Ende Juni/Anfang Juli nachgedreht worden. Sie umrahmt in der Endfassung als zweite und fünfte Sequenz die dritte Sequenz der Seeschlacht und die vierte Sequenz der medizinischen Betreuung an Bord eines fahrenden Rot-Kreuz-Schiffes. Um am Schlußtag der Mostra di Venezia, dem 14. September 1941, uraufgeführt werden zu können, sind infolge der nachträglichen, den Schnitt und die Nachvertonung herauszögernden Dreharbeiten offensichtlich qualitative Mängel in Kauf genommen worden. Dass *La nave bianca* ein heterogener Film sei, die melodramatische Liebesgeschichte wie ein Fremdkörper in den Schilderungen medizinischer und militärischer Vorgänge wirke, haben nicht nur Kritiker beanstandet, sondern bildet gleichsam ein Leitmotiv in der Sekundärliteratur, insbesondere über Rossellini.¹⁰⁰ Darüberhinaus fallen diverse Anschlussfehler und eine in einzelnen Szenen miserable, weil deutlich sichtbar von den Lippenbewegungen abweichende Nachsynchronisation ins Auge.

Im Verlauf der letzten fünfzig Jahre scheint sich die Debatte um die *paternità* von *La nave bianca* im Kreis zu drehen. Neben Rossellinis eigenen konfusen Aussagen, welche zwischen den extremen Positionen uneingeschränkter künstlerischer Verantwortung für die und einer weitreichenden Distanzierung von der Endfassung schwanken, stimmen Bellerio, Bava, Ferrara Santamaria und De Marchis darin überein, De Robertis als Koregisseur anzuerkennen.

¹⁰⁰ Vgl. Armes 1971, 42-43; Aprà 1990, 90. Seknadje-Askénazi (2000, 29) bezeichnet *La nave bianca* als „un film hybride, qu'on peut même dire bâtard“.

Ihren divergierenden, vagen Angaben ist jedoch nicht zu entnehmen, wer bei welchen Szenen/Sequenzen Regie führt.

Die weiterführende Frage, auf die Jarratt 1948, Patalas 1952 und Gromo 1954 schon spezifische Antworten gegeben haben, ohne allerdings ihre Aussagen näher zu begründen, lautet daher: Lässt sich die Regieleistung von De Robertis und Rossellini gewichten?

Im Unterschied zu Rondolino und Gallagher, die Rossellini einerseits als Regisseur und Koszenaristen, andererseits ausschließlich als Regisseur bezeichnen, wird vom Verfasser dieser Arbeit aufgrund der zuvor dargelegten Indizien, einschließlich der entsprechenden Zuschreibungen in der italienischen Filmpresse 1941, darunter Produktionsnotizen und Werbeanzeigen, Francesco De Robertis als der *alleinige* Autor von Sujet und Drehbuch angesehen. Gallagher zufolge, der sich auf eine mündliche Aussage Ferrara Santamarias ihm gegenüber beruft, „De Robertis had prepared a storyboard and Roberto was obliged to follow it“.¹⁰¹ Angesichts der von verschiedener Seite - Luigi Freddi und Vernon Jarratt - beschriebenen detaillierten Anlage des Szenariums, bestätigt durch einen Ausschnitt aus dem Storyboard von *Alfa Tau!* engt sich die Gestaltungsfreiheit des Regisseurs ein, was jedoch im Fall weitgehend gleicher Vorstellungen vom Endergebnis nicht ins Gewicht fallen muss. Im übrigen kann erst, sobald die Originalfassung entdeckt und mit der heute verfügbaren, erheblich gekürzten Version verglichen würde, endgültig eine Aussage darüber getroffen werden, ob tatsächlich vorgezeichnete und realisierte Einstellungen, geplante und nachsynchronisierte Dialoge übereinstimmen. Es führt auf die falsche Fährte, Rossellini ausnahmslos als den intuitiven, improvisierenden, De Robertis als sämtliche Einstellungen bis in die Mimik oder Gestik vor Drehbeginn festlegenden Regisseur einzustufen, um hieraus auf ihre letztlich unvereinbaren Regiestile und weiter auf den von De Robertis Anfang 1949 in seinem Offenen Brief öffentlich gemachten Eklat zu schließen.¹⁰² Wie sich bei *Roma città aperta* zeigen wird, kann sich Rossellini an ein konventionellen Regeln entsprechendes Drehbuch halten, auch wenn er gegenüber der Presse, zumal derjenigen französischer Provenienz, einen gegenteiligen Eindruck zu erwecken sucht.

Daniela De Robertis, die zehn Jahre alt ist, als ihr Vater 1959 verstirbt, berichtet von seiner zeitlebens nie verwundenen Kränkung, *nicht* als Regisseur von *La nave bianca* anerkannt

¹⁰¹ Gallagher 1998, 68.

¹⁰² Vgl. Verdone 1963, 20-21; Gallagher 1998, 68.

worden zu sein. Rossellini, dem man diese Funktion zugeschrieben habe, sei tatsächlich sein Regieassistent gewesen:

„Mio padre ha sempre asserito che la regia di questo film non era di R. Rossellini, ma sua. Non sono riuscita mai a capire i motivi per cui la produzione fece uscire il film con la regia di Rossellini dato che, secondo le testimonianze da mio padre, Rossellini svolse il ruolo di aiuto-regista. Questo evento, vissuto da mio padre come una cocente usurpazione [...] fu la sua spina nel fianco per tutta la vita“.¹⁰³

Eine Rezension von *Un pilota ritorna* im April 1942 von Mario Gromo und eine Produktionsnotiz zu *Uomini nei cieli* von 1943 bestätigen ihre Aussage, dass für die Regie von *La nave bianca* Francesco De Robertis verantwortlich zeichnet:

Mario Gromo bekräftigt zu Beginn der Kritik von *Un pilota ritorna* die Revision seines Urteils vom 1. November 1941 ebenfalls in *La Stampa*. Bei dieser Gelegenheit hat er bereits die Aussage in seinem Premierenbericht über *La nave bianca* vom 15. September 1941 widerrufen, Roberto Rossellini sei der Regisseur dieses Films:

„È questo [*Un pilota ritorna*] il primo film di un giovane. Anche se il Rossellini apparve come il regista de *La nave bianca*, per quel film fu collaboratore del comandante De Robertis; è il film d’oggi la prima opera che possa dirsi veramente sua. [...] Inserire un episodio movimentato e saliente in una tessitura assai fitta e concreta, dai toni quasi documentari. Si è ricordato *La nave bianca*; è evidente che a quella formula *Un pilota ritorna* si ricollega; e non poteva non essere così, da parte di un giovane chè, del comandante De Robertis, si è fin’ora rivelato il miglior allievo“.¹⁰⁴

In einer Produktionsnotiz zu *Uomini nei cieli* heißt es: „La Scalera ha passato in cantiere un altro film dal titolo *Uomini nei cieli* che come *Alfa Tau* e *La nave bianca* è diretto dal comandante Francesco De Robertis e interpretato da attori improvvisati che hanno momentaneamente interrotto la propria attività di piloti, chiamati a girare un film di guerra“.¹⁰⁵

Einen dritten Hinweis darauf, dass De Robertis der Autor von *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* ist, liefert das Plakat zu *Alfa Tau!*, uraufgeführt auf den Filmfestspielen von Venedig im September 1942. Der Text zum Motiv eines aufgetauchten U-Bootes lautet: „*Alfa Tau* realizzato dalla Scalera Film, con l’ausilio del Centro cinematografico del Ministero della Marina, è l’autore il comandante Francesco De Robertis. Il racconto navale vive sullo schermo secondo la stessa formula impiegata in *Uomini sul fondo* e nella *Nave*

¹⁰³ Brief von Daniela De Robertis an den Verfasser vom 10. März 2001.

¹⁰⁴ m. g. [Mario Gromo], Sullo schermo: *Un pilota ritorna*, *La Stampa*, 18. April 1942.

¹⁰⁵ [Rubrik: Notiziario,] *Si gira*, Nr. 14, Mai 1943.

bianca, formula che trova la sua sintesi, etica ed estetica, nella ‘espressione del vero attraverso elementi veri’“.¹⁰⁶

Für Ulrich Seelmann-Eggebert 1952 steht in seinem Porträt von Roberto Rossellini fest, dass Vittorio Mussolini „ihn entdeckt und gefördert hat“. Nachdem Rossellini in dessen Auftrag das Drehbuch für *Luciano Serra pilota* geschrieben habe, „arbeitete [er] anschließend mit dem für Propagandafilme eingesetzten Marineoffizier Francesco De Robertis zusammen. Für diesen schrieb er 1941 das Drehbuch zu *La nave bianca*, einem Dokumentar-Spielfilm um ein Lazarettsschiff und übernahm dann 1943 zum ersten Male selbständig die Regie - bei den faschistischen Kriegspropagandafilmen *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce*“.¹⁰⁷ Wenngleich Seelmann-Eggebert Rossellinis Filmografie unter chronologischem Aspekt falsch wiedergibt, insofern die Mehrzahl seiner Kurzfilme nicht vor, sondern nach *Luciano Serra pilota* entsteht, *Un pilota pilota* 1941 bis 1942, *L'uomo dalla croce* 1942 gedreht werden und er für das Drehbuch von *La nave bianca* nicht verantwortlich zeichnet, modifiziert die Anmerkung zur Regie dieses Films die vorausgehend angeführten, relevanteren Urteile, denn sie stammen von italienischen Autoren nur wenige Monate nach Uraufführung und Kinostart. Wenn es heißt, Rossellini habe zum ersten Mal *selbstständig* bei *Un pilota ritorna* Regie geführt, deutet dies auf ein Schüler-Lehrer-Verhältnis im Fall von *La nave bianca* hin: Rossellini führt nicht im herkömmlichen Sinne Regie, denn er wird als Regieassistent während der Dreharbeiten von De Robertis permanent angeleitet und überwacht.

Folglich wendet sich De Robertis im Januar 1949 in einem Offenen Brief an den Direktor von *Cinema*, als Aristarco ihm die *paternità* an *La nave bianca*, das heißt die Regie, mit dem ihm eigenen Hang zum kategorischen Imperativ aberkennt und Rossellini zuerkennt. Die Arbeit eines Regieassistenten „varies enormously from film to film. Most feature films have at least a second assistant director [...]. Many of the tasks performed by the assistant are logistical: scheduling shooting, arranging appropriate personnel to be in the right place at the right time and making sure the set is kept well-organized, ready for the next take. They may also ‘direct’ in the sense of organizing the roles of the extras and crowds within a scene or rehearse performers“.¹⁰⁸ Es hängt von dem Verhältnis zwischen dem Regisseur und seinem Assistenten ab, inwieweit dieser einzelne Einstellungen oder gar Szenen drehen darf. De Robertis hat, wie

¹⁰⁶ Vgl die Abbildung des Plakates, in: Casadio 1989, 204.

¹⁰⁷ Ulrich Seelmann-Eggebert, *Genie und Zwielfichtgestalt*, *Der Kurier* (Berlin-West), 1. Februar 1952.

¹⁰⁸ Blandford et al. 2001, 15. Zu Definitionen des Regieassistenten vgl. auch Reinert 1946, 276; Gartenberg 1989, 48; Katz 1994, 56.

er in seinem Offenen Brief an *Cinema* 1949 erklärt, seinen Regieassistenten bei *Uomini sul fondo*, Giorgio Bianchi, selbstständig einzelne *interni* aufnehmen lassen.¹⁰⁹

Wenn Rossellini in einem Interview 1970 erklärt, in der Funktion des Regisseurs allein für die Sequenz der „naval battle“ verantwortlich zu sein, die Inserts aus *La battaglia dello Jonio* illustrieren, kann es sich nur um Innenaufnahmen im Vorfeld des Gefechts auf einem Zerstörer handeln, darunter technische Abläufe, wie den Ladevorgang von Bordkanonen mit Granaten, der entweder vor einer Seeschlacht oder innerhalb eines vor Anker liegenden Schiffs gedreht worden ist. Weitere Innenszenen und einzelne Einstellungen innerhalb dieser Sequenz werden wahrscheinlich teils auf einem Schiff, teils im Scalera Atelier realisiert wie die Aufnahmen vom Sturz Bassos in einem von Rauchschwaden verdunkelten Heizungskeller, als eine Granate den Zerstörer getroffen hat, seine Bergung und die der verletzten Kameraden, seine medizinische Behandlung im Operationssaal, während die Schlacht fort dauert.

Zwei im August 1941 in *Primi piani* veröffentlichte Fotografien von Dreharbeiten zeigen Roberto Rossellini laut Bildkommentar am Set. In der größeren Fotografie steht Rossellini, ein Jacket tragend und in Richtung des Objektivs blickend, in einem Innenraum, möglicherweise einer Kommandobrücke, hinter einer mit Zahlen beschrifteten Regieklappe. An der Decke sind Leitungen befestigt. Eine Person trägt wie im Film die Heizer eine schwarze Baskenmütze und eine zweiteilige Baumwollkombi. Es kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden, ob es sich um eine Kulisse oder das Innere eines Kriegsschiffs handelt. Dasselbe Foto wird 1990 in einem Band über Roberto Rossellini reproduziert, wobei die Zahlen auf der Regieklappe farbig sind. Das Bild trägt hier die Unterschrift: „Rossellini a bordo della corazzata Vittorio Veneto durante le riprese del suo primo film“.¹¹⁰ In der zweiten kleineren Aufnahme in *Primi piani* sitzt er im Halbprofil inmitten eines Maschinenraums mit Manometern. Weder sind die Fotografien in *Primi piani* datiert, noch in Bezug auf den Ort definiert, noch lässt sich von ihnen auf Rossellinis Stabfunktion schließen. Zusammen mit Szenefotos aus Anlass der als beendet erklärten Dreharbeiten, wobei Rossellini als Regisseur bezeichnet und lanciert wird, dienen sie der Werbung für *La nave bianca* vor der Uraufführung und dem Kinostart.¹¹¹

¹⁰⁹ Francesco De Robertis, „Libertas, Unitas, Caritas“, *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 212.

¹¹⁰ Di Giammatteo 1990b, 26.

¹¹¹ Vgl. *Primi piani*, Nr. 4, August 1941.

Marcella De Marchis verweist auf Eifersüchteleien („gelosie“) zwischen De Robertis und Rossellini. Sobald *La nave bianca* in Venedig uraufgeführt wird, ist der Film keineswegs mehr ein anonymes Kollektivwerk, wie De Robertis es anstrebt und wie er es auch in Bezug auf die eigene Person konsequent praktiziert, denn in den Credits bis einschließlich *Alfa Tau!* taucht sein Name nicht auf. Ebenso wie die Scalera aus kommerziellen Gründen in ihrer Werbung identifiziert auch die Presse den generell positiv aufgenommenen Film mit Personen. Achille Vesce zufolge, der in seiner Rezension von *La nave bianca* De Robertis nicht erwähnt, habe das Publikum dem in Venedig an der öffentlichen Vorführung teilnehmenden Regisseur Roberto Rossellini lange und lautstark applaudiert.¹¹² Schon in den Produktionsnotizen fallen Namen hinsichtlich einzelner Stabfunktionen. Die Werbung der Scalera, die Zensurkarte, die Rezensionen in den Tageszeitungen und Filmzeitschriften stellen in der Regel Roberto Rossellini als den Regisseur groß heraus. De Robertis, sofern sein Name überhaupt fällt, wird hingegen die künstlerische Oberleitung zuerkannt. Für Sujet und Drehbuch zeichnet er teils allein, teils gemeinsam mit Rossellini verantwortlich. Damit hat sich in der öffentlichen Wahrnehmung das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, Regisseur und Assistent, in sein Gegenteil verkehrt. Rossellini hat es weitaus nötiger als De Robertis, in die Schlagzeilen zu kommen. Da im Unterschied zu *Uomini sul fondo* *La nave bianca* auf der Biennale in Venedig uraufgeführt wird, ist der Film keine nationale Produktion wie jede andere auch. Ausländische, darunter deutsche Korrespondenten berichten über *La nave bianca* und verbreiten den Namen des mutmaßlichen Regisseurs in den Massenmedien ihrer Länder. Angesicht eines für De Robertis nicht vorhersehbaren Publikums- und Kritikererfolges, darüberhinaus einem Start des Films 1943 in deutschen und französischen Kinos, wird er Opfer seines eigenen, den Vermarktungsgesetzen des Showbusiness zuwiderlaufenden Prinzips, sich nicht als Autor seiner Filme zu erkennen zu geben. Der mögliche Einwand, er kokettierte mit seiner Anonymität, mache die beste Reklame für sich damit, den großen unbekanntem Urheber eines realistischen *nuovo cinema italiano* zu spielen, ist insofern leicht zu entkräften, als Kritiker zwar *Uomini sul fondo* als Anbruch einer veritablen nationalen Filmkunst feiern, aber der Regisseur und in Personalunion Autor von Sujet, Drehbuch sowie Koproduzent zumeist namentlich unerwähnt bleibt. Erst seit der Premiere in Venedig kann der von Rossellinis erster Ehefrau angeführte Konkurrenzneid aufgekommen sein und sich noch verstärkt haben, als Anfang Oktober der nationale Kinostart stattfindet. De Robertis muss zur Kenntnis nehmen, dass seine vielfältigen, federführenden

¹¹² Achille Vesce, Grande successo di *Nave bianca*, *Il Mattino* (Neapel), 16. September 1941.

kreativen Leistungen völlig unzureichend beachtet werden. Der als Regisseur designierte Rossellini will die einmalige, lang erwartete Gelegenheit, in das Rampenlicht der Öffentlichkeit zu gelangen, aus naheliegenden Gründen nicht durch ein Dementi verspielen. Dass er acht Jahre später, als er nach *Roma città aperta* und *Paisà* im Ausland teilweise mit dem italienischen Film schlechthin identifiziert wird¹¹³, nicht auf De Robertis' Appell in seinem Offenen Brief reagiert, klarzustellen, wem es von beiden zusteht, sich als Regisseur von *La nave bianca* zu bezeichnen, ist eine recht eindeutige Antwort.

Ist Rossellinis Karrieresprung, die vorgeblich erstmalige Regie bei einem abendfüllenden Spielfilm, von einflussreicher Seite nachgeholfen worden? Haben die Gebrüder Scalera und Ferrara Santamaria dem ehrgeizigen, 35 Jahre alten Regisseur eine Legende verschafft, um rascher in die erste Reihe der nationalen Regisseure aufzurücken? Welche Rolle spielen hierbei enge Kontakte zwischen den Brüdern Scalera und Benito Mussolini¹¹⁴? Ferrara Santamaria ist mit Rossellini und Marcella De Marchis seit Ende der dreißiger Jahre befreundet.¹¹⁵ Verhilft er seinem Schützling und dem von De Robertis auf unlautere Weise zum großen Durchbruch?

Der Werberatschlag der Scalera nennt aus dem Stab allein den Regisseur beim Namen: „Supervisione del Centro cinematografico del Ministero della Marina. Regia: Roberto Rossellini“. Im November 1941 schaltet die Scalera in der *Rivista del cinematografo*¹¹⁶ eine ganzseitige Anzeige zu *La nave bianca*. Über einem Szenenfoto, Geschütze an Deck eines Zerstörers, lautet der Schriftzug: „Soggetto e sceneggiatura di Francesco De Robertis. Regia di Roberto Rossellini. Supervisione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina. Interpretato dall'equipaggio di una nostra grande nave da battaglia“.

Welche Rolle spielt in diesen 'Seilschaften' Vittorio Mussolini? Wie erklärt es sich, dass Rossellini, noch bevor *La nave bianca* im August geschnitten ist, vertragswidrig von der

¹¹³ *Caccia tragica* „was de Santis' record in 1948, the year in which the Italian cinema first began to be more than just a 'Rossellini affair' in all our eyes“, John Francis Lane, De Santis and Italian neo-realism, *Sight and Sound*, Nr. 6, August 1950, 247.

¹¹⁴ Ambrosino/Lughi 1987 berufen sich auf Informationen von Ivo Perilli, wonach Michele Scalera Benito Mussolini und dem faschistischen Regime eng verbunden gewesen sei.

¹¹⁵ „Roberto had known the Scalera brothers, Michele and Salvatore, since the time of his engagement with Marcellina through friendship with the family of Emanuele Limongelli, whose daughter Anita had married Michele Scalera's son (and would become Renzo Rossellini's second wife in the 1950s). Through the Limongellis, Roberto had befriended Massimo Ferrara Santamaria, a lawyer whose aunt was Michele Scalera's wife and who, with the Scaleras occupied with building railroads in Libya, was running the film company as its managing director. As in the case of Riganti, Ferrara was delighted to help Roberto any way he could“, Gallagher 1998, 57.

¹¹⁶ *Rivista del cinematografo*, Nr. 11, 20. November 1941 (Rückseite des Heftes).

Scalera¹¹⁷ zur ACI wechselt¹¹⁸, um die Regie von *Un pilota ritorna* zu übernehmen? Bereits die erwähnte Meldung vom 10. Juli 1941 in *Cinema* von den neun Sujets, die das Komitee für den Kriegs- und politischen Film genehmigt hat, führt den Titel *Un pilota ritorna* und diese Produktionsfirma auf. Zwei Wochen später heißt es dann in einer Produktionsnotiz in derselben Zeitschrift unter der Rubrik *Cinema gira*, die sich mit der Ankündigung zeitlich überschneidet, die Dreharbeiten zu *La nave bianca* würden im Laufe der Woche beendet: „*Un pilota ritorna* è il film d'aviazione che l'ACI sta preparando in questi giorni. Il soggetto è di Tito Silvio Mursino, la sceneggiatura è di Rosario Leone, Massimo Mida e Michelangelo Antonioni, la regia è stata affidata a Roberto Rossellini. Il film è tra i nove di guerra approvati dal Ministero della Cultura Popolare“.¹¹⁹

Vittorio Mussolini erklärt 1983 rückblickend auf sein Engagement für *Cinema*, Rossellini sei unter seiner Direktion von der Redaktion gefördert worden¹²⁰: „Sotto lo pseudonimo anagrammatico di Tito Silvio Mursino, a esempio, scrissi per il mio amico Roberto Rossellini il soggetto di *Un pilota ritorna*“.¹²¹ Im März 1942 kurz vor der Premiere von *Un pilota ritorna* in Rom rührt Rosario Leone, einer der Koszenaristen und Mussolinis Redaktionssekretär, für den Regisseur und den Film die Werbetrommel.¹²²

¹¹⁷ Meder (1993, 121, Fußnote 170) führt eine Anzeige im *Film Quotidiano* 4, 2. September 1942, an, wonach Roberto Rossellini als Regisseur für ein Projekt der Scalera/SAFA mit dem Titel *L'attendente* nach einem Sujet von Oreste Biancoli nominiert sei. 1943 beginnen die Dreharbeiten für eine Scalera-Produktion unter dem Titel *La carica degli eroi* nach einem Sujet und unter der Regie von Oreste Biancoli und Anton Giulio Majano. Am 25. Juli 1943, dem Sturz Mussolinis, müssen die Aufnahmen abgebrochen werden. Als Komponist ist Renzo Rossellini verpflichtet. Francesco De Robertis inszeniert nach diesem Sujet 1952 *Carica eroica*, vgl. Casadio 1989, 174-175; Chiti/Lancia 1993, 395. Möglicherweise ist *L'attendente* ein Arbeitstitel von *La carica degli eroi*.

¹¹⁸ Rossellini (1987, 91-92; 1997, 28) stellt sich a posteriori als Opfer seines eigenen Vertragsbruchs dar. Angeblich hätte ihm auf Betreiben Michele Scaleras ein Konsortium von Filmproduzenten 1942-43 mehrere Monate ein Berufsverbot erteilt. Die Geschichte ist offensichtlich frei erfunden, vgl. Gallagher 1998, 86-88. Argentieri (1998, 119-120) hingegen mißt ihr einen Realgehalt bei.

¹¹⁹ *Cinema*, Nr. 122, 25. Juli 1941, 35. Zur Meldung über *La nave bianca* vgl. ebd., 39. Gallagher (1998, 73) bestreitet den Wahrheitsgehalt der Notiz zu *Un pilota ritorna* unter Berufung auf Franco Riganti: „Roberto was announced as director toward the end of July, but was uncertain of his appointment until *La nave bianca*'s success in mid-September“. Seknadje-Askénazi (2000, 19) übernimmt Gallaghers Position: „Le succès [von *La nave bianca*] remporté, aussi bien au niveau critique que public, permettra à Rossellini d'entreprendre un second long métrage à la fin de la même année“. Zu *Un pilota ritorna* und jener Produktionsnotiz vgl. auch Rondolino 1989, 53-63.

¹²⁰ Dario Zanelli/Renzo Renzi, „Quel mio grande e ingenuo amore per il cinema“, *Cinema nuovo*, Nr. 284/285, August-Oktober 1983, 13.

¹²¹ Ebd., 11-12.

¹²² Vgl. [Rosario] L[eone], *Un pilota ritorna*, *Cinema*, Nr. 138, 25. März 1942, 166-167. Der Artikel ist mit zahlreichen Szenenfotos illustriert.

Roberto Rossellini „used *La nave bianca* to advance his career in 1941“.¹²³ Fortan wird er mit wenigen Ausnahmen¹²⁴ nur noch abendfüllende Filme drehen.

1.8 *Filmografische Angaben*

Regie, Sujet, Drehbuch: Francesco De Robertis. - Regieassistent: Roberto Rossellini. - Kamera: Giuseppe Caracciolo. - Kameraführung: Carlo Bellerio, Mario Bava. - Kamerassistent: Carlo Carlini. - Ton: Piero Cavazzuti. - Musik: Renzo Rossellini. - Bauten: Amleto Bonetti. - Schnitt: Eraldo Da Roma. - Darsteller: Matrosen, Unteroffiziere, Offiziere der Königlichen Marine der „R. N. Littorio“¹²⁵, A. Mangini, Forcelli, Rosatti, Serena¹²⁶, Angehörige des italienischen Roten Kreuzes. - Produktion: Scalera/Filmabteilung des Marineministeriums. - Produktionsleiter: Cesare Zanetti. - Drehzeit: März bis August 1941. - Drehort: Hafen von Tarent, Kriegsschiff „Vittorio Veneto“, Schiff des italienischen Roten Kreuzes, Scalera-Atelier, Rom. - Format: 35 mm, sw. - Originallänge: 84 Minuten (2289 Meter). - Länge der Kopie in der Cineteca Nazionale, Rom: 71 Minuten. - Zensur: 27. September 1941. - Uraufführung: 14. September 1941, X. Filmfestspiele Venedig. - Preis: Coppa del Partito Nazionale Fascista. - Verleih: Scalera.¹²⁷

2 Inhaltsangabe und Gliederung in Sequenzen

Während des Zweiten Weltkrieges befindet sich eine Gruppe von neun italienischen Heizern aus verschiedenen Regionen des Landes auf einem Schlachtschiff, das in einem Hafen vor Anker liegt. Im Aufenthaltsraum gehen sie vor dem Kampfeinsatz verschiedenen Freizeitaktivitäten nach. Der Spezialist in Sachen Korrespondenz mit Kriegspatinnen, Moreno, berät Kameraden, wie man erfolgreich den schriftlichen Kontakt zu den Adressatinnen anbahnt und verstetigt. Moreno und ein Kamerad verspotten einen Außenseiter, Augusto Basso, der in ein Buch vertieft ist. Sie machen sich über das Medaillon

¹²³ Gallagher 1998, 68.

¹²⁴ *Santa Brigida* (1951) mit Ingrid Bergman über das schwedische Rote Kreuz, vermutlich unvollendet; *The Chicken* (1952, italienischer Titel: *Ingrid Bergman*), Episode aus *Siamo donne*. Spielzeit 17 Minuten, vgl. Gallagher 1998, 694-695.

¹²⁵ Laut *nulla osta* vom 27. September 1941. R. N. Littorio ist der Name eines 1940 neu eingesetzten Zerstörers, der *nicht* an der Schlacht an der Punta Stilo teilnimmt, vgl. Mattesini 1990, 37.

¹²⁶ Laut *Appunto per il Sottosegretariato di Stato*. Presidenza Consiglio dei Ministri. Mit Auflagen versehener Freigabebescheid zur öffentlichen Aufführung von *La nave bianca* vom 5. März 1948.

seiner Kriegspatin Elena Fondi lustig. Sie hat es in zwei Hälften geteilt, ein Stück behalten und das zweite Stück ihrem Matrosen geschenkt, der es an einer Kette um den Hals trägt. Beide haben sich bislang noch nie gesehen. Basso erhält von Elena einen Eilbrief, in dem sie ihm mitteilt, am kommenden Morgen um sieben Uhr am Bahnhof der Hafenstadt anzukommen. Ein Vorgesetzter teilt Basso jedoch für den nächsten Morgen acht Uhr zum Dienst an den Heizkesseln ein, da eine Seeschlacht bevorsteht. Basso delegiert mit Billigung des Vorgesetzten seinen Dienst an Moreno, um Elena am Bahnhof vor dem Auslaufen seines Schiffes abzuholen zu können. Als Basso ein Boot an Land nehmen will, verhindern dies Offiziere. Während das Schlachtschiff die Anker lichtet, wartet Elena vergeblich am Bahnhof auf ihren Matrosen. Vom Kai aus verfolgt sie, wie der Zerstörer durch eine Hafenge Kurs auf das offene Meer nimmt.

Im Verband mit Geleitschiffen steuert der Zerstörer auf die anonyme feindliche Flotte zu. Basso und seine Kameraden befinden sich tief unter Deck im Kesselraum. Infolge eines feindlichen Treffers wird Basso schwer, seine Kameraden leicht verletzt. Sie werden aus dem von Rauchschwaden durchdrungenen Kesselraum geborgen und erhalten erste Hilfe. Bei seinem Sturz hat Basso das Amulett verloren. Es gelangt zu Moreno, der es für ihn aufbewahrt. Während die Seeschlacht ihren Höhepunkt erreicht, erhält Basso im Operationssaal eine Bluttransfusion. Wegen akuter Lebensgefahr entscheidet der behandelnde Arzt, ihn auf ein Hospitalschiff zu verlegen. Kaum ist das Gefecht für die italienische Marine siegreich ausgegangen, transportiert ein Wasserflugzeug Basso zu einem Lazarettsschiff des italienischen Roten Kreuzes. Dort kümmern sich Ärzte und freiwillig Dienst leistende Rot-Kreuz-Schwester fürsorglich um jeden einzelnen Patienten. Den Tagesablauf bestimmen Arztvisiten und Therapieerfolge. Basso wird operiert. Deutsche und italienische Seemänner formen an Deck einen Klangkörper, während sie ein Soldatenlied erst auf Deutsch, dann auf Italienisch singen. Eine Messe klingt in Hochrufen auf den König und den Duce aus. Als das Lazarettsschiff im Heimathafen anlegt, werden die Krankenschwestern ausgetauscht. Zu den neuen Pflegerinnen gehört Elena Fondi, eine Grundschullehrerin. Basso liegt bewusstlos in einem Krankensaal zusammen mit sechs weiteren Kameraden. Sie und Elena warten darauf, dass er aus seiner Narkose erwacht. Moreno hat einer Schwester das Amulett übergeben, welches sie dem schlafenden Basso umhängt. Dank des Amuletts identifiziert Elena ihren Matrosen, gibt sich ihm jedoch nicht zu erkennen. Es verstößt gegen ihr Pflichtgefühl, einen

¹²⁷ Fortgeschrieben, korrigiert und ergänzt werden die filmografischen Daten zu *La nave bianca* von Chiti/Lancia 1993, 219; Gallagher 1998, 690; Aprà/Lutton 2000, 174.

Patienten bevorzugt zu behandeln. Nachdem Basso zu sich gekommen ist, sorgt er sich wie seine Kameraden darum, was mit dem Schlachtschiff geschehen ist, von dem sie wider Willen getrennt worden sind. Auf Anregung seiner Kameraden diktiert er der unerkannten Elena einen Brief an sie. Am nächsten Morgen liest sie ihm ihre schriftliche Antwort vor. Als sie sein Fieber messen will, fällt ihr unbemerkt die eigene Hälfte des Amuletts aus der Tasche ihres Kittels, wodurch Basso sie als seine Kriegspatin identifiziert. Sobald der Zerstörer in den Heimathafen zurückkehrt, stürmen die leicht verletzten Kameraden nach draußen an die Reling, um ihn, militärische Haltung annehmend, zu begrüßen. Der ans Bett gefesselte, körperlich geschwächte Basso beobachtet hingegen an der Seite von Elena durch ein Bullauge, wie sein Schiff im Hafen einläuft.¹²⁸

Von einzelnen Sequenzen war im Zusammenhang mit der nachträglich in vorhandenes Bildmaterial eingefügten Liebesgeschichte schon die Rede. Diese Sequenzen werden nachfolgend voneinander abgegrenzt und aufgelistet, da Fragmente derselben analysiert und interpretiert werden. Unter einer Sequenz versteht man im Spielfilm „eine durch dramaturgische Bezüge bestimmte Einheit des Films. Sequenzen repräsentieren eine einheitliche Handlung, bezogen auf ihre einheitliche Dauer, unvollständig (im Gegensatz zur Szene). Sie können irrelevante Teile des Zusammenhanges auslassen oder sich auf einen Teil der Handlung beschränken, dessen verkürzte Repräsentation für den Zuschauer ausreicht, die vollständige Handlung zu verstehen (Ellipse)“.¹²⁹

1. Sequenz. Exposition Außen. Ein italienisches Schlachtschiff während des Zweiten Weltkriegs liegt in einem Hafen (Tarent) vor Anker.

¹²⁸ Thomes (1987, 103-105) kommentierende Inhaltsangabe von *La nave bianca* enthält zahlreiche fehlerhafte Angaben gerade in Details, auf die es im neorealistischen Film ankommt. So liegt das Schlachtschiff nicht „an der Mole“, sondern weit vom Kai entfernt vor Anker, weshalb ein Boot notwendig ist, um an Land zu gehen. Nicht Basso, sondern sein Kamerad Moreno greift während der Seeschlacht nach einem „Hufeisen“ als Glücksbringer. Basso hingegen berührt die an einer Halskette getragene Hälfte eines Medaillons, das ihm seine Briefpartnerin Elena geschenkt hat. Der Zerstörer wird nicht von einem „Torpedo“ getroffen, sondern von einer feindlichen Granate, denn auf dem verkohlten Deck werden Brände gelöscht und Rauch verbreitet sich im Schiffsinnen. Ein Arzt auf dem Zerstörer leistet mit Kollegen Basso im Operationssaal erste Hilfe. Unter anderem erhält er eine Bluttransfusion. Von einem geplanten, aber nicht gewagten chirurgischen Eingriff, „denn mit jeder Salve schaukelt das Schiff heftig“, ist weder die Rede noch deuten visuelle Informationen auf eine solche Absicht hin. Auf dem Hospitalschiff fordert der von einer schweren Verwundung allmählich genesende Basso seine von ihm unerkannte, als Krankenschwester tätige Kriegspatin Elena nicht auf, nach seiner Brieffreundin zu suchen. Ebenso wenig drängt ihn Elena, er müsse an seine Eltern schreiben. Vielmehr diktiert Basso Elena einen Brief, der an sie adressiert ist.

¹²⁹ Rother 1997, 267.

2. Sequenz. Exposition Innen. 1. Tag. Neun Heizer halten sich im Aufenthaltsraum eines Zerstörers bereit für den Kampfeinsatz. Die erste Begegnung an Land zwischen einem Heizer und seiner Brieffreundin scheitert.

3. Sequenz. Innen und Außen. 2. Tag. Der Zerstörer verlässt den Heimathafen. Innerhalb eines Verbandes nimmt er Kurs auf die feindliche Flotte. Die Mannschaft bereitet sich auf das bevorstehende Gefecht vor. Während der Seeschlacht werden infolge eines gegnerischen Treffers Heizer verletzt. Ein Flugzeug transportiert einen schwerverwundeten Heizer zu einem Rot-Kreuz-Dampfer.

4. Sequenz. Innen und Außen. 2. Tag. Krankenschwestern und Ärzte betreuen den schwerverletzten Matrosen und weitere Kriegsversehrte. 3. Tag. Während das Hospitalschiff den Heimathafen ansteuert, verbringen Patienten und Bordpersonal die verbleibende Zeit bis zur Ankunft heiter und besinnlich an Deck.

5. Sequenz. Innen und Außen. 3. Tag. Sieben Heizer liegen in einem Krankensaal des Lazarettsschiffs, das am Kai festgemacht hat. Neu an Bord gekommene Krankenschwestern kümmern sich um sie, darunter die Brieffreundin des schwerverletzten Seemanns, deren erstes Rendezvous durch das Auslaufen seines Schlachtschiffs verhindert wurde. 4. Tag. Das von den Heizern zunächst vergeblich erwartete Schlachtschiff kehrt schließlich zurück. Der Matrose und seine Briefpartnerin bilden ein Paar.

3 Die Inserts

3.1 La battaglia dello Jonio

An sich entzieht sich eine Seeschlacht im 20. Jahrhundert ihrer filmischen Dokumentation. Die feindlichen Flotten tragen sie mit Bordgeschützen und Flugzeugen über eine Distanz von über zwanzig Kilometern aus. Gegnerische Schiffe liegen somit außerhalb der Reichweite von Teleobjektiven. Deren Einsatz verhindern ohnehin die enormen Erschütterungen, welche die Rückstöße der feuernenden Kanonen verursachen. Bildmotive beschränken sich daher auf den näheren Umkreis des Kamerastandpunktes entweder auf den Schiffen oder auf Luftaufnahmen. Am 9. Juli 1940 fotografieren die Kameramänner des Istituto Luce, Lamberto Urbani, Giovanni Esposito, Paoli, Elli, Mario Lastricati unter der Leitung von Angelo

Jannarelli die Schlacht an der Punta Stilo im Ionischen Meer.¹³⁰ Stilo liegt an der Ostküste Kalabriens zwischen Catanzaro und Locri. Im März 1941 ist *La battaglia dello Jonio* mit einer Spielzeit von ca. 18 Minuten¹³¹ zwar fertiggestellt, aber noch nicht in den Kinos gestartet.¹³² Es handelt sich um das erste Gefecht zwischen den um die Vorherrschaft im Mittelmeerraum rivalisierenden Seemächten Großbritannien und Italien unter Beteiligung der Luftwaffe. Ein italienischer Konvoi von Schiffen legt am 6. Juli 1940 im Hafen von Neapel ab, um Kurs auf Bengasi zu nehmen. Zu ihnen stoßen Boote von weiteren Marinebasen wie Catania und Malta. Kriegsschiffe schützen hierbei Torpedojäger, U-Boote und Motorschiffe, die Soldaten und Rüstungsmaterial nach Libyen transportieren sollen,¹³³ um die imperialen Eroberungen in Nordafrika fortzusetzen. Ein auch durch die eigene Luftwaffe militärisch überlegener britischer Verband verhindert dieses Vorhaben. Am 9. Juli schlägt eine Granate, abgefeuert von der britischen „Warspite“, in einem Schornstein des Zerstörers „Giulio Cesare“ ein. Ventilatoren verbreiten den Rauch bis in die Kesselräume. Vier Heizkessel müssen abgeschaltet werden, weshalb die Geschwindigkeit des Zerstörers drastisch sinkt. In *La nave bianca* lebt diese Katastrophe in der Schlachtsequenz wieder auf. Infolge weiterer Treffer kommen insgesamt drei Seemänner ums Leben. Admiral Campioni ordnet den Rückzug des Konvois nach Messina an.¹³⁴ Die italienische Luftwaffe, welche die britische Flotte vor der Schlacht nicht lokalisieren kann, bombardiert die eigenen Schiffe während des Gefechts. Ein italienisches Flugzeug wird durch die eigenen Flak abgeschossen.¹³⁵

Der Luce-Dokumentarfilm mit Off-Kommentar zeigt zwar den erhaltenen Treffer an Deck und Löscharbeiten, stellt aber den hierdurch notwendigen Rückzug als reguläre Heimfahrt nach dem errungenen Sieg über den britischen Feind dar. Der Ablauf der insgesamt vom 6. bis zum 9. Juli 1940 dauernden Schlacht wird in mehrere Episoden unterteilt. Gezeichnete Lagekarten leiten die Bilder von See- und Luftschlachten in verschiedenen Operationsgebieten ein. Den Auftakt bildet ein vorbereiteter und ausgeführter Angriff der italienischen Luftwaffe auf die britische Flotte unweit der Balearen. Das Ende bildet ein

¹³⁰ Zu den Stabangaben vgl. Laura 1999, 350. Gallagher (1998, 690) hingegen führt nur drei Kameraleute an: Angelo Jannarelli, Lamberto Urbani und Giovanni Esposito. Zudem nennt er als eingefügtes fremdes Bildmaterial „footage from encounter of Capo Teulada; a shot in which grenade smashes battleship Giulio Cesare had already been cited for its drama in newspapers“.

¹³¹ Die gesichtete 35 mm Kopie im Istituto Luce hat eine Länge von ca. 485 Meter.

¹³² Umberto De Franciscis, I documentari bellici dell’Istituto Nazionale Luce, *Cinema*, Nr. 113, 10. März 1941, 151.

¹³³ Vgl. Mattesini 1990, 14-26.

¹³⁴ Ebd., 75- 91.

¹³⁵ Ebd., 92-94.

Schriftzug mit den Worten: Das italienische Volk „è fiero dei risultati di questa prima battaglia. Vi tributo con eguale fierezza la mia lode. Mussolini“.

Jannarelli erklärt, mit einer Kamera auf dem Stativ und einer Handkamera mit Federantrieb („una camera a molla“) vom Dach der Kommandobrücke aus gedreht zu haben. Anstelle von Teleobjektiven mit 400 mm oder 800 mm Brennweite hätte er Weitwinkelobjektive mit maximal 150 mm Brennweite bevorzugt. Während einer Seeschlacht könnten keine Einstellungen geplant werden. Verteilt auf einzelne Schiffe, aber auch positioniert in der Kabine eines Jagdfliegers, wählen die Kameramänner spontan die Motive aus. Oberstes Ziel ist es, so viel wie möglich zu drehen. Erst durch die Montage des ausgewählten, unabhängig von dramaturgischen Erwägungen planlos aufgenommenen Bildmaterials am Schneidetisch und die Nachvertonung, so bestätigt Jannarelli das, was Umberto De Franciscis in seinem Beitrag über den Kriegsdokumentarfilm des Istituto Luce ausführt,¹³⁶ entsteht eine filmische Erzählung. Stellvertretend für seine Kollegen, umschreibt Urbani das Paradox: Eine Seeschlacht ist als filmisches Sujet denkbar ungeeignet, denn sowohl der Gegner als auch der Verlauf eines Gefechts und sein Ausgang, Rückzug oder der Untergang feindlicher Schiffe, bleiben unsichtbar. Selbst die Boote des eigenen Verbandes entziehen sich häufig durch ihre Distanzen untereinander der Reichweite des Teleobjektivs: „È molto difficile riprenderla, una battaglia, anche se si è in molto. Le navi sono lontanissime fra loro. Non parliamo, poi della flotta nemica: con gli strumenti ottici si vede appena, all’orizzonte, un puntino, una sbaffatura. Impossibile riprenderla; non ci sono mezzi tecnici che lo consentono“.¹³⁷

La nave bianca enthält vorrangig in der dritten Sequenz der Seeschlacht Inserts¹³⁸ aus *La battaglia dello Jonio*. Es handelt sich um Bildmaterial und nachsynchronisierte Tonaufnahmen vom Kampfgeschehen außen, das nur unter hohem personellen und materiellem Aufwand nachgestellt werden könnte. Hierzu zählen Aufnahmen von den Begleitschiffen, einem angreifenden Doppeldecker, der, von der Flak getroffen, abstürzt, einem zweiten feindlichen Doppeldecker, der einen Torpedo abwirft, feuernde Bordgeschütze, Wasserfontänen infolge feindlicher, ihr Ziel verfehlender Granatschüsse, Lösch- und Aufräumarbeiten auf einem verkohlten Deck nach einem Granattreffer. In der

¹³⁶ Vgl. den zweiten Abschnitt *Die Zentralisierung des Kriegsdokumentarfilms im Istituto Luce* im vierten Kapitel.

¹³⁷ Antonio Musu, „Come abbiamo girato il documentario sulla battaglia navale nello Jonio“, *Film*, Nr. 29, 20. Juli 1940, 2. Der Artikel enthält Szenenfotos der Seeschlacht.

¹³⁸ Es ist zu berücksichtigen, dass nicht zwangsläufig alle Inserts aus öffentlich vorgeführten Kopien, sondern ebenso aus abgedrehtem, aber nicht montiertem Bildmaterial stammen können.

zweiten Sequenz von *La nave bianca*, in der Szene, die auf die Exposition der Figuren innen folgt, wird zur nächsten Szene am folgenden Morgen durch einen Panoramaschwenk sowie zwei Nahaufnahmen übergeleitet. Im Gegenlicht schwenkt die Kamera vom Zerstörer über die ruhige See und ankernde Kriegsschiffe auf Kanonenrohre, worauf zwei Nahaufnahmen eines durch ein Fernglas in die Ferne spähenden Wachpostens mit Stahlhelm folgen. Es handelt sich ebenfalls um Inserts aus *La battaglia dello Jonio*, die sowohl als Stimmungsbilder dienen als auch durch Lichtverhältnisse wie bei einer Morgendämmerung eine Ellipse (Tag-Nacht-Tag) zwischen zwei Szenen markieren.¹³⁹

La battaglia dello Jonio startet landesweit Ende Juli 1941 in den Kinos. Angelo Jannarelli, Lamberto Urbani und Giovanni Esposito werden für ihre Verdienste mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet.¹⁴⁰ Es handelt sich um einen Dokumentarfilm mit hoher innen- und außenpolitischer Bedeutung. Joseph Goebbels, Minister für Volksaufklärung und Propaganda, bittet seinen Amtskollegen Alessandro Pavolini um eine Kopie. Während der Dreharbeiten ist beabsichtigt, *La battaglia dello Jonio* vor der Freigabe für das große Publikum erst Vertretern der ausländischen Presse vorzuführen, „per poter meglio smentire le affermazioni da parte inglese di questi giorni“.¹⁴¹ Am 18. Juli 1940 sichtet Benito Mussolini den Film des Istituto Luce in seiner römischen Privatresidenz, der Villa Torlonia.¹⁴² Daraufhin wird ein neuer musikalischer Kommentar für die ausländische Fassung komponiert. Im Inland sollen neben den im Umlauf befindlichen Kopien solche mit der neu registrierten Musik zur Vorführung gelangen.¹⁴³ Am 21. Juli 1940 sendet Goebbels aus Berlin an Pavolini folgendes Telegramm:

„Ich entnehme Pressemitteilungen dass Luce einen Film von der Seeschlacht im Raum der Balearen gedreht hat der bereits in roemischen Kinos aufgeführt sein soll. Ich wäre Euer Exzellenz sehr zu dank verbunden wenn sie veranlassen wollten dass dieser Film womoeglich sofort durch Flugzeug nach Berlin Reichsministerium fuer Volksaufklärung und Propaganda geschickt wuerde damit er noch fuer die naechste Wochenschau die in 2700 Kopien in die ganze Welt geht Verwendung findet. Mit freundschaftlichen Gruessen Reichsminister Dr. Goebbels“.¹⁴⁴

¹³⁹ Vgl. auch *La battaglia dello Jonio*, *Lo Schermo*, Nr. 8, 20. August 1941, 159.

¹⁴⁰ Vgl. Arnaldo Cappellini, Film del mare. Operatori in guerra, *Primi piani*, Nr. 5, September-Oktober 1941, 36-38, hier 38.

¹⁴¹ ACS. Ministero della cultura popolare. Gabinetto. Busta 120, fascicolo: Documentario *Battaglio dello Jonio*. Ministero della cultura popolare. Direzione generale stampa esterna. Appunto per il Ministro, undatiert und unleserliche Unterschrift.

¹⁴² Ebd. Il Ministro della cultura popolare. Appunto per il Duce. Datum: 18. Juli 1940.

¹⁴³ Ebd. Il Ministro della cultura popolare. Appunto per il Duce. Datum: 20. Juli 1940.

¹⁴⁴ Ebd. Rechtschreib- und Interpunktionsfehler sind nicht berichtigt. Dem Telegramm ist eine italienische Übersetzung beigelegt.

Am 24. Juli schickt Pavolini an die italienische Botschaft in der Reichshauptstadt eine Kopie zur eigenen Verwendung und eine für Goebbels.¹⁴⁵

3.2 *Sosta d'eroi*

War bislang *La battaglia dello Jonio* als Quelle von Inserts in *La nave bianca* identifiziert,¹⁴⁶ gilt dies nicht für *Sosta d'eroi*,¹⁴⁷ gedreht unter der Regie von Pietro Francisci.¹⁴⁸ *Sosta d'eroi* gehört zum Verleihprogramm¹⁴⁹ der INCOM während der ersten Jahreshälfte 1941. Der Kurzfilm mit einer Spielzeit von zwanzig Minuten läuft ebenso wie *La nave bianca* auf den Filmfestspielen von Venedig im September 1941. Er schildert anhand zweier verletzter Matrosen die vorbildliche Pflege in einer villenartigen Kurklinik des italienischen Roten Kreuzes, umgeben von einem ausgedehnten Park. Die Innenaufnahmen dieser Klinik in Torre Del Greco weichen sukzessive Bildern von der malerischen Landschaft, deren Schauwert die von Rot-Kreuz-Schwestern fürsorgliche Betreuung und den Tagesablauf der Patienten in den Hintergrund drängt. Der Zuschauer betrachtet mit Patienten den sonnigen Himmel, Bäume, blühende Blumen, das glitzernde Meer und in der Ferne den Vesuv. Abweichend von Kurzfilmen Roberto Rossellini, kommt Francisci fast ohne diegetische Dialoge aus. Verletzte Matrosen hören einer Radiosendung über die militärische Lage in Tobruk zu.¹⁵⁰ Eine kurze Replik findet statt, als ein Patient im malerischen Park Besuch erhält. Vorrangig die Musik, in zweiter Linie nachsynchronisierte Geräusche kommentieren die Bilder. Religiöse Motive - in *La nave bianca* klingt die Sequenz des auf See kreuzenden Rot-Kreuz-Dampfers mit einer Messe an Deck aus - treten wiederholt zum Vorschein. Im Krankensaal hängt ein nachts

¹⁴⁵ Ebd. Telegramma dal Ministero della cultura popolare a Italdi. Berlino. Datum: 22. Juli 1940.

¹⁴⁶ „Dans la *La nave bianca*, Rossellini (avec ou sans De Robertis) utilise les images d'un combat naval, provenant de l'Institut Luce“, Aprà 1990, 90. Vgl. auch Gallagher 1998, 690

¹⁴⁷ Nach dem Markenzeichen der INCOM, einer Skulptur Michelangelos, folgt im Vorspann: „Una produzione Incom Roma. Produzione generale Sandro Pallavacini. Direzione generale Pietro Francisci“. An den Titel schließen Stabangaben an: „Fotografia di Augusto Tiezzi. Organizzazione di Giancarlo Borghi. Musica di Raffaella Gervasio. Direzione orchestrale di Fernando Previtali. Registrazione sonora di Umberto Picistrelli. Regia Pietro Francisci. Edizione girata negli stabilimenti di Cinecittà. Documentare l'opera che nel segno della Croce Rossa Italiana s'affianca alla vicenda delle armi, è stato il compito di questo film. Cronaca di chi, solo offeso nella carne, attende confortato dall'amore“.

¹⁴⁸ Zur Filmografie von Pietro Francisci, wie Roberto Rossellini geboren 1906, vgl. Poppi 1993, 111-112.

¹⁴⁹ Francesco Cällari, *Valore del documentario, Film*, 7. Juni 1941, 14. Im Artikel ist ein allerdings nicht in der Endfassung des Films enthaltenes Szenenfoto abgebildet: Eine Krankenschwester schreibt am Bett eines Patienten für ihn einen Brief. Zum Film von Francisci heißt es nur knapp: „*Sosta d'eroi* [...] illustra la complessa e sublime azione del Croce Rossa Italiana“.

¹⁵⁰ Laut der schriftlichen Sequenzbeschreibung des Istituto Luce handelt es sich um „il radiogiornale con il bollettino n[umero] 399“.

angestrahltes Kreuz. Eine Szene spielt in einer Kapelle der Klinik, wo Schwestern und Patienten mit gesenktem Blick vor einem Altar und einem Priester beten. Eindringlich wirkt ein hörbar gemachter psychologischer Zustand, der Albtraum eines Patienten im Schlafsaal. Nach einer Kamerafahrt auf ihn zu, rattern aus dem Off Maschinengewehre und detonieren Granaten. Doch den akustisch suggerierten Schrecken des Krieges, die sein Opfer bis in die friedliche Idylle vorbewusst verfolgen, die beängstigende, bedrohliche Atmosphäre bricht ein klamaukhafter Effekt ab - ein schnarchender Bett Nachbar.

Sosta d'eroi leiten Aufnahmen ein, von denen folgende als Inserts vorrangig den Auftakt der letzten Sequenz von *La nave bianca* bilden: Ein Rot-Kreuz-Dampfer wird von einem Schlepper ans Kai gezogen; auf einer Kaianlage warten bereitstehende Rot-Kreuz-Wagen. Verletzte werden auf Tragen über eine Gangway an Land getragen. Krankenwagen auf der Kaianlage fahren los.

4 Rezeption

4.1 Italien 1941

Unter dem Eindruck der Uraufführung am 14. September 1941 in Venedig beurteilen die Rezensenten in nationalen Tageszeitungen, einer regionalen Tageszeitung und der Fachpresse *La nave bianca* einhellig positiv. Mitunter wird *La nave bianca* und sein „film fratello“,¹⁵¹ *Uomini sul fondo*, als Auftakt einer neuen Tendenz oder neuen italienischen Schule interpretiert.

Ohne dass vom Neorealismus in den aufgefundenen Rezensionen zu *La nave bianca* jemals explizit die Rede wäre, werden dem Film jedoch stilistische Merkmale wie seit 1945 *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette* und sonstigen Klassikern dieser Tendenz zugeschrieben. Neben den ausnahmslos eingesetzten Laiendarsteller findet die wiederholt als wahr bezeichnete Seemannsgeschichte Beachtung. Gelobt wird der einfache Stil, der Verzicht auf Rhetorik.

Was die Rezensionen 1941 betrifft, so fallen die Meinungen über *La nave bianca* keineswegs gleichlautend aus. Es mangelt auch nicht an negativen Kommentaren zu der von De Robertis als banal und seinen ursprünglichen dokumentarisch-didaktischen Intentionen zuwiderlaufend eingeschätzten Liebesgeschichte. Trotzdem schwankt selbst bei Kritikern, die diesen

¹⁵¹ Filippo Sacchi, Pavolini premia i vincitori, *Corriere della Sera*, 15. September 1941.

Stilbruch monieren, im Endergebnis das Urteil zwischen exzellent und gut. Wenngleich im faschistischen Italien im Gegensatz zum Nationalsozialismus eine *Filmkritik* existiert, unterliegt die Presse der Zensur seitens des Ministeriums für Volkskultur.¹⁵² Im Fall eines internationalen Filmfestivals mit angestrebter Außenwirkung wird die Berichterstattung über die Programmbeiträge in eine gewünschte Richtung gelenkt, und dies ist vorrangig in Artikeln überregionaler Tageszeitungen offensichtlich.

Wiederholt finden die Laiendarsteller Beachtung. *La nave bianca* erscheint wie *Uomini sul fondo* als eine Kampfansage an den Starglamour der Traumfabrik Hollywood. Eine zweite Abgrenzung findet gegenüber dem sowjetischen Revolutionsfilm der zwanziger Jahre wie *Panzerkreuzer Potemkin* statt, wo ebenfalls Laien Rollen besetzen.

Giuseppe Isani, mehrfacher Teilnehmer der Littoriali della cultura e dell'arte und Chefkritiker von *Cinema* vor Giuseppe De Santis,¹⁵³ konstatiert eine erhebliche Differenz zwischen den Seemännern im Film, mit denen sich jeder patriotische Italiener identifiziere, und romanischen Kunstfiguren: „Attori anonimi si muovono sullo schermo, anonimi per il cinematografo ma che noi conosciamo perché ci sono vicini ogni giorno, rappresentano tutti i nostri marinai, ai quali siamo legati più che ad ogni altro. Essi non rappresentano personaggi dal romanzo, ma uomini veri, esistenti, dei quotidiani leggiamo la gesta“.¹⁵⁴

Ein anonymes Rezensent in der Zeitschrift des Centro Cattolico Cinematografico, der *Rivista del Cinematografo*, rühmt das anschaulich gemachte Pflichtgefühl von Marineangehörigen und Krankenschwestern. Ihre natürliche Ausdrucksweise sei den posierenden, affektierten, glitzernden Stars und Sternchen amerikanischer Produktionen und ihren italienischen Imitationen überlegen: „spontaneità di espressione, sicurezza di regia, vivacità e colore di

¹⁵² “if one discounts the clandestine antifascist-press, all newspapers were fascistised by the end of 1926. In practice this meant the suppression of press freedom and a dependency for syndicated information on a news agency under complete Fascist control, the Agenzia Stefani. It meant a system of circulars, known as *veline*, sent to editorial offices which required newspapers to cover a particular story in a recommended way or to avoid mentioning something. And it meant that all journalists were required to hold a Fascist Party card and to be members of a closed journalists' association known as the Albo di Giornalisti “, Forgacs 1990, 74. Seit 1940 vergibt das Ministero della cultura populare alljährlich im Oktober einen dotierten Preis an Filmpublizisten, die in ihren Artikeln „nicht nur die konkreten Werte der nationalen Produktion hervorheben, sondern auch Auswüchse an den Pranger stellen, auf neue Probleme hinweisen und neue Themen der Filmpublizistik behandeln“, Geldprämien für italienische Filmschriftleiter, *Film-Kurier*, Nr. 59, 9. März 1940, 2.

¹⁵³ De Santis übernimmt Isanis Posten ab Heft Nr. 133, 10. Januar 1942.

¹⁵⁴ Giuseppe Isani, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 236; Isani vergibt in dieser Rezension die maximale Anzahl von vier *stelletto*, was dem Urteil ausgezeichnet entspricht.

interpretazione. [...] questi interpreti tratti della realtà quotidiana hanno dimostrato la superfluità del ‘divismo’ agli effetti della verità ed emotività del cinema“.¹⁵⁵

Dass die Wiege des *divismo* in Italien selbst steht, wird dabei ebenso geflissentlich ignoriert, wie der Status von *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* als Randsegmente des Marktes. Nur mit dem katholischen moralischen Rigorismus ist es zu erklären, die ökonomischen Konsequenzen der eigenen Wunschvorstellung eines italienischen Spielfilms ohne Schauspieler nicht in Erwägung zu ziehen. Laiendarsteller, die nicht nach Drehbuch und Anweisungen des Regisseurs spielen, sondern sich unabhängig von der Präsenz der Kamera in ihrer vertrauten Umgebung natürlich verhalten, verbürgen danach ein Höchstmaß an Authentizität. Der verwendete Begriff „interpreti“ konfliktiert jedoch mit der bescheinigten „spontaneità d’espressione“. Bemerkenswert ist zudem, wie der katholische Rezensent den Krieg als angeblichen Alltag der handelnden Personen banalisiert.

Doch der unprofessionelle Darsteller von heute ist der Star von morgen. Die italienische Filmindustrie und die Massenmedien sind immer auf der Suche nach noch unverbrauchten, umsatzträchtigen Talenten. So fasziniert einen Journalisten nicht nur die routinierte, souverän wirkende Mimik und Gestik der anonymen Darstellerin Elenas, sondern auch ihr ebenmäßiges Gesicht: Ihr erneuter Auftritt in einem Spielfilm sei daher über kurz oder lang gewiss. Beiläufig wird erwähnt, sie sei die Frau eines Offiziers, womit von ihrer Biografie her klargestellt ist, dass Person und Rolle auseinanderfallen, denn sie übernimmt den Part einer freiwillig als Krankenschwester auf einem Rot-Kreuz-Dampfer tätigen ehemaligen Grundschullehrerin: „Delicata e piena di grazia appare poi la figura della madrina (che è la moglie di un ufficiale di marina): semplice, amorevole, priva d’ogni lenocinio e tuttavia sicura e sciolta, quasi fosse una consumata attrice. Il suo volto è molto plastico e interessante e speriamo di rivederlo sullo schermo“.¹⁵⁶

Ein anderer Kritiker vertritt die paradoxe Ansicht, die Laiendarsteller verzichteten darauf, eine Rolle zu verkörpern und gerade deshalb spielten sie jeden Berufsschauspieler an die Wand: Der Zuschauer erlebe „attori che recitano senza recitare con una padronanza d’espressione che solo pochi dei nostri migliori attori sono riusciti a raggiungere dopo anni e anni di esperienza“.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Rivista del Cinematografo*, Nr. 12, 20. Dezember 1941, 166.

¹⁵⁶ Vice, I film della Mostra, *Film quotidiano*, 15. September 1941, wiederabgedruckt unter dem Titel: I giorni di Venezia, *Film*, 20. September 1941, 4 u.11.

¹⁵⁷ Osvaldo Scaccia, *Film*, 11. Oktober 1941.

Dino Falconi zieht in Mussolinis Tageszeitung *Il Popolo d'Italia* einen Vergleich zwischen *La nave bianca* und den im Durchschnitt zwanzig Meter langen Filmen der Brüder Auguste und Louis Lumière 1895/96 wie *La sortie des Usines Lumière à Lyon-Montplaisir* oder *L'arrivée d'un train à La Ciotat*:

„Niente attori, niente divi, ma soltanto uomini e donne della vita reale. È, in fondo, un aureo ritorno della cinematografia alle sue prime origini. Negli spettacoli costituiti dai brevissimi metraggi 'girati' dai fratelli Lumière, il pubblico si compiaceva appunto nel vedere riprodotte, senza trucco e senza istrionismi, scene della realtà. Bisognava saper raccontare la vicenda con stile cinematografico [...] e bisognava saper dirigere e guidare gli improvvisati attori in modo che la loro presenza non turbasse la bellezza dello spettacolo. Questo difficilissimo compito è stato splendidamente portato a termine anche questa volta“.¹⁵⁸

Widersprüchliche normative Erwartungen soll danach der Film generell erfüllen: Einerseits soll er das alltägliche Leben unverfälscht, ungestaltet wiedergeben, wie es den Gebrüdern Lumière gelungen sei, andererseits steht er als Kunstwerk im Dienst des Schönen. Wegen dieser unvereinbaren, gleichwohl nebeneinander stehenden Positionen fällt auch die Meinung zu den „attori improvvisati“ ambivalent aus. Zum einen garantieren sie die willkommen geheiße Rückkehr in die Frühzeit der Kinematografie, bevor deren ästhetische Gestaltungsmittel vollständig entwickelt sind; zum anderen beeinträchtigen eingeschränkt ausdrucksfähige Laien das anstrebenswerte Kunstschöne. Die Regie erhält daher die Aufgabe zugewiesen, Schadensbegrenzung zu leisten, indem sie das Spiel der Amateure sorgfältig anleitet.

La nave bianca radikalisiert Falconi zufolge, was Stummfilme aus der seit Juni 1941 von italienischen und deutschen Truppen besetzten Sowjetunion vorexerziert haben, denn die Angehörigen der Marine und des Roten Kreuzes würden keine Rollen spielen, sondern sich so geben, als wäre keine Kamera am Set anwesend:

„E vero che il cinema russo (nei suoi vani e sterili conati) ha più volte realizzato film senza attori professionisti, adottando un materiale umano grezzo e vergine, quasi incolto; ma ha presentato questi non attori in veste di attori, cioè di forzando la loro natura ingenua e indirizzandoli ad una banale e vieta recitazione teatrale. Nel nostro caso invece, i sette fochisti, gli altri marinai, i medici, le infermiere, gli ufficiali, i comandanti, fino all'ammiraglio, sono stati scelti tra fochisti, marinai, medici, infermiere e comandanti autentici. Ognuno di essi agisce davanti alla macchina da presa come nella vita che conduce a bordo“.¹⁵⁹

Letztlich ist es nebensächlich und ohnehin nicht mehr überprüfbar, ob Krankenschwestern, Ärzte und Marineangehörige tatsächlich mit ihren außerfilmischen Berufen identische Rollen

¹⁵⁸ Dino Falconi, *Il Popolo d'Italia*, 15. September 1941, auszugsweise wiederabgedruckt, in: Chiti/Lancia 1993, 219.

¹⁵⁹ Vice, I film della Mostra, *Film quotidiano*, 15. September 1941.

übernehmen. Die Darstellerin Elenas widerlegt bereits Falconis Aussage. Unabhängig davon besetzen sie Parts in einer frei erfundenen Seemannsgeschichte. Deren Inszenierung basiert auf einem Sujet und Drehbuch. Die Geschichte hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Sie ist nach dramaturgischen Gesichtspunkten und auf emotionale Zuschauerwirkung hin konstruiert. Der Zuschauer wird durch dramatische Höhepunkte erschüttert und zum Mitleiden animiert: die kurz vor dem ersten Rendezvous durch 'höhere' Umstände erzwungene Trennung von Basso und Elena, die schwere Verletzung Bassos und leichtere Verletzungen seiner Kameraden, die von ihnen ersehnte Rückkehr des Schlachtschiffs und das sich schließlich konstituierende Liebespaar. Alle Personen spielen Rollen in diesem Drama, wie es einige Rezensenten explizit nennen.

Enrico Fulchignoni wendet in seiner Rezension den von Dziga Wertov übernommenen Terminus des überrumpelten oder überraschten Lebens an¹⁶⁰, um seine Ansicht zu untermauern, die handelnden Personen würden inmitten ihrer alltäglichen Lebensumstände von einer für sie unsichtbaren Kamera beobachtet:

„L'intenzione del regista e del soggettista supervisore era quella di creare uno stretto rapporto tra il dramma, lieve del resto [...] col documentario. Quando il legame c'è, è saldo e il film risulta convincente. Si trattava di prendere, anzi addirittura di sorprendere i marinai e le giovani donne infermiere nella loro vita di tutti i giorni, negli episodi consuetudinarii come in quelli più alti di sacrificio e d'eroismo, mantenendo pertanto anche là dove più intenso doveva essere il dramma sentimentale, un senso documentario“.¹⁶¹

Fulchignoni benennt stilistisch divergierende Segmente, unterstellt, gelegentlich bildeten sie eine Einheit, unterlässt es jedoch, exemplarisch gelungene Synthesen anzuführen. Worauf der Autor anspielt, sind zwei Sequenzen: die in der Regel gerühmte, als dokumentarisch geltende Seeschlacht und die entweder übergangene oder missbilligte Liebesgeschichte.

Am schärfsten polemisiert Pietro Bianchi gegen die melodramatische Liebesgeschichte, aus seiner Sicht eine verwerfliche Konzession an den kleinbürgerlichen Publikumsgeschmack. Er

¹⁶⁰ 1924 dreht Wertov die erste Serie des Zyklus *Kinoglaz* unter dem Titel *Das überrumpelte Leben*. Im dem Aufsatz *Aus der Geschichte der Kinoki* erläutert er seine Intentionen: „Der Streifen *Das überrumpelte Leben* wurde als erster Streifzug der Filmkamera in der Wirklichkeit des Lebens vorgestellt. [...] ausgehend von den Prinzipien des *Kinoglaz* zeigte ich das Leben, wie es ist, wie es ist vom Gesichtspunkt des bewaffneten Auges, das besser sieht als das menschliche Auge. Wir meinten, daß man alle Möglichkeiten der Filmkamera nutzen müßte, um das Leben, das an uns vorbeigeht, schärfer darzubieten, von denen wir es noch nicht gesehen hatten“, Wertov 1973, 83. Leo Longanesi greift diese Ausgangsidee in abgewandelter Form auf, vgl. *Sorprendere la realtà*, *Cinema*, Nr. 7, 10. Oktober 1936, 257-259, wiederabgedruckt, in: *Cinema*, Nr. 149, 25. August 1955, 800-801. Nach einem Zitat aus dem Text „Se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa, stenografando i dialoghi su un taccuino“ stellt die Redaktion die rhetorische Frage: „Un neorealista del 1936?“. Longanesi hat danach schriftlich Mitte der dreißiger Jahre die grundlegende Inszenierungsweise neorealistischer Filme vorweggenommen.

¹⁶¹ Enrico Fulchignoni, *I film della Mostra di Venezia*, *Bianco e Nero*, Nr. 10, Oktober 1941, 4-5.

geht davon aus, die Autoren von *La nave bianca* hätten ähnliche künstlerische Absichten verfolgt wie Robert Flaherty in seinem Dokumentarfilm *Man of Aran* (1934 *L'uomo di Aran*) über den Alltag eines Fischers an der irischen Westküste - ein „*contaminatio* tra realtà e favola“. Doch wie Flaherty seien sie gescheitert:

„lo stacco, anche qui, tra quella che chiameremo ‘realtà’ e l’aneddoto sentimentale è troppo forte. Sembra che si abbia avuto paura del capolavoro che stava per nascere, lontano dagli equivoci sentimentali della mentalità piccolo-borghese; e sventuratamente ci si è fermati a tempo. La cesura tra la prima parte, che è molto vicina al capolavoro, e la seconda, è netta. La scena della battaglia dall’interno della nave è un fatto di prim’ordine nel nostro cinema“.¹⁶²

Generell kennzeichnen in der Sichtweise von Rezensenten der Einsatz von Laiendarstellern, das Drehen außerhalb des Ateliers an natürlichen Schauplätzen, der Verzicht auf ein Szenenbild *La nave bianca* als Dokumentarfilm.¹⁶³ Umgekehrt tendieren Rezensenten dazu, sofern sie Dramatik, Drehbuch und Montage herausstellen, von einem Spielfilm zu sprechen.¹⁶⁴ Schließlich gehen einzelne Autoren von einer Mischung aus Dokumentarischem und Fiktivem aus.¹⁶⁵ Mario Gromo wendet sich strikt dagegen, *La nave bianca* ebenso wie den Vorläufer *Uomini sul fondo* als Dokumentarfilm zu kategorisieren: „i dati documentari sono di per se ancora più rigorosi: ma vi si compongono in una vicenda che con il documentario non ha più nulla a che vedere perchè giunge a ritmi drammatici, a una commozione virile“.¹⁶⁶ Anderthalb Monate später unter dem Eindruck des offiziellen nationalen Kinostarts von *La nave bianca* am 3. Oktober 1941 in Rom greift Gromo hingegen das offenbar kursierende Schlagwort vom fikionalisierten Dokumentarfilm auf, was 1943 französische Journalisten in ihren Rezensionen von *Le Navire blanc* übernehmen und deutsche Journalisten in ihren Besprechungen von *Glückliche Heimkehr* als „dokumentarischen Spielfilm“ resemantisieren werden. Gromo macht jedoch gegen das Schlagwort vom *documentario romanzato* grundsätzliche Einwände geltend:

¹⁶² Volpone [Pietro Bianchi], *Il Bertoldo*, 31. Oktober 1941. Die Sequenz der Seeschlacht loben ebenfalls Vice, I film della Mostra, *Film quotidiano*, 15. September 1941; Filippo Sacchi, Pavolini premia i vincitori, *Corriere della Sera*, 15. September 1941; Achille Vesce, Grandioso successo di *La nave bianca*, *Il Mattino*, 16. September 1941.

¹⁶³ Vgl. Dino Falconi, *Il Popolo d'Italia*, 15. September 1941; Giuseppe Isani, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 236; Volpone, *Il Bertoldo*, 31. Oktober 1941; *Rivista del Cinematografo*, Nr. 12, 20. Dezember 1941, 166.

¹⁶⁴ Vgl. Mario Gromo, La chiusura della Mostra Cinematografica di Venezia alla presenza del Ministro Pavolini, *La Stampa*, 15. September 1941; Osvaldo Scaccia, *Film*, 11. Oktober 1941.

¹⁶⁵ Vgl. Vice, I film della Mostra, *Film quotidiano*, 15. September 1941; Achille Vesce, Grandioso successo di *La nave bianca*, *Il Mattino*, 16. September 1941; Guido Aristarco, Due film con un successo italiano. *La nave bianca* di Rossellini, *La Voce di Mantova*, 16. September 1941; Enrico Fulchignoni, I film della Mostra di Venezia, *Bianco e Nero*, Nr. 10, Oktober 1941, 4-5.

¹⁶⁶ Mario Gromo, La chiusura della Mostra cinematografica a Venezia alla presenza del Ministro Pavolini, *La Stampa*, 15. September 1941.

„Il De Robertis si è ormai rivelato un maestro: un maestro del documentario romanzato, come lo si definisce con un'assai brutta parola. E che cosa più propriamente significa questa parola? Significa considerare e usare il cinema in quanto cinema; dare cioè alla sua frase e alla sua sintassi, inquadratura e montaggio, il loro vero valore; esprimersi soprattutto con la pura visione; porre la colonna sonora come accento, come atmosfera; rifuggire da ogni retorica, da ogni e qualsiasi arbitraria deformazione; sempre aderire alla realtà, per interpretarla in toni infinamente discreti; considerare infine lo spettatore se non come un amico, almeno come un compagno“.¹⁶⁷

Wenngleich es fragwürdig ist, Analogien zwischen Einstellung und Satz, Montage und Syntax herzustellen, da die siebente Kunst keine Grammatik besitzt, weist Gromo die für ihn hässlich klingende Formel vom dokumentarischen Spielfilm aus einem einleuchtenden Grund zurück. Was mit dieser Kategorie als Spezialfall behandelt wird, versteht er als Inbegriff oder Wesen des Films schlechthin. Das visuelle Element hat ihm zufolge Vorrang vor dem Auditiven. Geräusche, Sprache, Musik verstärken die visuelle Wirkung. Dem Dialog misst Gromo weder auf der Tonspur im Verhältnis zur Musik und zu Geräuschen, noch in bezug zum bewegten Bild eine privilegierte Bedeutung zu. Die Montage der Einstellungen bildet danach das zentrale Konstruktionsprinzip und zugleich die Methode, die außerfilmische Wirklichkeit zu deformieren und zu interpretieren. Wert legt er zudem in populistischer Weise und als Tribut an den faschistischen Zeitgeist auf die vage bleibende Forderung, ein Film müsse den Volksmassen verständlich sein.

Die erzählte Geschichte als tatsachengetreuen filmischen Bericht außerfilmischen Geschehens auszulegen, nützt der Kriegs- und politischen Propaganda. Sie zielt auf das große Publikum an der 'Heimatfront'. Die Seeschlacht an der Punta Stilo vom Juli 1940 gegen die britische Flotte, zitiert von Inserts aus einem Luce-Dokumentarfilm,¹⁶⁸ endet mit dem Rückzug des italienischen Konvois in Richtung Bengasi, nachdem der Zerstörer „Giulio Cesare“ getroffen und schwer beschädigt wird. Im Film hingegen geht das Gefecht siegreich für die italienische Marine aus. Der Kommandant hält nach der Schlacht eine Ansprache über Lautsprecher. Darin teilt er mit, der Feind sei zum Rückzug gezwungen worden. Auf dem Hospitalschiff in der Szene der Lagebesprechung kündigt der Kommandant seinen Untergebenen an: „Verso la mezzanotte siamo raggiunto di un cacciatorpediniere che ha raccolto dai vari navi i feriti del vittorioso combattimento sostenuto oggi delle nostre forze“. Ebenso dient das Motiv der gelungenen Rückkehr sowohl von sieben Heizern, wenngleich sie aus der Schlacht Blessuren

¹⁶⁷ m.g. [Mario Gromo], Sullo schermo: *La nave bianca* di F. De Robertis e R. Rossellini, *La Stampa*, 1. November 1941.

¹⁶⁸ Unter den angeführten Rezensenten merkt nur Mario Gromo an, dass die filmische Seeschlacht auf diejenige an der Punta Stilo verweist. Gleichwohl lässt er die Inserts aus dem Lucefilm unerwähnt, vgl. La chiusura della Mostra cinematografica di Venezia alla presenza del Ministro Pavolini, *La Stampa*, 15. September 1941.

davontragen, als auch ihres angeschossenen Zerstörers in den Heimathafen der psychologischen Kriegsführung. Hierzu zählen ebenfalls die reibungslos funktionierende Vorbereitung der Seeschlacht bis zum Sieg, die sofortige Überführung eines einzelnen Matrosen auf das Hospitalschiff, die dort vorgeführte optimale medizinische Behandlung Bassos und anderer Patienten. Gezielter Propaganda in Teilen der Presse entspricht es, dem Leser das Wort „wahr“ regelrecht einzuhämmern¹⁶⁹:

„un vero e proprio racconto cinematografico che si giova di elementi del tutto nuovo al suo genere, di possibilità impensate, di una drammaticità, nascente non dall'esterno di una scena rappresentata e costruita, ma dai sentimenti stessi che i fatti veri, che i particolari veri, che le persone vere determinano sotto la guida, e nella scelta e nella distribuzione del valoroso regista [Roberto Rossellini]“.¹⁷⁰

„Il film è un superbo ‘dal vero’: è ‘vero’ in ogni tratto, in ogni profilo, in ogni gesto, e l’equipaggio che lo interpreta: ma la realtà è come trasfigurata dalla sua stessa luce umana: e dalla cronaca si leva alta una voce di poesia“.¹⁷¹

La nave bianca „e stato realizzato seguendo la stessa formula impiegata con *Uomini sul fondo*, formula che trova la sua sintesi, etica ed estetica, nell’espressione del vero attraverso elementi veri. [...] La parte più interessante e, più emozionante e più viva e vera del film è quella del combattimento navale“.¹⁷²

Es wird erwartet, dass *La nave bianca* als ein neuartiges italienisches Markenprodukt schulbildend wirkt, weitere Kriegsfilme nach sich zieht, in denen dokumentarisches Bildmaterial als ‘Rohstoff’ für das *spettacolo* dient.¹⁷³

Was Guido Aristarco im Dezember 1948 in seiner Kritik in *Cinema* von *Fantasmii del mare* als über jeden Zweifel erhabene Gewissheit vermeldete und worauf Francesco De Robertis im Januar 1949 mit einem Dementi reagiert, die ihm bestrittene Autorschaft an *La nave bianca*, führt zurück auf eine bereits im September und Oktober 1941 unter Rezensenten schwelende Kontroverse. Zwei entgegengesetzte Positionen vertreten Mario Gromo einerseits, Guido Aristarco und Enrico Fulchignoni andererseits.

¹⁶⁹ Joseph Goebbels bezeichnet in einer Rede vor Gaufilmstellenleitern den Film als wichtigstes Propagandamittel neben Radio und Presse: „Die Grundprinzipien guter Propaganda, Vereinfachung und Wiederholung, dürfe auch er nicht außer acht lassen“, Der Film als Propagandamittel, *Film-Kurier*, Nr. 29, 3. Februar 1940, 7.

¹⁷⁰ Vgl. Giuseppe Isani, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 236. Isani (ebd.) mißt der propagandistischen Wirkung von *La nave bianca* hohe Bedeutung zu: „Opera del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, essa rappresenta indubbiamente il più bel film della guerra marinara prodotto in Italia fino ad oggi e quello soprattutto dove gli intenti sanamente ed altamente propagandistici si mescolano, meglio si sublimano nelle forme della bellezza e dell’arte“.

¹⁷¹ Achille Vesce, Grande successo di *Nave bianca*, *Il Mattino*, 16. September 1941.

¹⁷² Vice, I film della Mostra, *Film quotidiano*, 15. September 1941.

¹⁷³ Vgl. m.g., Sullo schermo: *La nave bianca* di F. De Robertis e R. Rossellini, *La Stampa*, 1. November 1941.

Gromo vollzieht zwischen seiner Rezension am 15. September und seiner zweiten Rezension am 1. November eine sonderbare Revision: Im Artikel von 15. September erwähnt er De Robertis mit keiner Silbe, stattdessen erklärt er Roberto Rossellini zum künstlerischen Urheber, der als junger Regisseur mit *La nave bianca* debütierte. Zu Unrecht behauptet Gromo, der Stab von *La nave bianca* und von *Uomini sul fondo* sei identisch.¹⁷⁴ Folglich hat Rossellini auch an *Uomini sul fondo* mitgewirkt, wenn nicht als Regisseur, wie dies erst in *La nave bianca* der Fall sei, dann in einer anderen, ungenannten Funktion. Jeglicher Hinweis auf den Verfasser des Sujets und des Drehbuchs fehlt. Am 1. November, sechs Wochen später, gilt Gromo *La nave bianca* als der zweite Film von De Robertis nach *Uomini sul fondo*. Der zuvor als Regisseur titulierte Rossellini wird nun in unbestimmter Weise als sein Mitarbeiter bezeichnet: „Il Rossellini, che a *La nave bianca* collaborò validamente, è un giovane d’ingegno che del De Robertis può dirsi il primo sicuro discépolo“.¹⁷⁵ Gromo zeigt sich von De Robertis’ Fähigkeit beeindruckt, einen Film quasi vorzumontieren, jede Einstellung im Szenarium präzise festzulegen. Und noch größeren Respekt nötigt ihm dessen Endmontage ab. Gromo geht noch weiter und nennt De Robertis nun den Regisseur von *La nave bianca*. Weshalb es zu dieser radikalen Umdeutung der Autorschaft kommt, deutet Gromo an: Er nennt De Robertis einen schweigsamen, bescheidenen Menschen:

„A scorrere le sceneggiature del De Robertis, si vede come nulla, nei suoi film, sia lasciato al caso, come tutto, invece, sia minutamente intuito e previsto. A vedere poi i suoi film vi si riconosce un montaggio magistrale: e chi giustamente considera la sceneggiatura come pre-montaggio, e il montaggio definitivo il vero esame di laurea di un regista, s’inchinera allora dinanzi all’opera di questo taciturno e modesto che ha considerato la sua fatica cinematografica come una consegna. *La nave bianca* merita la commossa ammirazione di quanto amano il vero cinema“.¹⁷⁶

Für Guido Aristarco hingegen steht in seiner Premierenkritik fest, dass Rossellini für die Regie verantwortlich zeichnet. De Robertis wird vom Rezensenten nicht einmal namentlich erwähnt. Rossellini allein gebührt daher nach Meinung des Kritikers der Ruhm, ein Meisterwerk geschaffen zu haben. Es zeichne sich durch eine faszinierende Bildersprache aus, vermeide die in vielen inländischen Spielfilmen noch überwiegende Rhetorik. Die Außen- und Innenschauplätze dienten nicht mehr einem traditionellen Schauwert wie im historischen Film oder Melodram, sondern der Erzählung und Stimmung. *La nave bianca* gilt

¹⁷⁴ Filippo Sacchi (*Corriere della Sera*, 15. September 1941) behauptet ebenfalls, *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* sei vom selben Stab gedreht worden, in beiden Fällen „sotto la guida del comandante De Robertis e del regista Roberto Rossellini“.

¹⁷⁵ m.g., *Sullo schermo: La nave bianca* di F. De Robertis e R. Rossellini, *La Stampa*, 1. November 1941.

¹⁷⁶ Ebd.

in seiner eindeutigen Abkehr vom verfilmten Theater als wegweisendes Modell eines neuen italienischen Stils:

„Pellicola, irradiante luce, di viva attualità, funzionale - ma di una propaganda contenuta e dimessa - che si vale di una narrazione prettamente visiva. Con *La nave bianca* oltre ad avere un film nostro, tutto inconfondibilmente italiano - un inno alle virtù più alte e più sane di un popolo - abbiamo anche una bella vittoria del cinema sul teatro. Il materiale plastico qui è in funzione narrativa, il dialogo ridotto alle battute essenziali non grava sul montaggio, le immagini esprimono situazioni e stati d'animo [...]. L'unità da guerra, quella ospedaliera ed il mare non sono apporti decorativi e non sfondo; ma atmosfera, elemento fondamentale, attivo alla narrazione della tenue vicenda. [...] E gli applausi sono stati scroscianti, rivolti anche al regista che con questo film si è rivelato provvisto di ottime qualità“.¹⁷⁷

Fulchignoni, ein langjähriger Freund von Rossellini, stimmt mit Aristarco hinsichtlich der Identifikation des Autors von *La nave bianca* überein. Während Fulchignoni einerseits *La nave bianca* als den neuen Film von De Robertis einstuft, der diesmal an Rossellini die Regie delegiert habe, gleichwohl für Sujet und die künstlerische Oberleitung zuständig sei¹⁷⁸, erscheint ihm andererseits derselbe Film als Rossellinis eigenes Werk. Rossellini sei sogar der Regisseur von *Uomini sul fondo*.¹⁷⁹ Was den Rezensenten zu dieser haltlosen Zuschreibung motiviert, lässt sich nur mutmaßen. Da Kritiken zu *Uomini sul fondo* Rossellinis Namen nicht aufweisen, vielmehr wenn, dann De Robertis als Regisseur anführen, wirkt der auch von einem routinierten Journalisten wie Gromo begangene Fehler wie eine gezielte Falschmeldung, sei es der Scalera, sei es von Teilen der Presse. Zieht man die sonstigen erwähnten Kritiken in Betracht, ist der erzielte Effekt nach der Uraufführung und kurz vor dem Kinostart leicht auszumachen: Rossellini gelangt als Regisseur von *La nave bianca* in die Schlagzeilen, während De Robertis' Name wenn überhaupt, dann, mit Ausnahme des erwähnten Artikels von Gromo vom 1. November 1941 fast einen Monat nach dem Kinostart, nur beiläufig fällt.

Laut Achille Vesce bestätigt *Un pilota ritorna*, was *La nave bianca* zuvor auszeichnete. Dem Regisseur Roberto Rossellini gelinge es, so Vesce in seiner Kritik von *Un pilota ritorna*, den Krieg unverklärt, sachlich, wahrheitsgetreu, unrhethorisch zu schildern. Sein realistischer Stil zeichne sich darin aus, den Seekrieg in seinem Ablauf zu dokumentieren, ohne ihn zu bewerten:

¹⁷⁷ Guido Aristarco, Due film con un successo italiano. *La nave bianca* di Rossellini, *La Voce di Mantova*, 16. September 1941; zur Identifikation des Films mit Rossellini vgl. auch Guido Aristarco, *La scuola dei registi*, *Corriere padano*, 19. November 1942. Dank an Adriano Aprà, der mir beide Kritiken zur Verfügung stellte.

¹⁷⁸ Vgl. Enrico Fulchignoni, I film della Mostra di Venezia, *Bianco e Nero*, Nr. 10, Oktober 1941, 4-5.

¹⁷⁹ Vgl. Enrico Fulchignoni, Ricerca di uno stile, *Primato*, 1. Oktober 1941, wiederabgedruckt, in: Mangoni 1977, 357-364, hier 362-364.

„*Un pilota ritorna* - come *La nave bianca* - ha il lucido rigore e la limpida schiettezza umana. La ‘verità’ della guerra, le sue tappe dolorose, le sue svolte, le sue pause, non sono, per questo nostro regista, altrettanti motivi da trasfigurare in liriche sintesi espressive. Sono dei ‘fatti’: e il suo obiettivo li coglie come sono, senza interpretarli poeticamente, con una sorta di *realismo* [eigene Hervorhebung] che accosta violentemente il pubblico agli aspetti più crudi e afferanti della guerra“.¹⁸⁰

4.2 *Le Navire blanc* 1943

Die französischsynchronisierte¹⁸¹ Fassung von *La nave bianca*, verliehen unter dem Titel *Le Navire blanc*, wird in Paris am 16. Februar 1943 in einer geschlossenen Veranstaltung voraufgeführt¹⁸² und am 3. März 1943 öffentlich uraufgeführt.¹⁸³ Das Premierenkino Lord Byron gehört der Scalera.¹⁸⁴ Als Produzent und Verleiher besitzt sie in Paris drei oder vier eigene Kinos in Spitzenlage an den Champs Elysées. André Paulvé vertritt die Unternehmensinteressen vor Ort.¹⁸⁵

Le Navire blanc signalisiert für Rezensenten, dass der italienische Film nicht länger stagniert, sondern nach *S.O.S 103*, dem französischen Verleihtitel von *Uomini sul fondo*, eine vielversprechende realistische Tendenz fortführt. Unstrittig ist die Mischform aus Dokumentar- und Spielfilm, Begeisterung ruft die schlichte Erzählweise, die nüchterne, jeglichem „l’art pour l’art“ entgegengesetzte Bildgestaltung und die konsequente Besetzung der Rollen mit Laien hervor. Wie zuvor in Italien fällt das Urteil unentschieden aus, wem als Autor das ungeteilte Lob gebührt, ein „chef-d’-œuvre“, wie Roger Régent es nennt, geschaffen zu haben - Roberto Rossellini oder Francesco De Robertis.

¹⁸⁰ Achille Vesce, *Il Mattino*, 17. April 1942.

¹⁸¹ François Vinneuil, *Je suis partout*, 12. März 1943 spricht von einer „doublage par des comédiens professionnels“. Hinter dem Pseudonym François Vinneuil verbirgt sich Lucien Rebatet, Mitglied von Action Française.

¹⁸² Vgl. *Le Film*, Nr. 59, 20. Februar 1943, 2. Der Titel *Le Navire blanc* findet sich in der Rubrik „Presentations Corporatifs“. Die Zeitschrift trägt den Untertitel: „Communiqués officiels du Comité d’organisation de l’industrie cinématographique“.

¹⁸³ Vgl. *Le Film*, Nr. 60, 6 März 1943, 3. Der Titel *Le Navire blanc* findet sich in der Rubrik „Premières représentations publiques“. Beide Aufführungen finden im Kino Lord Byron statt. Als Verleiher firmiert die Scalera. In derselben Ausgabe des Periodikums ist eine ganzseitige Reklame für *Le Navire blanc* von der Scalera geschaltet, bestehend aus vier verschiedenen Plakatmotiven. In der Mitte ist jeweils ein Kreuz zu sehen, auf dem sich wiederum als Motive etwa Basso und Elena oder Bomber befinden. Die Inschriften bzw. Slogans lauten: „sobriété, émotion, dévouement, un film grand par sa simplicité“.

¹⁸⁴ „In Paris hat die Scalera (Rom) ein Filmtheater erworben, und zwar das ‘Lord Byron’, das im vergangenen Monat in Anwesenheit italienischer und deutscher Behördenvertreter, sowie zahlreicher Ehrengäste eröffnet wurde. In diesem Kino sollen hauptsächlich die italienischen Filme anlaufen, die in Frankreich herausgebracht werden“, *Film-Kurier*, Nr. 76, 31. März 1942, 1. Als erster Film in diesem Kino läuft *Rose scarlatte*, das Regiedebüt von Vittorio De Sica 1940.

Für Jacques Audiberti¹⁸⁶ bildet das Werk des Autors Francesco De Robertis, *Le Navire blanc*, eine Einheit aus „le documentaire et le romançage“¹⁸⁷, wobei das Dokumentarische überwiegt. In paradoxer Weise fasziniert ihn der Darsteller des Basso. Obwohl er sich nicht von den sonstigen Besatzungsmitgliedern abhebt, ebenso anonym und profillos bleibt wie sie, besticht gerade seine unscheinbare Präsenz. Ohne die Inhumanität seiner Deutung zu bemerken, findet es Audiberti lobenswert, dass im Film Mensch und Maschine zu verschmelzen scheinen. Die lebendigen Darsteller erreichten dieselbe Präsenz und bewiesen dieselbe Formbarkeit („docilité“) wie die Metalltreppen oder Bullaugen auf den Schiffen. Obwohl die Besatzungsmitglieder der Zerstörer Maschinen und Geräte bedienen, entsteht der gegenteilige Eindruck, dass die Menschen verlängerte Instrumente der Technik seien. Nur der Schmerz, das Leiden „de l’animal humain“¹⁸⁸ verhindere, dass die organische mit der anorganischen Materie eine Synthese eingehe.

Auch Michel Despres¹⁸⁹, François Vinneuil¹⁹⁰ und Roger Régent¹⁹¹ klassifizieren *Le Navire blanc* als einen Dokumentarfilm mit fiktionalen Elementen. Régent hält *Le Navire blanc* für den bislang bedeutendsten Kriegsfilm. Roberto Rossellini, den er 1948 interviewt, stehe eine große Karriere bevor: „Il s’en faut de très peu que *Le Navire blanc* soit un chef-d’œuvre. On trouve dans ses images dépouillées un pathétique et une sobre grandeur qui touchent. D’innombrables détails révèlent un metteur en scène - il se nomme Roberto Rossellini“. Den filmisch vergegenwärtigten Krieg zwischen Völkern hebt er in den Rang eines Mythos. Menschen führten einen existentiellen Kampf gegen ihr eigenes Schicksal. Im Mittelpunkt der erzählten Geschichte stehe jedoch die Liebesgeschichte. Dies hindert ihn nicht daran, von einem „document à peine romancé“ zu sprechen, denn der Zuschauer nehme als Augenzeuge am Leben von authentischen Marineangehörigen, Ärzten und Krankenschwestern teil. Zwar heißt es einschränkend, sie ahmten ihre eigenen Gesten und eigene Mimik an Originalschauplätzen für die Kamera nach, doch ist dies für Régent

¹⁸⁵ Vgl. das Interview mit Eitel Monaco, in: Gili 1990, 182-183. Der Produzent André Paulvé (1898-1982) gründet in Paris 1938 die Discina und 1939 die Speva Films.

¹⁸⁶ Jacques Audiberti, *Comœdia*, Nr. 90, 20. März 1943, wiederabgedruckt, in: Audiberti 1996, 194-197. Der Autor (1899-1965) ist nach dem Zweiten Weltkrieg als Dramatiker und nicht als Filmkritiker bekannt geworden. Von ihm stammen etwa *Quoat-Quoat* (1946), *La Hobereaute* (1956) und *Le Cavalier seul* (1963).

¹⁸⁷ Ebd., 195.

¹⁸⁸ Ebd., 196.

¹⁸⁹ Vgl. Michel Despres, *Arts*, 7. März 1943.

¹⁹⁰ Vgl. François Vinneuil, *Je suis partout*, 12. März 1943.

¹⁹¹ Vgl. Roger Régent, *Les nouveaux temps*, 13. März 1943.

gleichbedeutend damit, keine Rolle zu spielen. Daher nehme der Zuschauer an einem weitgehend ungestellten Geschehen teil.

Despres und Vinneuil dagegen messen dem sentimentalen Handlungssegment nur einen geringen Stellenwert bei. Beachtenswert finden sie allein die Sequenz der Seeschlacht, ohne auf die Verwendung von Inserts aus *La battaglia dello Jonio* einzugehen. Weder die vergegenwärtigte Schlacht an der Punta Stilo noch die britische Flotte als Feind werden beim Namen genannt. Despres ist überzeugt, dass der Regisseur Roberto Rossellini alle Szenen auf einem Hospitalschiff und einem Zerstörer gedreht habe. Audiberti konstatiert in Italien eine Renaissance des nationalen Films zwischen den Polen *La corona di ferro* (*La couronne de fer*) und *S.O.S. 103/Le navire blanc*. Vinneuil stimmt mit dieser Einschätzung überein, verurteilt jedoch *La couronne de fer* in der Regie Alessandro Blasettis als barock, überladen und naiv. Nur dessen sachlicher Antipode *Le Navire blanc* ebenso wie *S.O.S. 103* stellen aus seiner Sicht Prototypen eines europäischen Films vor. Mit ihnen und ihren Nachfolgern könne der Kampf gegen die amerikanischen Produktions- und Verleihgesellschaften um die Weltmarktführung siegreich zugunsten eines Europas der Diktaturen entschieden werden.

4.3 Deutsche Pressestimmen zu *La nave bianca* 1941 und *Glückliche Heimkehr* 1943

Roberto Rossellini und nicht De Robertis gilt als Regisseur von *La nave bianca*, sobald in Deutschland der Film publik wird. Dies geschieht anlässlich der Uraufführung während der Filmfestspiele in Venedig am 14. September 1941. In einem Festivalbericht kommt ebenfalls der Vorläufer zur Sprache:

„In dem Film *Uomini sul fondo* (*Männer auf dem Meeresgrund*), der hier vor einigen Tagen außer Konkurrenz gezeigt wurde und der die Rettung eines gerammten U-Bootes schildert, haben die Italiener bereits ihre besondere Begabung in der packenden Gestaltung von Stoffen dokumentarischen Charakters unter Beweis gestellt. *La nave bianca* (*Das weiße Schiff*) bewegt sich auf einer ähnlichen Linie. [...] Unter der Regie von Roberto Rosellini [sic] ist hier ein außerordentlich eindrucksvoller Film von menschlicher und soldatischer Größe entstanden, der das Gesicht unserer Zeit trägt und der neben der imponierenden Demonstration der materiellen Kampfkraft der italienischen Flotte etwas vom Geist der Menschen vermittelt, die auf ihr ihre Pflicht erfüllen. Sehr starker Beifall belohnte die schöne Arbeit“.¹⁹²

¹⁹² Günther Schwark, Ausklang in Venedig, *Film-Kurier*, Nr. 217, 16. September 1941, 2. Vgl. auch Ernst von d. Decken, *Berliner Morgenpost*, Nr. 222, 16. September 1941; W. H. [Werner Henske], *Berliner Börsen-Zeitung*, (Morgenausgabe), Nr. 433, 16. September 1941, 2; Richard Biedrzyński, *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe, Berlin), Nr. 260, 17. September 1941, 6; Hans-Walther Betz, Die Preise von Venedig, *Der Film*, Nr. 38, 20. September 1941, 2.

Für den Italien-Korrespondent der *Berliner Börsen-Zeitung*, Kurt Sauer, reicht *La nave bianca* zwar nicht an die Qualität deutscher Kriegsfilme heran, aber dennoch gilt das Roberto Rossellini zugeschriebene Werk als eine außerordentlich hochwertige künstlerische Leistung:

„Ähnlich wie in dem auch psychologisch besonders aufschlußreichen Unterseebootfilm *Männer auf dem Meeresgrund* [*Uomini sul fondo*] sind hier die suggestiven Wirkungen aus seelischen Tugenden gezogen. Das Einzelschicksal des jugendlichen Matrosen spielt sich mehr in den Vordergrund, während man in der sehr kollektivistischen Gesinnung von *Heimkehr* [uraufgeführt 1941 in Venedig] ganz neue Wege beschritten sah. [...] Der Dank der Heimat an die Verwundeten prägt die Bilder des zweiten Teils, die neben einem lehrreichen Beitrag zur Verwundetenpsychologie das Leben auf einem Lazarettsschiff gewissenhaft widerspiegeln. Der Schluß, die Begegnung der Verwundeten des Spitalschiffs mit ihrem Schiff, hat dann noch einmal den aufwühlenden heldischen Impuls. Nicht nur die Glorie des Sieges, auch die Zugehörigkeitsfreude zu dieser Marine leuchtet dankbar über allen Gesichtern“.¹⁹³

Die Aufführung von *Un pilota ritorna* am 9. April 1942 während der in Rom an diesem Tag eröffneten Tagung der Internationalen Filmkammer¹⁹⁴ nimmt Sauer im Juli 1942 zum Anlass, einen Vergleich mit Roberto Rossellinis - seiner Ansicht nach - vorausgehender Regiearbeit zu ziehen:

„Sein erster Kriegsfilm *La nave bianca* (*Das weiße Schiff*)¹⁹⁵ war auf der letzten Filmbiennale in Venedig als Abschlussschau gezeigt und preisgekrönt worden. Rosellini [sic] gehört der sich in Italien immer stärker durchsetzenden Generation von jüngeren Regiebegabungen an. Die altbewährten Methoden der italienischen Kinematographie werden hier durch eine neue, bei aller Schlichtheit ausdrucksvolle und wahrhaftige Filmsprache ersetzt. Rosellinis Kriegsfilme sind realistisch. Sie sind keine reinen Dokumentarfilme wie die Arbeiten des Marineoffiziers Francesco De Robertis, dessen hartgeschmiedeter Unterseebootfilm *Männer auf dem Meeresgrund* Gleichnis unerschrockenen Kampfeinsatzes bedeutet, dessen neuer (noch in Arbeit befindlicher) *Alfa Tau*¹⁹⁶ Signal des Sieges werden soll. Man könnte Rosellinis Arbeiten

¹⁹³ Kurt Sauer, Italienisches Kolorit. Die letzten Vorstellungen der Biennale, *Berliner Börsen-Zeitung* (Morgenausgabe), Nr. 435, 17. September 1941.

¹⁹⁴ Laut *Film-Kurier* (Nr. 83, 10. April 1942, 4) ist *Un pilota ritorna* aus diesem Anlass im Beisein des Ministers für Volkskultur Alessandro Pavolini, dem Präsidenten der Reichsfilmkammer Professor Carl Froelich, Generaldirektor Dr. Kletzsch und weiteren geladenen Gästen, darunter Parteifunktionären, Diplomaten und Militärs, uraufgeführt worden. Demgegenüber nennt Gallagher (1998, 690) als Uraufführungsdatum den 8. April 1942 und als Aufführungsort das römische Kino Supercinema.

¹⁹⁵ Unter diesem Titel kündigt die in Berlin ansässige Deutsche Filmvertriebs-Gesellschaft 1942 in der von ihr herausgegebenen Broschüre *Deutsche Filmkunst 1942-1943, 1. Staffel* einen Scalera-Film in deutscher Sprache an. Als Spielleiter wird Roberto Rossellini und als Oberleiter Francesco De Robertis angeführt. Hauptdarsteller seien eine Mannschaft der italienischen Kriegsmarine. Die Inhaltsangabe weicht am Ende von der Filmfassung erheblich ab: „Er [Basso] wird auch später niemals erfahren, daß die Schwester, die ihn nach der Schlacht auf dem Lazarettsschiff so liebevoll pflegte, seine Kriegsmutter war, die ihre Ferien an seinem Bett opferte. Unbekannt wird sie ihm bleiben, eine der Millionen unbekannter Kriegsmütter Italiens, deren Liebe die Front trägt“. Den Text der Reklameanzeige umrahmen zwei Bilder: die Schlusseinstellung von Basso und Helena, wie sie nebeneinander in Richtung des Zerstörers schauen, sowie das am Kai liegende Lazarettsschiff ohne das Symbol des Roten Kreuzes. Auf der letzten Seite der Broschüre wird allerdings angemerkt, dass sich die Reichsfilmkammer vorbehält, die angeführten Titel nachträglich zu ändern.

¹⁹⁶ Laut einer Nachricht im *Film-Kurier* (Nr. 54, 5. März 1943, 4) will zu diesem Zeitpunkt die Deutsche Filmvertriebs-Gesellschaft *Alfa Tau!* anstelle von *Das weiße Schiff* vermieten, ohne dass für diese nicht wirksam gewordene Entscheidung Gründe angegeben werden. Neben dem Hinweis, beide Filme seien Koproduktionen der Scalera und der Filmabteilung der italienischen Kriegsmarine, rücken die Vorzüge von *Alfa Tau!* in den

‘dokumentarische Spielfilme’ nennen. Wie der mit Unterstützung des italienischen Marineministeriums geschaffene Scalerafilm *Das weiße Schiff* wirken in den Filmen De Robertis’ keine Berufsschauspieler mit“.¹⁹⁷

Bemerkenswert ist hierbei, dass 1942 *La nave bianca* und *Un pilota ritorna* als realistisch gelten. Außerdem wird Rossellini schon drei Jahre vor *Roma città aperta* bescheinigt, Gattungsgrenzen zu überschreiten, Elemente des Dokumentarfilms und Spielfilms zu kombinieren. Bei der Kategorie „dokumentarischer Spielfilm“ liegt der Akzent auf dem „Spielfilm“, während das Adjektiv „dokumentarisch“ den Oberbegriff spezifiziert. Da Sauter sich in Italien aufhält und den Terminus apostrophiert, liegt es nahe, dass er den von Mario Gromo in seiner Rezension in *La Stampa* verwendeten, aber für unzutreffend verworfenen Begriff „documentario romanzato“ ins Deutsche überträgt. Doch im Italienischen liegt der Akzent genau umkehrt auf dem Dokumentarischen, während das Fiktionale als differentium specificum dient. *La nave bianca* dem angeblich reinen Dokumentarfilm *Uomini sul fondo* entgegensetzen, lässt sich als These nicht aufrechterhalten. Zum einen wird *La nave bianca* im Vorspann als ein „racconto navale“ in der Nachfolge von *Uomini sul fondo* bezeichnet. Zum anderen basieren sie auf Originalsujets und sehr wahrscheinlich auf Storyboards. Danach sind Einstellungen mitunter bis in die Gestik und Mimik der Darsteller vorgezeichnet und mit Dialogen versehen.

Uomini sul fondo ist zwar von Havarien französischer, britischer und amerikanischer U-Boote 1939 inspiriert, erzählt aber eine von diesen Katastrophen unabhängige Geschichte. *La nave bianca* verweist in Inserts aus einem Luce-Dokumentarfilm auf die Seeschlacht an der Punta Stilo im Juli 1940, doch dieses Bildmaterial fügt sich in eine Spielhandlung ein. Ähnlich wie in *Roma città aperta*, allerdings ohne eingeschnittene Bilder aus einem fremden Film und in gelungenerer Weise, werden in *La nave bianca* zeitgeschichtliche Ereignisse mit fiktiven Begebenheiten verschränkt. In dem Maße, wie in Totalen und Halbtotale extradiegetisch Vorgänge distanziert beobachtet werden, wie in der Sequenz der Seeschlacht und auf Deck des kreuzenden Hospitalschiffs, entsteht die Illusion dessen, was Rezensenten verleitet, dem

Vordergrund. *Alfa Tau!* sei nicht nur auf den letzten Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt worden, sondern wäre auch von der europäischen Presse wegen seiner Gegenwartsnähe und ungewöhnlichen Gestaltung gelobt worden. Anhand der Entscheidungen der Filmprüfstelle lässt sich ein Film unter dem Originaltitel oder einem hiervon im Deutschen abweichenden Titel - in diesem Fall vermittelt über die Regie, die Produzenten, darunter die Scalera, und das Jahr der möglichen Zulassung - nicht nachweisen. Im Bundesarchiv-Filmarchiv existiert keine Zensurkarte zu *Alfa Tau!* Im *Film-Kurier* findet sich keine Besprechung des Films. Diese Indizien schließen aus, dass *Alfa Tau!* jemals, vor oder nach dem Sturz Mussolinis, eine deutsche Erstaufführung erlebt hat.

¹⁹⁷ Kurt Sauer, Dokumentarische Spielfilme. Der italienische Kriegsfilm auf neuen Wegen, *Berliner Börsen-Zeitung*, 4. Juli 1942, wiederabgedruckt, in: *Filmkritik*, Heft 262, Oktober 1978, 529-530.

Film einen dokumentarischen Charakter zu bescheinigen. Die Nachvertonung ermöglicht wie in *Roma città aperta* einen kreativen Freiraum. Sie kann das, was die Bilder zufällig als ungestellten Kriegsalltag festzuhalten scheinen, aber, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nachgestellt ist, mit Geräuschen und einer Fachsprache unter den Marineangehörigen akustisch realitätsnah erscheinen lassen. Infolge eines in der ersten Sequenz und wiederholt in folgenden Szenen dominanten musikalischen Kommentars gibt sich *La nave bianca* als ein Spielfilm zu erkennen. Weder untermalt die Musik diskret die Bilder, noch werden Geräusche rein naturalistisch eingesetzt. Es sind einzelne italienische, französische und deutsche Kritiker, die übersehen oder übersehen wollen, dass es sich um ein *film spettacolo* handelt. Sowohl *Uomini sul fondo* als auch *La nave bianca* entstehen teils im Atelier, teils an natürlichen Schauplätzen. Alle Laiendarsteller spielen Rollen in einer so genannten Seemannsgeschichte.

Die deutsche Erstaufführung von *La nave bianca* - in der italienischen Fassung - findet am 27. April 1942 im Rahmen einer Matinee im Berliner Kino Marmorhaus statt.¹⁹⁸ Auf Einladung der Deutsch-Italienischen Gesellschaft nimmt ausgewähltes Publikum an der Vorführung teil.¹⁹⁹ Ein Berichterstatter²⁰⁰ feiert *La nave bianca* als eine herausragende Reportage mit integrierter Spielhandlung. Als Vorläufer gilt *Einer für alle*. Angeregt von den Schlachtszenen und einem neuartigen Zerstörer, gerät der so genannte Schriftleiter ins Schwärmen. Hingegen nimmt er den hierzu kontrastierenden entmilitarisierten, friedlich wirkenden Schauplatz Hospitalschiff nicht zur Kenntnis. Um dem Eindruck vorzubeugen, der deutsche Zuschauer erlebe auf der Leinwand nurmehr eine Facette dessen, was für ihn außerhalb des Kinos alltäglich geworden ist und von Goebbels nach der Niederlage in

¹⁹⁸ Der Hinweis auf diese Veranstaltung stammt aus den Mitteilungen des Consorzio per l'Esportazione dei film italiani - Delegation für Großdeutschland, Berlin, Nr. 4, 10. Mai 1942, 3-4. Vgl. BArch, R 109, 1616.

¹⁹⁹ Die aktuell in Berlin ansässige Deutsch-Italienische Gesellschaft e. V. ist 1950 gegründet worden und somit nicht der Nachfolger des damaligen gleichnamigen Veranstalters. Brief der Deutsch-Italienischen Gesellschaft an den Verfasser vom 25. Juli 2000.

²⁰⁰ Zu einer Besprechung dieser deutschen Erstaufführung vgl. Heinrich Satter, *Das weiße Schiff*, *Berliner Morgenpost*, 29.4.1942. Als Vorfilm läuft *L'accademia dei vent'anni*, ein Kurzfilm des Istituto Luce in der Regie von Giorgio Ferroni von 1941 über eine Ausbildungsstätte für Faschistinnen in Orvieto. Laut Entscheidungen der Film-Prüfstelle vom 22. März bis 27. März 1943 ist unter der Prüfnummer 58802 *La nave bianca* am 26.3.1943 in fremder Sprache zugelassen worden. Unter der Rubrik Spielfilme ist neben dem Originaltitel in Klammern der deutsche Verleihtitel *Glückliche Heimkehr* aufgeführt. Die Länge der insgesamt vier Akte beträgt 2017 Meter. Die Fassung ist also gegenüber der am 27. September 1941 von der Direzione generale per la cinematografia zensierten Fassung von 2289 Meter um ca. 8 Minuten kürzer. Als Hersteller wird die Scalera Film, Rom, als Antragsteller die DIFU genannt. Der Film ist zugelassen für Jugendliche und geeignet zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag. Eine Zensurkarte zu dieser italienischen Fassung ist weder im Bundesarchiv-Filmarchiv noch im Deutschen Institut für Filmkunde vorhanden.

Stalingrad im Januar 1943 „totaler Krieg“ genannt wird, heißt es beschwichtigend, auch der Humor komme nicht zu kurz. Gemeint ist offenbar die musikalisch kommentierte Außenszene, in der Basso sich vor der geplanten Begegnung mit Elena eine weiße Nelke aus dem Offizierskasino angelt. Roberto Rossellini gilt in dieser Meldung über die erste, noch geschlossene Vorstellung von *La nave bianca* im nationalsozialistischen Deutschland als Regisseur, während De Robertis ungenannt bleibt.

Im Februar 1942 plant die DIFU (Deutsch-Italienische Film-Union), *La nave bianca* in der kommenden Spielzeit 1942/43 in das Verleihprogramm aufzunehmen.²⁰¹ 1937 von dem Industriellen Friedrich Döring in Berlin gegründet und gemeinsam mit Renato Concini geleitet, verleiht die DIFU synchronisierte oder untertitelte italienische Spielfilme. Die Firma übernimmt fortan eine Schlüsselfunktion in den deutsch-italienischen Filmbeziehungen. Döring ist seit Oktober 1940 zudem in der Berliner Abteilung des Consorzio Esportatori Film Italiani vertreten. Seit 1940 besitzt die DIFU zudem Kapitalanteile an der Unione Nazionale Esportatori Pellicole. Zu den ersten importierten italienischen Filmen, die von der DIFU an deutsche Kinobetreiber verliehen werden, gehört 1937 *Vecchia guardia* unter dem Titel *Mario*.²⁰²

Mitte März 1943 beginnt die Synchronisation²⁰³ von *La nave bianca*. Der deutsche Titel stimmt bereits zu diesem Zeitpunkt mit dem endgültigen Verleihtitel überein: *Glückliche*

²⁰¹ Vgl. Der italienische Film in Deutschland, *Film-Kurier*, Nr. 45, 23. Februar 1942.

²⁰² Die deutsche Uraufführung in der Originalfassung findet als Staatsakt am 19. April 1937, einen Tag vor Hitlers Geburtstag in dessen Beisein im Ufa-Palast am Zoo statt. Unter den geladenen Gästen befinden sich Joseph Goebbels, der Präsident der Reichsfilmkammer, Oswald Lehnich, und der Reichsführer SS, Heinrich Himmler. Vgl. Fritz Olinsky, Festliche Uraufführung von *Mario*, *Bremer Nachrichten* [?], 20. April 1937; Werberatschlag *Mario* der DIFU, FMB/SDK. „Il film, che seguì un destino normale in Italia, ebbe invece un enorme successo presso le sfere ufficiali in Germania, ove il regista Blasetti e il piccolo protagonista [Franco Brambilla] vennero addirittura ricevuti da Hitler con un altisonante contorno di festeggiamenti e di ‘comunicati’“, Callisto Cosulich, Fa bene a ricordaceli, *Cinema nuovo*, Nr. 36, 1. Juni 1954, 310. Der Kinostart erfolgt am 20. August 1937 in einer synchronisierten Fassung im Berliner Kino Kosmos. Zur DIFU vgl. G. V. Sampieri, Il film italiano in Germania, *Lo Schermo*, Nr. 11, November 1940, 6-8 [der Artikel enthält einen Autograf von Döring. „Dem *Schermo* in Freundschaft“; der Bildkommentar lautet: „Il dott. Fr. Doering pioniere della Cinematografia italiana in Germania“]; Difu-Besuch in der italienischen Hauptstadt, *Film-Kurier*, Nr. 20, 24. Januar 1940, 1-2 [Gespräch mit Friedrich Döring]; Das Difu-Programm komplett, *Film-Kurier*, Nr. 41, 17. Februar 1940, 3. Beiblatt; Argentieri 1986, 113-115, 142-147.

²⁰³ Zuständig ist die Synchronisationsabteilung der Hispano Filmproduktion. Produktionsleitung: Georg Schubert, Deutsches Buch: Gerti Ober und C. W. Burg, Dialogleitung: C. W. Burg, Schnitt: Ernst König. Deutsche Sprecher sind: Peter Moosbacher, Herbert Gernot, Arthur Schröder, Hans Meyer-Hanno, Wolf Trutz, Wolf Harro, Heinz Herkomer, Hugo Schrader, Kurt Ackermann, Alfred Haase, Hans J. Schölermann, Carl Hannemann, Herbert Weissbach, Fritz Klopsch, Otto Lange, Siegfried Seefeldt, Hans Mahlau, Hans Hemes. Die Rolle der Elena spricht Ingeborg Intzen, vgl. Werberatschlag *Glückliche Heimkehr* der DIFU, verantwortlich: Erika Hertelt, FMB/SDK. Zur Hispano Film vgl. Argentieri 1986, 116.

Heimkehr.²⁰⁴ Anfang April steht fest, dass die DIFU den Film im Verleihprogramm für die kommende Saison 1942/43 anbietet.²⁰⁵ Mitte April dauert die Synchronisation an.²⁰⁶ Nach der Zensur²⁰⁷ Mitte Juni und den erhaltenen Prädikaten „jugendwert“, womit er für Jugendfilmstunden der Hitlerjugend im regulären Spielplan der Kinos geeignet ist, „staatspolitisch wertvoll“ und „künstlerisch wertvoll“²⁰⁸, läuft *Glückliche Heimkehr* Anfang Juli 1943 in einem Bottroper Kino.²⁰⁹ Am 23. Juli 1943 folgt die Berliner Erstaufführung im Capitol am Zoo.²¹⁰ Die Spielzeit beträgt sieben Tage. Nicht nur in diesen beiden Städten, sondern wahrscheinlich reichsweit finden Aufführungen statt, denn die DIFU verfügt neben ihrer Berliner Zentrale in jenem Jahr über Zweigstellen in Frankfurt am Main, Düsseldorf, außerdem in Wien, Prag und Brünn.

Das Berliner Premierendatum 23. Juli 1943 fällt für einen Kriegs- und Propagandafilm, wo eine Szene auf dem Deck des Hospitalschiffs die deutsch-italienische Freundschaft im Form der Waffenbrüderschaft unter den verletzten Soldaten musikalisch zu Gehör bringt und in Totalen sowie Schwenks ihr harmonisches Beisammensein demonstriert, in einen denkbar ungünstigen Zeitraum. Eine deutsche Erstaufführung von *Glückliche Heimkehr* wenige Wochen später, nach dem am 3. September 1943 in Syrakus unterzeichneten, am 8. September 1943 öffentlich bekanntgegebenen Waffenstillstand zwischen der Regierung von

²⁰⁴ Vgl. *Film-Kurier*, Nr. 64, 17. März 1943, 2. In dieser Notiz heißt es weiterhin, der Schauplatz der Geschichte, die unter anderem eine Seeschlacht im Mittelmeer zeige, sei ein italienischer Panzerkreuzer. Ob es sich um einen Spiel- oder Dokumentarfilm handelt, bleibt offen. Den Verleih des Scalera Films übernehme die DIFU.

²⁰⁵ Vgl. Neue italienische Filme in den deutschen Filmtheatern, *Film-Kurier*, Nr. 78, 5. April 1943, 4. Der Bericht enthält als Szenenfoto die Schlusseinstellung aus dem Film vor dem Schwenk auf das Rote Kreuz auf der Schwesternuniform: Basso sitzt im Bett aufrecht. Er und neben ihm Elena schauen in die Ferne - durch ein Bullauge auf das einlaufende Schlachtschiff.

²⁰⁶ Vgl. *Film-Kurier*, Nr. 80, 12. April 1943, 4. Der Vorspann beginnt mit dem Text: „Difu zeigt/den Difu Film/*Glückliche Heimkehr*/Spieleitung Roberto Rossellini/Musik: Renzo Rossellini/Dieser Film entstand unter Mitarbeit der italienischen Kriegsmarine/Die Gestalten der Handlung wurden von Offizieren, Unteroffizieren und Mannschaften eines italienischen Schlachtschiffs verkörpert“.

²⁰⁷ Vgl. *Film-Kurier*, Nr. 103, 1. Juli 1943, 2. Laut den Entscheidungen der Film-Prüfstelle vom 14. Juni bis 19. Juni 1943 erfolgt die Zulassung der synchronisierten Fassung unter der Prüfnummer 59077 am 16. Juni 1943. Gegenüber der am 26. März 1943 zensierten italienischsprachigen Fassung von vier Akten und einer Länge von 2017 Metern ist die deutschsprachige Fassung gekürzt: Die Länge der vier Akte beträgt 1959 Meter. Die Zulassungsbedingungen und der Antragsteller sind hingegen identisch. Abweichend ist nun gesondert die Existenz einer Spielhandlung vermerkt. Eine Zensurkarte zu *Glückliche Heimkehr* befindet sich weder im Bundesarchiv-Filmarchiv noch im Deutschen Institut für Filmkunde.

²⁰⁸ *Film-Kurier*, Nr. 101, 24. Juni 1943, 4.

²⁰⁹ Eine Werbeanzeige der DIFU im *Film-Kurier* (Nr. 105, 8. Juli 1943, 1) zitiert die Meldung des Capitol-Theaters in Bottrop: „*Glückliche Heimkehr* ist sehr gut angelaufen...von Presse und Publikum anerkannt...bringt etwas ganz Besonderes...auch für das weibliche Publikum sehr ansprechend“. Wann und wo die deutsche Kinostart von *Glückliche Heimkehr* stattfindet, konnte nicht ermittelt werden.

²¹⁰ Entgegen der Angabe von Jacobsen (1987, 275) ist somit die Berliner nicht mit der deutschen Erstaufführung identisch. Die Berliner Premiere findet mindestens zwei Wochen nach der deutschen Erstaufführung statt.

Marschall Pietro Badoglio und dem Oberkommando der amerikanischen und britischen Streitkräfte wäre ausgeschlossen gewesen. Am 25. Juli 1943 wird Benito Mussolini durch den Gran Consiglio gestürzt und inhaftiert, wofür die sich zuspitzende militärische Lage nach der Landung der Alliierten auf Sizilien ausschlaggebend ist. Zunächst soll der Faschismus ohne den inhaftierten Duce fortbestehen. Obwohl der neue Regierungschef Badoglio vorgibt, an der Seite des deutschen Verbündeten den an zahlreichen Fronten geführten Krieg fortzusetzen, beginnen in Portugal geheime Verhandlungen mit den Amerikanern über einen Waffenstillstand. Unterdessen bereitet die Wehrmacht ihre ab 8. September 1943 errichtete Militärdiktatur in Nord- und Mittelitalien bis zur Linie Salerno-Benevento-Eboli vor.

Im Unterschied zur Berliner Matineevorstellung von *La nave bianca* im April 1942 dominiert im Vorfeld von Benito Mussolinis Entmachtung und im Gefolge von Goebbels Erklärung im Sportportpalast, zu einem „totalen Krieg“ überzugehen, ein Deutungsmuster, das sich nahtlos in die Durchhalte- und Endsiegpropaganda einfügt. Danach leben die männlichen Figuren, Offiziere und einfache Matrosen des Schlachtschiffs, Werte wie Tapferkeit, Pflichtgefühl, Opfergeist, Kameradschaft vor, die für den Fortbestand der nationalsozialistischen Diktatur funktional sind. Die gewaltverherrlichende Bedeutungsschicht, Krieg als versachlichten, technischen Vorgang, kontrolliert und gesteuert von einer arbeitsteiligen, hierarchischen Mannschaft vorzuführen, wird von Szenen abgelöst, in denen die verheerende Wirkung einer auf maximale Zerstörungskraft von menschlichem Leben ausgerichtete Rüstungsmaschinerie stark abgemildert, verharmlost in den Vordergrund tritt. Verkrüppelte, wahnsinnig gewordene, vor Schmerzen schreiende Kriegsversehrte oder gar Leichen sind mit einem Bilderverbot belegt. Sie widersprechen der offiziellen Intention von *La nave bianca* eines Wehr- und Opferbereitschaft stärkenden Kriegspropagandafilms. Szenen der medizinischen Betreuung von schwer und leicht verletzten Opfern sowohl auf dem Schlachtschiff als auch auf dem Hospitalschiff erscheinen nationalsozialistischen Autoren defätistisch, wehrkraftzersetzend, unmännlich und bleiben daher unbeachtet:

„Der Begriff ‘Glück’ wird restlos durch den Begriff ‘Pflicht’ ersetzt. Glückliche Momente fallen zusammen mit Momenten höchster Pflichterfüllung. Dieses männliche Ideal wird - so zeigt es der Film - im Persönlichen zu einer Triebfeder, die dem einzelnen den Ruhm als das Letzte und Höchste erscheinen läßt, was die Erde zu vergeben hat. [...] Der Begriff ‘Liebe’ scheint für den Soldaten aus einer anderen Welt zu kommen. Er muß ihn sich erst umformen, um auch in ihm aufgehen zu können“.²¹¹

²¹¹ Hans-Hubert Gensert, *Neuköllner Tageblatt*, 25. Juli 1943.

Ein anderer Autor geht davon aus, die Kameraführung in der Exposition des Zerstörers versetze den Zuschauer in die Position des Voyeurs. Das Kameraobjektiv lenke seinen Blick auf Phallussymbole - die Kanonenrohre: „Man spürt förmlich, mit welcher Begeisterung die Kamera immer wieder auf diesen gewaltigen Aufbau [des Zerstörers] und die kaum zu übertreffende Bewaffnung angesetzt wurde, wie liebevoll ihr Auge die riesigen Geschützrohre streichelt“.²¹²

Wie schon die französischen Rezensenten wenden die deutschen Kommentatoren²¹³ entweder sinngemäß oder direkt den Begriff dokumentarischer Spielfilm auf *Glückliche Heimkehr* an; dabei überwiege das Ungestellte die Inszenierung eindeutig. Fast ausnahmslos wird der Verzicht auf Berufsschauspieler erwähnt, doch enthalten sich die Autoren einer Bewertung ihrer darstellerischen Leistung. Neben den Mannschaften bezeichnet ein Verfasser den Zerstörer als „eine Art handelnde Figur“.²¹⁴ Den Autor des Völkischen Beobachters fasziniert am Krieg dessen „stählerne Poesie“. Das Schlachtschiff in *La nave bianca*, einer „künstlerischen Reportage“, setzt er mit einem „gepanzerten und feuerspeienden Riesen“ gleich und lobt den Regisseur Roberto Rossellini dafür, kongenial „Verwundung und Pflege, Männlichkeit und Barmherzigkeit“ vereint zu haben. Sein Fazit lautet: „Das italienische Filmschaffen [...] setzt damit eine Tradition fort, die aus wenigen Werken besteht: *Alfa Tau*, *I tre aquilotti* [Mario Mattoli 1942]²¹⁵ und ähnlichen Bildberichten. Sein Vorhaben auf diesem Gebiete ist die [...] Realität zu photographieren mit dem Willen zum Gleichnis“.²¹⁶

Renzo Rossellini „komponiert zu den Liebesszenen zwischen dem Heizer und der Krankenschwester, die sich sehr verhalten am Schluß des Films ankündigen, eine zarte ariose Impression, die auch als seelische Verbindung während der Trennung eine schöne Stimmungstiefe besitzt. Die Schlachtszenen zu See geben Anlaß, auch schweres

²¹² Willy Maier, Neue Filme nachbelichtet, Quelle unbekannt, undatiert. Aus dem Artikel geht hervor, dass es sich um eine Besprechung der Berliner Erstaufführung handelt. Fundort: FMB/SDK.

²¹³ Vgl. Franz Köppen, *Berliner Börsen-Zeitung*, 24. Juli 1943; Hans-Hubert Gensert, *Neuköllner Tageblatt*, 25. Juli 1943; Hans-Ottmar Fiedler, *Berliner Lokalanzeiger*, 25. Juli 1943; Heinrich Satter, *Berliner Morgenpost*, 25. Juli 1943; Ernst Jerosch, *Film-Kurier*, Nr. 110, 26. Juli 1943, 2; Cornelia Herstatt, Quelle unbekannt, undatiert, es handelt sich um eine Besprechung der Berliner Erstaufführung am 23. Juli 1943. Fundort: Deutsches Institut für Filmkunde.

²¹⁴ Hans-Hubert Gensert, *Neuköllner Tageblatt*, 25. Juli 1943.

²¹⁵ Das Sujet stammt von Vittorio Mussolini unter dem Pseudonym Tito Silvio Mursino. Es handelt sich um das Debüt von Alberto Sordi, der den Piloten Filippo Nardini spielt. Produzent ist die ACI, vgl. *I tre aquilotti. Cinema*, Nr. 145, 10. Juli 1942, 368.

²¹⁶ Die Zitate stammen aus der Berliner Premierenbesprechung von Lothar Papke, Schlachtschiff und Barmherzigkeit, *Völkischer Beobachter* (Nordeutsche Ausgabe, Berlin), 26. Juli 1943, 3. Papke gibt die Reihenfolge der Uraufführungen jener drei italienischen Filme falsch wieder, denn *La nave bianca* startet in den Kinos vor *Alfa Tau!* und *I tre aquilotti*.

Orchestergeschütz auffahren zu lassen, werden aber sparsam - und mit rhythmischer Eindringlichkeit - untermalt“.²¹⁷

Geteilt sind die Anschauungen, worauf sich der ambivalente Titel *Glückliche Heimkehr* bezieht: auf den trotz eines feindlichen Treffers in den Heimathafen zurückkehrenden Zerstörer, den die verletzten Heizer im Krankensaal in ihren Dialogen und Blicken herbeisehnen oder auf das sich findende Paar Basso und Elena oder die Einheit beider finalen Ereignisse. Durchgängig fällt nach der damaligen germanisierenden Sprachweise der Name des Spielleiters - Roberto Rossellini, seltener der des Komponisten Renzo Rossellini. Angaben zu sonstigen Stabmitgliedern, insbesondere zu Francesco De Robertis, fehlen hingegen. Bevor im Oktober 1949 *Paisà* und im Februar 1961 *Rom, offene Stadt* in Westdeutschland erstmals öffentlich aufgeführt wird, bevor also Rossellinis Ruf als neorealistischer Regisseur, welcher der *Resistenza* filmische Denkmäler setzt, sich verbreitet und befestigt, reüssiert er bereits 1943 als ‘Spielleiter’ eines deutschsynchronisierten Kriegsfilms, dessen vorgeführte soldatische Tugenden und ausgestelltter Waffenfetischismus nach den Urteilen diverser Kommentatoren sowie den vergebenen Prädikaten „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“ im Einklang mit nationalsozialistischer Ideologie stehen.

Kontrastierend zum militaristischen Grundtenor der Filmbesprechungen in der Presse, deren Verfasser im nationalsozialistischen Opfergeist und Waffenkultus schwelgen, stellt die DIFU die Liebesgeschichte zwischen dem Heizer und der Krankenschwester in den Mittelpunkt ihrer Reklame. Adressiert an die Kinobesitzer, bildet der Werberatschlag des Verleihers auf der Vorderseite das Liebespaar und einen zwischen ihnen kreuzenden weißen Dampfer ohne das Symbol des Roten Kreuzes ab. Angekündigt wird „ein nicht gespielter Spielfilm, [...] dessen Vorgänge nicht erfunden sind, nicht angebliche Vorgänge, sondern Wirklichkeit“.²¹⁸

5 Expositionen

5.1 *Das Schlachtschiff*

La nave bianca weist eine doppelte Exposition außen und innen auf. Diese ist für einen folgenden Vergleich mit einem veristischen Text von Giovanni Verga unter den Aspekten der Beziehung von Figuren und Raum einerseits, der Verlebendigung/Antropomorphisierung

²¹⁷ Hermann Wanderscheck, Sechs Filme und sechs Komponisten, *Film-Kurier*, Nr. 110, 26. Juli 1943, 4.

²¹⁸ Vgl. Werberatschlag zu *Glückliche Heimkehr* der DIFU, verantwortlich Erika Hertelt, FMB/SDK.

toter Materie andererseits von besonderem Interesse. Der Terminus Exposition, entlehnt der Theater- und übertragen auf die Filmdramaturgie, umfasst wesentliche Elemente, die es dem Rezipienten ermöglichen, die Ausgangssituation einer Erzählung zu verstehen. Neben Zeit und Ort der Handlung informiert die Exposition über die handelnden Personen und ihre Konflikte. Im weiteren Sinne legt sie das Genre fest, antizipiert stilistische Merkmale des Films, schafft eine Grundatmosphäre und erzeugt einen Spannungsbogen. Von diesen verschiedenen, normativen Elementen, deren unabdingbare Zugehörigkeit zur Exposition unter Theoretikern im Einzelfall umstritten ist²¹⁹, finden sich einige am Anfang von *La nave bianca* wieder, andere nicht.

Während der Filmtitel auf den zweiten zentralen Ort der Handlung verweist, das Hospitalschiff, blickt der Zuschauer in der ersten Einstellung nach dem Vorspann in die Mündung eines Kanonenrohres. Der passive, sich unverfänglich unterhalten lassen wollende Kinogänger soll attackiert, aktiviert, in das fiktionale Universum hineingezogen werden. Über einen bloßen Establishing Shot hinausgehend, welcher in der Totalen oder weiten Aufnahme einen für die Erzählung maßgeblichen Schauplatz präsentiert, erfüllt die aus insgesamt fünf Einstellungen bestehende Exposition außen spezielle Funktionen. Zwar legt sie Ort, Zeit und Atmosphäre fest, aber darüberhinaus animieren die graphische Bildkomposition, die diagonale Linienführung in Gestalt von Kanonenrohren, die Kameraführung und Montage der Einstellungen das Kriegsschiff als handelnde 'Figur', bevor eine Exposition innen eine Gruppe von Heizern als die menschlichen Protagonisten vorstellt.

Während als Auftakt ein pathetisches, von Bläsern und Pauken geprägtes musikalisches Motiv einsetzt, schwenkt die bildfüllende Mündung eines Kanonenrohres erst senkrecht nach oben und dann horizontal nach rechts. Auf der stählernen Mündung sind angeschnittene, nur teilweise lesbare Buchstaben (vermutlich der Rüstungsfirma) eingraviert. Während der Aufwärtsbewegung kommt ein zweites Kanonenrohr ins Bild, das simultan zum rechten Bildrand mitschwenkt. Ohne Schnitt hat sich der Bildausschnitt zur Totale erweitert. Im Bildhintergrund ist eine Kommandobrücke zu erkennen. Auf deren Dach, überragt von einem taghellen Himmel, stehen zwei Besatzungsmitglieder nebeneinander. Von ihrem durch Untersicht zusätzlich erhöht wirkenden Standpunkt halten sie mit Ferngläsern Ausschau. Unter ihnen befindet sich die Stirnseite der Kommandobrücke. Sie trägt den Schriftzug „Guai agli inermi!“ - „Wehe den Wehrlosen!“. Darunter blicken wiederum zwei

²¹⁹ Zum Filmanfang vgl. Hartmann 1995.

Beobachtungsposten durch Ferngläser in ähnlicher Pose wie ihre Kameraden auf unbestimmte Objekte. Durch ihre Blickrichtungen erweitert sich der sichtbare Bildraum zu einem übergreifenden unsichtbaren Raum. Bewaffnung, Kommandobrücke und Schriftzug definieren das selbst nur fragmentarisch gezeigte Schiff als einen italienischen Zerstörer. Mit dem Schwenk hat auch das musikalische Motiv gewechselt, wenngleich dessen pathetischer Charakter nurmehr von Streichern abgewandelt wird. Bereits dem Vorspann unterlegt, klingt es nun erneut an und endet mit der Sequenz.

Die Bewegungsrichtung von horizontal nach rechts drehenden Geschützrohren in der ersten Einstellung setzt nach dem ersten Schnitt ein simulierter Panoramawenken von links nach rechts fort. Das Kamerastativ ist in dieser zweiten weiten Einstellung offenbar auf einem um seine eigene Achse rotierenden Geschützturm fixiert, so dass die an sich statische Kamera dessen Eigenbewegung nachvollzieht. Drei in den Bildhintergrund gerichtete Kanonenrohre dieses Geschützturms zirkeln das Umfeld und damit die Lage des Schlachtschiffs ab. Vor einer schemenhaft den Horizont begrenzenden Küste liegen zahlreiche Kriegsschiffe vor Anker. Zum Himmel steigt eine Rauchschwade auf, deren Quelle unsichtbar bleibt.

In der dritten Einstellung setzt sich der Schwenk von rechts nach links fort. Nunmehr gleitet die Kamera in einer Totalen unter leicht dunkleren Lichtverhältnissen über drei hintereinandergestaffelte, auf den linken Bildrand gerichtete Kanonenrohre auf eine zweite Kommandobrücke mutmaßlich desselben Schiffes. Nach einer Überblendung wiederum in eine Totale - der vierten Einstellung - überkreuzen sich je drei gegeneinander versetzte Geschützrohre. Die fünfte Einstellung, eine untersichtige Halbtotale entspricht einem Detailausschnitt der ersten Einstellung. Jene zwei auf der Kommandobrücke in die Ferne spähenden Beobachtungsposten rücken untersichtig in identischer Haltung dem Zuschauer näher. Ihren Oberkörper bedecken umgehängte Taschen. In ihnen befinden sich Branddecken, wie aus dem Kontext derjenigen Sequenz hervorgeht, in deren Mittelpunkt die Seeschlacht steht. Jeweils am Rand der oberen Bildhälfte stehend, ist unter ihnen auf der Stirnseite der Kommandobrücke der eingravierte Schriftzug „Guai agli inermi!“ deutlich lesbar.

Um Ort und Zeit der Handlung sichtbar zu machen, würden die beiden ersten Aufnahmen einschließlich des Panoramawenken hinreichen. Doch diese Informationen sind einer Ästhetisierung der Waffe untergeordnet. Über das konkrete, waffenstarrende Schlachtschiff hinaus, in dem sich die folgende Exposition der Personen und ihres Konflikts abspielt, wird militärische Stärke, andauernde Wachsamkeit und Alarmbereitschaft versinnbildlicht. Bis auf die letzte, fünfte Einstellung bilden Geschützrohre das Leitmotiv, entweder sich selbst

bewegend oder von einem Kameranachschwenk animiert oder statisch, sind sie durch Diagonalen als eigendynamische, kubistische Raumsulpturen inszeniert. Ihre senkrechten und waagerechten Bewegungen sind einem formalen Gestaltungswillen geschuldet, extrem stilisiert, dokumentieren ebensowenig wie die Posen der Wachposten vor der italienischen Küste außerfilmisch reales Geschehen, kennzeichnen somit - zumal der Sequenz extradiegetische Musik unterlegt ist - *La nave bianca* von vornherein als *Spielfilm*. Die Eingangssequenz besitzt vorrangig eine metaphorische Funktion, evoziert die übertragene Bedeutung einer wehrhaften, schwerbewaffneten Nation.

5.2 Die Gruppe Heizer

Ein Schwarzbild, bei dem die Musik verstummt, trennt die erste von der zweiten Sequenz. Die erste Innenszene der zweiten Sequenz dient dazu, die handelnden männlichen Personen einzuführen, unter ihnen zwei Figuren, Moreno und Basso, als Gegenspieler aufzubauen, eine besondere Beziehung zwischen letzterem und der einzigen weiblichen Hauptperson Elena zu etablieren und ihren Auftritt vorzubereiten.

Die Innenszene im Aufenthaltsraum eines Zerstörers unterteilt sich in folgende Segmente. An eine stumme Vorführung von neun Heizern durch eine Kamerafahrt schließen sich Dialoge unter Heizern an, die sich um die Korrespondenz mit Kriegspatinnen drehen, ohne dass Basso hieran teilnimmt oder einbezogen wird. Sodann wird Basso von Moreno und einem Kameraden in wechselnder Rede verspottet. Dieses Teilstück der Szene behandelt der Abschnitt zu den Dialogen. Ein Postbote verteilt Briefe an ausgewählte Mitglieder der Gruppe. Ein Krankenpfleger betritt den Aufenthaltsraum und nimmt Briefe entgegen. Basso erhält einen Eilbrief von Elena. Heizer werden von ihrem Vorgesetzten zum Dienst am morgigen Tag eingeteilt.

Auf ihre zunächst dialoglose Etablierung als Gruppe in einem unansehnlichen, kahlen, künstlich erhellten, fensterlosen Funktionsraum folgen Dialoge in wechselnden Personenkonstellationen. Generell wirkt die Exposition innen nach Schwenks und einer Kamerafahrt theaterhaft inszeniert. Wie auf einer Bühne treten Personen zu den durchgängig anwesenden neun Matrosen hinzu und gehen wieder ab, wobei der Kamerastandpunkt zwar auf dem Set wechselt, aber in jeder einzelnen Einstellung fixiert bleibt. Da sich auch die Personen kaum bewegen, vielmehr sitzen oder stehen, wirkt die erste Innenszene statisch. Gegenüber der vorausgehenden, auf spezifisch filmischen Ausdrucksmitteln wie Schwenks,

Überblendung, einer erst durch die Montage der Einstellungen und den musikalischen Kommentar sinnevozierenden Sequenz, handelt es sich um einen Stilbruch.

Auf der visuellen Ebene macht sie den Zuschauer mit neun, im Aufenthaltsraum an Tischen sitzenden, auf den nächsten Kampfeinsatz wartenden Angehörigen des „servizio caldaie“ - dem Wartungspersonal von Heizkesseln - bekannt. Ausgehend von einer Fünfergruppe vermittelt eine Kamerafahrt einen ersten Eindruck von den Personen anhand ihres äußeren Erscheinungsbildes, ihren Freizeitbeschäftigungen, dem Ort, wo sie sich befinden und möglichen Beziehungskonstellationen innerhalb der Gruppe. Ein Schnitt in die Totale verschafft dann dem Zuschauer einen Überblick über die Positionierung der neun Heizer innerhalb des Raumes. Ein weiterer Schnitt führt zurück auf die Fünfergruppe und es setzen die Dialoge ein. Auf sprachlicher Ebene gestatten die von einigen Heizern verwendeten Dialekte Rückschlüsse auf ihre regionale Herkunft. Doch generell, und dies gilt für den gesamten Film, bleiben Angaben zu ihrem privaten und beruflichen zivilen Leben, bevor die erzählte Zeit in dieser ersten Innenszene konkretisiert wird²²⁰, ausgespart. Der zuvor *sichtbare* Alarmzustand in der Exposition außen, die in die Ferne spähenden Wachposten und die mobilen, gegen Angriffe zu Luft und zur See jederzeit schußbereite Bordartillerie, wird nunmehr *akustisch* als zweimaliges Trompetensignal aus dem Off dem Zuschauer in Erinnerung gerufen. Ein drittes Mal erklingt dieses Signal aus dem Off in einem anderen Kontext: Es kündigt den Auftritt zweier Postboten an.

Die erste aufsichtige Naheinstellung lenkt den Blick des Zuschauers auf ein geöffnetes Fotoalbum, das auf einem Tisch liegt, und ein Händepaar. Auf der linken Seite sind unter der weißen Überschrift „17. Madrina di guerra“ drei Fotografien von Frauen in Zivilkleidung eingeklebt, während auf der rechten, noch leeren Seite unter die ebenfalls weiße Überschrift „18. Madrina di guerra“ ein neues Porträt fixiert wird. Am oberen Bildrahmen sind Arme anderer Personen angeschnitten. Durch einen leicht senkrechten Schwenk nach links, dann nach rechts übergehend in eine Fahrt von links nach rechts quer zur Blickachse des Zuschauers panoramiert die Kamera in der Halbnahen neun, teils getrennt, teils nebeneinander sitzende Männer. Den Hintergrund bilden kahle Wände, vor denen Spinde aufgestellt sind. Auf ihnen befinden sich verschnürte Seesäcke, in denen sich, wie eine spätere Szene des morgendlichen Erwachens klarstellt, Hängematten befinden, denn dieser

²²⁰ Die Exposition des Zerstörers etabliert als Zeit der Handlung den Zweiten Weltkrieg. Die folgende Exposition innen etabliert einen bestimmten Tag und verweist auf den folgenden Tag, bei dem sich Privates und

Aufenthaltsraum dient den Heizern zugleich als Schlafräum. Schatten von Matrosen an den Wänden deuten auf den Einsatz von Scheinwerfern hin. Den Raum selbst, es handelt sich wahrscheinlich um ein Studioset, erhellen Glühbirnen an der Decke. Umliegende Räume an und unter Deck bleiben unsichtbar.

Innerhalb der zuerst exponierten Fünfergruppe klebt ein Matrose Fotos ein, vier Seemänner schreiben Briefe. Daneben an einem separaten Tisch liest ein Heizer eine großformatige Illustrierte mit einem weiblichen Starporträt - es handelt sich um die damals auflagenstarke Wochenzeitschrift *Film* -, während zwei benachbarte Kameraden, davon einer mit dem Rücken zum Betrachter, mit einem Brettspiel beschäftigt sind. Die Kamerafahrt hält inne bei Basso, der allein an einem Tisch sitzend, in ein Buch vertieft ist. Als Typen kennzeichnet sie zunächst ihre Uniformität: Alle tragen eine zweiteilige, helle Baumwollkombi und darunter ein schwarzes T-Shirt. In äußeren physischen Merkmalen wie Haarfarbe und Gesichtszügen sind sie deutlich voneinander unterschieden. Ihrem Alter nach handelt es sich, verglichen mit den Offizieren und dem Kommandant des Zerstörers, um junge Männer.

Innerhalb der Mannschaft verweilt die Kamera auf zwei Matrosen länger als auf anderen. Moreno bildet den Mittelpunkt der Fünfergruppe und überragt die anderen durch seine Größe, Leibesfülle und breiten Schultern. Basso am entgegengesetzten Ende des Raumes, abseits von den anderen, erscheint ihm gegenüber klein und schwächig. Damit sind die beiden Gegenspieler ansatzweise über physische Merkmale und ihre Interessen typisiert. Moreno schreibt Briefe an Kriegspatinnen. Basso liest ein Buch.

Die männlichen Personen werden vermittelt über Fotografien von Kriegspatinnen eingeführt. Ihre Porträtaufnahmen in ziviler Kleidung sind für den Zuschauer zuerst sichtbar, bevor die einzelnen Heizer ins Bild kommen. Zwar sind die Gesichter auf den Fotografien im Bild zu erkennen, aber weder tragen die Porträtierten Namen, noch erhalten sie über Dialoge der Heizer individuelle Merkmale zugeschrieben. Vielmehr sind die Abgebildeten im Fotoalbum nummeriert. Da keine von ihnen in folgenden Szenen auftritt oder eine sonstige Bedeutung besitzt, bleiben sie schemenhaft, anonym. Die Fotografien als Bestandteil der Korrespondenz mit Briefpartnerinnen und als Bildmotiv in einer Filmzeitschrift stellen Surrogate für die lebendigen Frauen vor, sollen die kriegsbedingte Trennung vom anderen Geschlecht als einen Konflikt aufbauen, der auf eine Lösung drängt, doch für die Heizer, mit Ausnahme von

überindividuelles Zeitgeschehen überschneiden: Elena kommt nach einer Bahnreise von Nord- nach Süditalien, - laut Basso „ha fatto tutta l'Italia“ -, am Bahnhof an, während Bassos Schiff zum militärischen Einsatz ausläuft.

Basso, tritt in der letzten Sequenz ihr vermisstes Schlachtschiff als einziges Objekt der Sehnsucht an die Stelle der Kriegspatinnen. Weder deren Fotografien noch ihre Personen spielen in den nachfolgenden Szenen irgendeine Rolle. In dieser Hinsicht enthüllt sich der suggerierte Konflikt als Scheinkonflikt. Allein im Verhältnis zwischen den korrespondierenden Heizern und dem hieran unbeteiligten Basso erfüllen die Fotografien der Frauen eine dramaturgische Funktion.

5.3 *Elena*

Die einzige weibliche Hauptfigur ist Elena. Ihre Auftritte beschränken sich auf die zweite und die fünfte Sequenz. Im Unterschied zu allen übrigen Personen macht sie eine Entwicklung durch, erhält durch die einzige Rückblende im Film eine angedeutete Vorgeschichte, tendiert damit als Typus zum Charakter. Ihrer per Eilbrief angekündigten Ankunft am Bahnhof für den folgenden Tag gehen eine Innenszene und Außenszene voraus. Die Innenszene zeigt das morgendliche Erwachen im Aufenthaltsraum/Schlafräum des Zerstörers und Bassos Vorbereitung auf das erste Rendezvous mit Elena an Land. Die Außenszene an Deck verschafft dem Zuschauer ein Vorwissen gegenüber der weiblichen Figur, denn er erfährt, warum Basso sie nicht abholen wird, bevor sein Schlachtschiff zum Kampfeinsatz ausläuft. Basso in seiner Ausgehuniform angelt sich aus der Offiziersmesse eine weiße Nelke als Erkennungszeichen, steckt sie sich ins Revers und will ein Boot an Land nehmen. Doch ein Vorgesetzter entreißt ihm die Nelke und wirft sie ins Meer. Von der auf dem Wasser treibenden Nelke in der Nahaufnahme folgt ein harter Schnitt auf einen weißen Nelkenstrauß in Großaufnahme.²²¹ Durch eine auf der Blickachse des Zuschauers zurückfahrenden Kamera vergrößert sich der Bildausschnitt zu einer Halbnahen, so dass die Person, die den Strauß hält, und der bereits akustisch durch ein Rattern und Piffe aus dem Off gekennzeichnete Ort sichtbar werden. Elena lehnt sich aus dem Fenster eines Zugabteils und blickt sich suchend nach Basso um.

Von den insgesamt vier Einstellungen dieser Szene ist Elena in drei halbnahen Einstellungen das zentrale Bildmotiv. Doch über einen flüchtigen Eindruck ihrer äußeren Erscheinung

²²¹ Seknadje-Askénazi (2000, 27) deutet das szenische Detail der Nelke als Verbindung zwischen zwei Sequenzen. Demgegenüber wird hier die Ansicht vertreten, dass sie zwei Außenszenen verknüpft. Seknadje-Askénazi ordnet die von ihm so genannte Nelken- ebenso wie die Amulettepisode dem „cinéma de De Robertis“ (ebd., 26) zu. Wie bereits ausgeführt, ist De Robertis nicht der Verfasser einzelner Episoden, sondern des gesamten Sujets und Drehbuchs, einschließlich nachträglicher Änderungen.

kommt ihre Exposition nicht hinaus, zumal Elena in dieser zweiten Sequenz stumm bleibt. Musik und Geräusche sind die ausschließlichen, nachsynchronisierten Tonereignisse in den zwei Szenen ihrer Einführung. Nelke und Nelkenstrauß verknüpfen über ein szenisches Detail zwei verschiedene Handlungsorte, das Schlachtschiff im Hafen und den Bahnhof in der Hafenstadt. Gebunden einmal an den Matrosen, einmal an seine Brieffreundin, vereint die Nelke symbolisch ein zwar zueinanderstrebendes, aber räumlich vorerst getrennt bleibendes, virtuelles Paar. Die Nelke dient ähnlich wie das in zwei Hälften geteilte Amulett als Erkennungszeichen, da sich beide noch nie zuvor gesehen haben. Die weiße Nelke ist jedoch als solches verabredet.

Vom Bahnsteig wechselt der Kamerastandpunkt ins Zugabteil. Auf das *wer* sieht, folgt, *was* die Person sieht. Auf unbefestigten Bahnsteigen warten oder laufen Matrosen, Frauen in Zivilkleidung, Ordensschwestern. Im Hintergrund ragt ein weißer, schmuckloser Neubau in die Höhe. Eine Rückenansicht in der Halbtotale zeigt Elenas Gesicht erneut im Halbprofil, wie sie sich nach Basso umsieht. Dabei klingt ein von Streichern getragenes, sentimentales Motiv an, das in der folgenden vierten Einstellung als singuläres akustisches Ereignis fort dauert. Der Bildausschnitt korrespondiert mit demjenigen der ersten Einstellung. Elena schaut erneut aus dem Fenster und verlässt dann mit dem Blumenstrauß, einem Koffer und Mantel das Abteil. Älter und reifer als Basso wirkend, trägt sie ein Pepitakostüm mit weißem Biedermeierkragen, weißen Handschuhen und einer weißen Haube über den dunklen Haaren. Da Elena erst wieder in der fünften Sequenz in einer nonnenhaft anmutenden Krankenschwesternuniform in völlig veränderter Gestalt auftritt, muss sie dem Zuschauer eingangs ins Auge fallen. Es ist ihr markantes Gesicht, das aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen, die Wiedererkennung erleichtert, umso mehr, als sie nicht über das Schreiben von Briefen oder Einkleben von Fotos, sondern über den suchenden Blick typisiert wird.

Am Ende der zweiten Sequenz tritt sie noch einmal auf. Ihr Blick wird erneut als das sie charakterisierende Merkmal in Szene gesetzt. Diesmal schaut sie dem wiederum unsichtbar bleibenden Basso, seinem auslaufenden Schlachtschiff, hinterher. Weil die Person, die sie in beiden Szenen zu sehen erhofft, sich nie zeigt, ein Schnitt auf Basso unter oder an Deck bleibt ausgespart, handelt es sich jeweils um Blicke ins Leere.

Während der Zerstörer in aufsichtigen Totalen von zwei Trawlern durch eine Hafengezogen wird, strömen Schaulustige auf der Mole zusammen. Elena bahnt sich in der Halbtotale aus dem Bildhintergrund den Weg durch dicht beieinander stehende Zivilisten. Durch eine ausgeprägt untersichtige Kameraperspektive und ihren gesenkten Blick in

Richtung des Zuschauers wirkt sowohl die suggerierte Kaianlage ebenso wie eine schaulustige Gruppe von Menschen erhöht. Anonyme Repräsentanten des italienischen Volkes werden heroisiert. Sie nehmen emotional Anteil am Schicksal ihrer Matrosen, in ihren Blicken, Gesten und ihrer Mimik. Vorwiegend ältere Menschen und Kinder verfolgen mit ernsten, betretenen Mienen, wie das Schlachtschiff den Heimathafen verlässt. Infolge der aufsichtigen Totalen sind die an Deck des Zerstörers stehenden Seemänner winzig klein, fast unkenntlich. Das auslaufende Schiff und nicht die Mannschaft ist das entscheidende Bildmotiv. Die Besatzung kommt nur indirekt zur Geltung, insofern jene kleinen Gruppe unbekannter Zivilisten, in der sich Elena befindet, auf die faktische Trennung reagiert. Anstatt zu jubeln, winken die älteren Männer verhalten mit Hüten, ältere Frauen schwenken Taschentücher. Eine Frau trocknet mit einem Tuch ihre Tränen. Elena, nun mit offenem Haar und demselben Kostüm, nimmt inmitten einer von einzelnen Typen verkörperten Masse wie diese unfreiwillig Abschied von Angehörigen, eine dem Publikum 1941 bereits vertraute Situation. Die Fotos von Kriegspatinnen, die ein Matrose auf dem Schlachtschiff im Album sammelt und betrachtet, finden ein Gegenstück darin, wie Elena in der Schlusseinstellung dieser Sequenz Basso traurig nachschaut: Der männliche Blick auf die Fotos von Kriegspatinnen und der weibliche Blick dem unsichtbar bleibenden Matrosen hinterher veranschaulichen komplementäre, als leidvoll empfundene Trennungen vom anderen Geschlecht.²²²

5.3.1 Das faschistische Frauenbild

Als Elena am Beginn der letzten, fünften Sequenz den Krankensaal betritt, wo der schwerverletzte Basso und sechs leicht verletzte Kameraden liegen, tritt sie ihrem Briefpartner als Krankenschwester gegenüber. Im Kontrast zu ihrer zivilen Kleidung in den beiden Außenszenen der zweiten Sequenz trägt sie fortan durchgängig eine weiße Schwesternuniform. Die Haube verdeckt vollständig ihr Haar. Auf die Stirnseite der Haube ist ein eingekreistes dunkles Kreuz aufgeprägt. Dieses Symbol - ohne Kreis und nunmehr handbreit - bedeckt ebenfalls ihren Kittel auf Brusthöhe. Es dient als Abzeichen, ordnet die Schwestern, die es tragen, dem italienischen Roten Kreuz zu. Schon im Schlachtschiff sind diejenigen Matrosen, welche die verehrten Heizer nach dem feindlichen Treffer im Kesselraum bergen, durch ein Kreuz auf einer Armbinde als Sanitäter ausgewiesen. Das

²²² Zum Frauenbild in den frühen Filmen von De Robertis vgl. Preziosi 1998.

Motiv findet sich erneut in der vorletzten Innenszene dieser dritten Sequenz auf einer weißen Sauerstoffflasche im Operationssaal, wo Basso noch während des Gefechts eine Bluttransfusion erhält, und leitet über zum Hospitalschiff. Drei Establishing Shots des auf See kreuzenden Lazarettschiffs stellen dieses Leitmotiv groß heraus: auf dem Schornstein des Dampfers, auf einer wehenden Flagge und auf Deck - als Zeichen der militärischen Neutralität für die eigene und feindliche Luftwaffe. Krankenschwestern tragen es wie Elena auf ihren weißen Kitteln und ihren Hauben. Das Motiv des Kreuzes rückt auf dem Lazarettschiff nicht nur wesentlich häufiger mehr oder weniger diskret ins Bild, sondern kennzeichnet überwiegend das weibliche Pflegepersonal.

Das Kreuz bildet jedoch ebenfalls Bestandteil christlicher Ikonographie. Es korrespondiert mit den nonnenhaften weißen, reinen, fast den gesamten Körper verhüllenden Kitteln der Schwestern. Elena und ihre Kolleginnen sind den versehrten Matrosen als leibhaftige Schutzengel zu Diensten. In der Szene der Messe an Deck fährt die Kamera hinter einem Altar entlang, bleibt am Rand des Geschehens, denn der Priester steht in der mittleren Bildebene mit dem Rücken zum Zuschauer. Auf dem Altar im Bildvordergrund befindet sich zwischen einer Blumenvase und Kerzenständern ein Kreuz. Es bildet das Gegenstück zu dem roten, dunklen Kreuz auf der Dienstkleidung der am christlichen Ritus andächtig teilnehmenden Schwestern.

Gebrochen wird die Sakralisierung der Krankenpflegerinnen jedoch dadurch, dass ihre Gesichter geschminkt sind. Inmitten eines kargen, funktionalen Interieurs, kahlen Wänden und Betten, in denen bandagierte Matrosen in Pyjamas genesen, erfüllen die Krankenschwestern die Funktion des Blickfangs, kommen geringfügig den ansonsten konsequent enttäuschten Zuschauererwartungen entgegen, wie ihn der Genrefilm bietet: effektiv ausgeleuchtete, herrschenden Schönheitsidealen entsprechende, elegant gekleidete, in dekorativen Interieurs oder pittoresken Landschaften posierende Stars.

Elena tritt in der Schlusssequenz fast ausnahmslos im Krankensaal auf. In der Szene, in der die neu an Bord gekommenen Krankenschwestern von einer älteren Oberschwester zum Dienst eingeteilt werden, ist Elena zwar anwesend, bleibt aber unsichtbar. Eine folgende Szene zeigt sie im privaten Schwesternzimmer mit einer Kollegin. Als Basso Elena im Finale wiedererkennt, verlässt sie vorübergehend den Raum. Ihre sichtbare Lebenswelt fällt somit weitgehend mit der Pflege verwundeter Matrosen zusammen.

Die Beziehung zwischen Elena und Basso ist karitativ motiviert. Neben identischen oder leicht variierten Großaufnahmen ihres besorgten, fürsorglichen Blickes auf Basso herab stellt

eine beredte Geste, die Schreibhilfe, den einzigen Körperkontakt zwischen beiden her. Sie sitzt oder steht zumeist am Bett von Basso, kümmert sich als seine quasi private Pflegerin durchgehend um ihn. Die gewählten Bildausschnitte kadrieren sie zunächst vorrangig separat, um in einer relativ langen, von einem Schwenk und einer Kamerafahrt ausgedehnten Schlusseinstellung, einer Zweier, das sich gefundene Paar zu akzentuieren.

Artifizuell wirken jene variierten Großaufnahmen, in denen Elena vor einem neutralen, verschwommenen Hintergrund, vermutlich im Atelier der Scalera, den Kopf gebeugt, im Halbprofil oder en face aus dem Bildraum heraus nach unten schaut. Nach einem Schnitt folgt, wen sie aufmerksam beobachtet: den bewusstlosen oder allmählich das Bewusstsein wiedererlangenden Basso. Elena wird als Figur durch den wiederholt auf ihn gehefteten Blick, ihre Position im Raum, an seinem Bett sitzend, teilweise stickend, aber immer ihm in ihrer Haltung zugewandt, vollständig über ihren hilflosen, schwachen Briefpartner definiert, den sie früher erkennt, als er sie. Alle ihre Handlungen, Gesten, Mimik, geäußerte Gedanken drehen sich um ihn. Ihre Tätigkeit als Grundschullehrerin scheint in einer Geste auf. Sie hilft ihrem noch weitgehend immobilen, sie noch nicht als seine Kriegspatin identifiziert habenden Schützling, einen von ihm diktierten Brief beinahe eigenhändig zu unterschreiben. Dabei führt sie ihm die Hand. Eine Rückblende in ein Klassenzimmer zeigt, wie sie einem kleinen Jungen mit einer ähnlichen Geste das Schreiben beibringt. So wie sie ein Kind unterrichtet, die ersten Buchstaben zu Papier zu bringen, so lehrt sie Basso, wieder zu schreiben.

Das Verhältnis zwischen Mann und Frau während des Krieges verschiebt sich in eine Mutter-Kind-(Sohn)-Beziehung. *Madrina di guerra* enthält den Wortstamm *madre*. Allerdings ist Basso bereits im unversehrten Zustand als infantil gekennzeichnet. In der ersten Innenszene von den Heizern im fahrenden Schlachtschiff malt Basso das Bild einer rauchenden Lokomotive, eine Art Kinderzeichnung, in der seine Enttäuschung über das geplatzte Rendezvous mit Elena am Bahnhof nachwirkt und anschaulich wird.

Elena lindert nicht nur männliches Leid, sondern lebt Tugenden vor und verlangt von Basso, ihnen gemäß zu handeln. Die wiederholten Stichworte lauten Opfer („sacrificio“) und Pflicht („dovere“). In der Exposition ziehen zwei Kameraden Basso auf, seine Kriegspatin würde in ihren Briefen immer nur von Pflicht und Opfer sprechen. Basso diktiert Elena in dem an sie gerichteten Schreiben, als Heizer während der Seeschlacht seine Pflicht erfüllt zu haben, wemgegenüber und warum, bleibt offen. Gleichwohl versichert er sich ihrer Anerkennung, dem entsprochen zu haben, was sie von ihm erwartet, insofern er Elena die Zeile hinzufügen lässt: „sei contente?“. Ihr Rückschreiben bestätigt ihm: „sono contenta che tu abbia fatto il tuo

dovere“. Ins Sakrale gehoben, erinnert sie ihn an die heilige Pflicht („benedetto dovere“), die sie beide „in questi giorni“ zu erfüllen hätten, womit der damalige Krieg nicht beim Namen genannt, sondern umschrieben wird.

Sie selbst entgegnet einer Kollegin auf die Frage, warum sie sich ihrem geliebten Matrosen nicht zu erkennen gebe, es fehle ihr nicht der Mut. Vielmehr hätte sie sich beinahe verraten. Als Lehrerin eines ihr ans Herz gewachsenen, reifer als seine Mitschüler wirkenden Jungen, habe sie offener zeigen können, was sie für ihn empfinde: „Quando io insegnavo, pensavo a lui come a un bambino più grande degli altri, ma oggi è diverso. Un’infirmiera è un po’ la madrina di tutti quelli che soffrono e non si possono fare distinzioni, anche se per un ferito sentiamo qualcosa di più che per gli altri“. In Kriegszeiten („Ma oggi è diverso“) die eigenen Bedürfnisse hinter einer höheren, patriotischen Aufgabe zurückzustellen, motivierte bereits die Entscheidung, den Beruf der Lehrerin gegen den der Krankenschwester auszutauschen, die freiwillig für das italienische Rote Kreuz arbeitet. In Elena überschneiden sich katholisches und faschistisches Frauenideal. Die Großaufnahmen ihres leicht gebeugten Gesichts, eingerahmt von ihrer weißen Schwesternhaube, ihr mitleidiger Blick auf Basso in seinem Krankenbett lassen sie als eine Madonna erscheinen. Selbstlosigkeit, Verzicht auf eigene Interessen um einer höheren Idee willen sind für das faschistische Regime, insbesondere während des Krieges, funktional. Jedoch folgt aus ihrer freiwilligen Tätigkeit als Krankenschwester, ihre ebenfalls offiziell verlangte Pflicht, Hausfrau und Mutter zu sein, nicht erfüllen zu können. Als ganz in weiße Nonnengewänder gehüllte engelsgleiche Wesen wirken Elena und ihre Kolleginnen im Krankensaal der sechs Heizer einerseits entsexualisiert; andererseits werden sie durch ihr Make-up und die Großaufnahmen von Elena, deren Gesicht in ihren zwei Auftrittsszenen an Land im Bildgedächtnis des Zuschauers verankert worden ist, als Attraktion etabliert, aus männlicher Perspektive als die begehrteste zweite Hälfte in Szene gesetzt. Dies geschieht im Anschluss an das eingeklebte Foto einer Kriegspatin in ein Album, womit die erste Innenszene beginnt, und das von Elena in zwei Hälften geteilte Medaillon, durch welches sie und ihr Seemann zueinander finden. Der Zwiespalt der Figur reproduziert die widersprüchlichen Anforderungen des faschistischen Staates an die jungen, gebärfähigen Frauen:

„Compared to Italian Catholicism, Italian fascism was riddled with contending attitudes about young women. Like the Church, the dictatorship was reacting against the emancipatory tendencies of interwar society. Yet unlike Catholicism, it exploited the desire to be modern as much as it curbed it. [...] As ‘reproducers of the race’, women were to embody traditional

values, being stoic, silent, and fervid; as patriotic citizens, they were to be modern, that is combative, public, and on call“.²²³

An dieser Stelle ist es angebracht, auf die faschistische Frauenpolitik einzugehen, soweit sie in *La nave bianca* aufscheint. Die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre mit Hilfe von Dekreten beginnende Verdrängung von Frauen aus den Universitäten, öffentlichen Verwaltungen, leitenden Funktionen in Oberschulen sowie die von den faschistischen Gewerkschaften durchgesetzten Lohnkürzungen für Arbeiterinnen dienen dem staatlich angestrebten Ziel, Frauen auf die Doppelfunktion von Hausfrau und Mutter festzulegen und im Gegenzug Männern den Zugang zum Arbeitsmarkt zu erleichtern.²²⁴ Unter bevölkerungspolitischen Aspekt ist die weibliche Gebärfähigkeit entscheidend²²⁵:

„Her ability to procreate conferred upon her a kind of warped citizenship in that the purpose of her maternity was to create new Italians for the Fascist state and lend muscle to its imperial strength, essentially as canon-fodder. [...] The newly nationalised Italian woman was, however, to be primarily a domestic creature, the angel guarding the hearth as she awaited the return of her husband from his daily toil, carrying out her national role from the confines of the home“.²²⁶

Frauen sind jedoch nicht nur Objekte, die vom Faschismus für ihnen äußerliche Zwecke instrumentalisiert werden. Vielmehr existiert ein bislang noch nicht in seinen quantitativen und qualitativen Dimensionen erforschter Konsensus von Frauen mit dem Regime. Auf sie zugeschnittene Massenorganisationen dienen ihrer Mobilisierung und konterkarrieren in gewisser Weise das angestrebte Ideal einer auf die private Sphäre beschränkten, sich im Haushalt und der Aufzucht möglichst vieler Kinder verwirklichenden *donna fascista*. So engagieren sich weibliche Angehörige der Mittelklasse in den karitativ tätigen *fasci femminili*, die seit den dreißiger Jahren eine rege Aktivität entfalten. Am Beginn des Zweiten Weltkriegs sind ca. ein Viertel der weiblichen Bevölkerung über zwanzig Jahren in speziellen Frauenorganisationen des PNF vereint: Von insgesamt 3.2 Millionen Mitgliedern gehören 750.000 den *fasci femminili* an; 500.000 deren Unterorganisation SOLD für Arbeiterfrauen, 1.4 Millionen zählen zu den *Massaie rurali*, bäuerlichen Hausfrauen, und 450.000 zu den *giovani fasciste*.²²⁷ Als der Abessinienkrieg 1935 ausbricht, üben Frauen nach dem Vorbild von Königin Elena in einer Ringzeremonie materiellen Verzicht zugunsten des Vaterlandes. Kriegswitwen und Mütter, deren Söhne an der Front gefallen sind, stiften ihren Schmuck dem

²²³ De Grazia 1992, 147.

²²⁴ Vgl. Macciocchi 1976, 46-47; Willson 1996, 85-87.

²²⁵ Vgl. De Grazia 1992, 41-76.

²²⁶ Willson 1996, 80.

²²⁷ Vgl. De Grazia 1992, 265.

faschistischen Staat. Opferbereitschaft beweisen Frauen erneut nach dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940, da nun medizinisches Pflegepersonal in immer größerem Ausmaß benötigt wird:

In einer Rede am 18. Dezember 1941 „wendet sich der Duce aus Anlaß des Tags des Eherings²²⁸ an die junge weibliche Generation, [...] die freiwilligen Krankenpflegerinnen des Roten Kreuzes, die faschistischen Besucherinnen, die den Verwundeten beistehen, die freiwilligen Helferinnen in den Lazaretten, die Kriegspatinnen usw. ‘Ich spende hohes Lob’, sagt Mussolini, ‘den freiwilligen Helferinnen des Roten Kreuzes [...]. Ihre Pflichterfüllung und Opferbereitschaft waren bewundernswert. Ich habe sie in Albanien gesehen, in den chirurgischen Abteilungen, fast an vorderster Front, besonnen, selbstsicher, furchtlos [...]. So erfüllt die gesamte weibliche Welt [...] ihre Pflicht gegenüber der kriegführenden Nation“.²²⁹

Zeitlich parallel steigt der zuvor per Gesetz reduzierte Anteil weiblicher Arbeitskräfte in der öffentlichen Verwaltung und Industrie in dem Maße, wie Frauen die eingezogenen Männer ersetzen müssen.²³⁰

Dass Elena auf ihrem Schwesternkittel neben dem Roten Kreuz ein Abzeichen des PNF trägt, stellt für zwei Autoren der Zeitschrift *Positif* im Abstand von zwanzig Jahren einen hinreichenden Grund dar, entweder den für sie unumstrittenen Regisseur Roberto Rossellini oder den Film als profaschistisch einzustufen. Marcel Oms interpretiert 1958 *La nave bianca* als faschistischen Propagandafilm. Neben den Hochrufen auf den König und den Duce nach der Messe an Deck des Hospitalschiffs belegt aus seiner Sicht die Schlusseinstellung diese These: „Le film, enfin, se terminait sur un mouvement d’appareil cadrant l’insigne du Fascio épinglée sur la blouse de l’infirmière“.²³¹ Jacques Demeure bestätigt im Oktober 1977 in derselben Zeitschrift wenige Monate nach dem Tod Rossellinis die Beobachtung seines Vorgängers.²³² Ihnen widerspricht 1987 Peter Brunette: „Some anti-Rossellini critics have

²²⁸ Infolge des kostenintensiven, die heimischen Goldreserven reduzierenden Abessinienkriegs kommt das Regime auf die Idee, sich die privaten Goldbestände von Frauen in ritualisierter Form erstmals am 2. Dezember 1935 und von da an alljährlich anzueignen. „Da die Ehefrauen nur ihren goldenen Ehering besaßen, bat man sie, ihn abzustreifen und den faschistischen Würdenträgern zu überreichen, die eine theatralische Inszenierung vorbereitet hatten: römische Dreifüße, in denen Holzscheite brannten, und die Frauen, die daran vorbeizogen, um ihren Ehering abzuliefern. Den Anfang machte, wie die Chroniken berichten, die Königin von Italien vor dem Grab des Unbekannten Soldaten. [...] Die Faschisten ersetzten ihren goldenen Ehering durch einen Ring aus Eisen für drei Groschen. Die Frauen vollzogen damit eine zweite oder doppelte Ehe mit dem Faschismus. [...] Allein in der italienischen Hauptstadt sollen die Frauen 250000 und in Mailand 180000 Eheringe hergegeben haben. Die Fruchtbaren Mütter stifteten ihre Ringe extra, bei einem intimen Empfang des Duce am 21. Dezember im Palazzo Venetio [Venezia, der Amtssitz Benito Mussolinis]“, Macciocchi 1976, 53.

²²⁹ Zit. nach ebd., 67.

²³⁰ Vgl. De Grazia 1992, 282-283.

²³¹ Marcel Oms, Du fascisme à la démocratie chrétien, *Positif*, Nr. 28, April 1958, 9-18, hier 10.

²³² „sur sa blouse, à côté de la Croix Rouge, est accroché un insigne. En italien, on l’appelle le fascio. Et oui, la touchant infirmière de Roberto Rossellini fait étalage de son appartenance au parti fasciste. Certes, pareille adhésion était alors pratiquement une nécessité pour obtenir un emploi, mais pareil exhibitionisme est rare, non seulement dans l’ensemble de la production, mais aussi parmi les personnages pourtant fort bien pensants de ce

even spoken of a non existent shot near the end that focuses approvingly on the Fascist insignia, but this is clearly a mistake, or worse“.²³³

Dass die Beobachtung von Oms und Demeure zutrifft, wenngleich nicht beschränkt auf eine einzige Einstellung, geht zum einen aus zwei Auflagen hervor, welche die italienische Zensurbehörde 1948 verhängt, bevor *La nave bianca* wieder öffentlich aufgeführt werden darf. Danach wird das von den Alliierten während der Besatzungszeit erlassene, am 14. Mai 1946 durch die Presidenza del Consiglio dei Ministri verhängte Aufführungsverbot erst am 2. Februar 1948 sowie in einer Revisionsentscheidung am 5. März 1948 für unwirksam erklärt, sofern die unter Punkt 2 genannte Bedingung erfüllt wird: „cancellazione, a mezzo di mascherine od altro, dei distintivi del P. N. F. sulle uniformi delle crocerossine“. Jedoch ist in dem Zensurbescheid vom 5. März 1948 dieser Satz handschriftlich durchgestrichen.²³⁴ Seit

film même“, Jacques Demeure, Un débutant méconnu: Roberto Rossellini, *Positif*, Nr. 198, Oktober 1977, 32-40, hier 37.

²³³ Brunette 1987, 17. Um seine Aussage zu begründen, beruft er sich erstens auf die Sichtung einer Kopie von *La nave bianca* im New Yorker Museum of Modern Art, zweitens auf Roy Armes, demzufolge der Film mit einer Nahen - tatsächlich mit einem Medium Shot - auf einem dunklen, roten Kreuz ende (ebd., 359-360). Roy Armes (1971, 44) erwähnt nicht das Parteiabzeichen, sondern konstatiert: „The film ends with a close-up of a red cross and basically with its optimism and happy ending *La nave bianca* shows an acceptance of the world as it is for Italy in 1941“.

²³⁴ Appunto per il Sottosegretario di Stato vom 2. Februar 1948 und vom 5. März 1948, betreffend Aufhebung des Vertriebsverbots („divieto di circolazione“) von *La nave bianca*, zuletzt bestätigt von der Commissione di revisione am 16. Mai 1946. Den Antrag auf Freigabe stellt die Scalera. In der ersten Fassung vom 2. Februar 1948 lautet der Titel Appunto per il Sottosegretario di Stato, eine Unterschrift unter Il capo dell’Ufficio Centrale per la Cinematografia fehlt. In der zweiten, dem Wortlaut nach bis auf einen Passus weitgehend identischen Fassung vom 5. März 1948, jedoch mit handschriftlichen Notizen und Streichungen versehen, steht vor dem Appunto der Name der verantwortlichen Behörde: Repubblica Italiana. Presidenza del Consiglio dei Ministri: Die Unterschrift unter Il Capo dell’Ufficio Centrale per la Cinematografia ist unleserlich. Wahrscheinlich handelt es sich im ersten Fall um einen behördeninternen Entwurf, im zweiten Fall, einen Monat später, um eine hinsichtlich des maschinenschriftlichen Textes geringfügig überarbeitete Fassung, die jedoch aufgrund handschriftlicher Korrekturen entscheidende Änderungen aufweist und mit Sicherheit von einer mindestens dritten Version abweicht, die die Scalera erhalten hat. Der Text nennt eingangs als Datum der erneuten Sichtung von *La nave bianca* den „29 gennaio u[ltimo] s[corso]“, dann den Hersteller und Verleiher - jeweils die Scalera -, den Regisseur „Rossellini Alberto“ [sic] und als Darsteller: „A. Magini, Forcelli, Roatti [in der zweiten Fassung Rosatti], Serena“. Es folgt eine Inhaltsangabe, ein Hinweis auf das von der Psychological Warfare Branch erstmals erlassene „vietato di circolazione“ und dessen Bestätigung nach einer am 14. Mai 1946 erfolgenden Sichtung, womit der Antrag der Scalera auf Freigabe des Vertriebs und Abspiels faktisch abgelehnt wird. In der ersten Version schließt dann ein Passus an, den die zweite, unterzeichnete Fassung nicht mehr enthält: „Considerato però che il film si alimenta da quel tono di vita più o meno guerriero che fu il contrassegno del passato regime e tenuto conto altresì della particolare situazione politica, si ritenne di confermare il divieto di circolazione“. Aufgrund eines erneuten Antrags der Scalera, so heißt es dann in beiden Fassungen zwar dem Wortlaut verschieden, aber sinngemäß übereinstimmend, habe eine neue Sichtung stattgefunden. „La Commissione (in der zweiten Fassung ergänzt um „di revisione“), considerato che le scene di guerra sono presentate con obiettività e che nel film non sussistono toni offensivi contro gli Alleati, ha espresso parere favorevole per il rinnovo del nulla osta di circolazione, subordinandolo, però, alle seguenti condizioni: 1. eliminazione del motto ‘che si ferma è perduto’ che appare su di un torre della corazzata; 2. cancellazione, a mezzo di mascherine od altro, dei distintivi del P. N. F. sulle uniformi delle crocerossine“. In dem Text vom 5. März sind unter dem Punkt 1 die Wörter „del motto“ und der Nebensatz nach „che“ durchgestrichen; handschriftlich ergänzt lautet die neue Formulierung unter Berücksichtigung der nicht durchgestrichenen Wörter

Dezember 1952 gehört *La nave bianca* zum Verleihprogramm des Dachverbands nationaler Filmclubs, der Federazione italiana circoli del cinema.²³⁵

Nicht nur in der letzten Einstellung und keineswegs allein Elena, sondern ebenso ihre Kolleginnen tragen auf Schwesternkitteln neben dem Roten Kreuz ein knopfgroßes Abzeichen. Dieses ist somit weder in der Kopie noch der hiervon gezogenen Videofassung mit Masken oder auf andere Weise retuschiert. Dass es sich um ein Emblem des PNF handelt, dürfte jedoch nur für Eingeweihte erkennbar sein, da es nie als Detail hervorgehoben wird, im Unterschied zu dem Roten Kreuz in der Schlusseinstellung oder bei den drei Establishing Shots des Hospitalschiffs. Es trägt als *ein* äußerliches Merkmal zur Typisierung der weiblichen Haupt- und Nebenfiguren in diskreter Weise bei, liefert ein mögliches Motiv, insbesondere in bezug auf Elena, zur „capo gruppo infermiere volontario“ zu gehören, bleibt aber der zentralen Ikonographie des Kreuzes untergeordnet. Das Parteiabzeichen dient dazu, das fiktionale Universum an die außerfilmische Wirklichkeit anzubinden, Zeit, Ort und eine herrschende Ideologie über ein szenisches Detail zu konkretisieren. Es eignet sich daher nicht als Beweisstück, *La nave bianca* als einen faschistischen Kriegspropagandafilm und dessen mutmaßlichen Regisseur Roberto Rossellini als regimetreu zu entlarven.

6 Tonereignisse

Wie *Uomini sul fondo* und *Roma città aperta* ist *La nave bianca* nachsynchronisiert. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass einzelne Geräusche, Dialoge und Musik (das Soldatenlied an Deck des Hospitalschiffs) während der Dreharbeiten an natürlichen Schauplätzen und im Atelier der Scalera aufgenommen worden sind, wobei hierüber im Fall von *La nave bianca* keine Angaben vorliegen. Als Tonmann wird in Filmografien Piero Cavazzuti genannt.²³⁶ Musik, Dialoge und Geräusche werden erst nach Drehende im Studio auf getrennten Tonbändern registriert und dann gemischt.²³⁷

„eliminazione della scena in cui appare (unleserlich) torre d'un corazzata col motto 'Chi si ferma è perduto'“. Unter dem vollständig durchgestrichenen Punkt 2 findet sich die handschriftliche Notiz: „a me pare ridicolo il taglio“. Folglich bewirken die intendierten Veränderungen am Originaltext vom 5. März 1948 bei der ersten Auflage einen erweiterten Schnitt, insofern nicht nur eine einzelne Einstellung, sondern eine ganze Szene aus der Kopie entfernt werden soll. Die zweite Auflage hingegen gilt nachträglich als 'lächerlich'.

²³⁵ Vgl. Notizie. Servizio informazioni, *Cinema nuovo*, Nr. 1, 15. Dezember 1952, 2.

²³⁶ Vgl. Aprà 1984, 240; Rondolino 1989, 400; Gallagher 1998, 690. Vgl. den Beitrag von dem Toningenieur Piero Cavazzuti unter der Rubrik Difetti e rimedi, 1. I problemi del suono, in: *Cinema*, Nr. 57, 10. November 1938, 281.

²³⁷ Zur Nachsynchronisation - post-sincronizzazione - vgl. Di Giammatteo 1990a, 38.

Was Inserts aus dem kurzen dokumentarischen Dokumentarfilm des Istituto Luce *La battaglia dello Jonio* betrifft, die das Bildmaterial für die Seeschlacht liefern, so sind diese mit Sicherheit vom Hersteller nachvertont. Im Hinblick auf den italienischen Spielfilm in den vierziger Jahren beschränkt sich der Direktor in der Regel auf die Studioaufnahmen. Der Grund hierfür besteht darin, und dies erklärt ebenfalls die Praxis der zwangsläufig mobileren Kriegsberichterstatteer sowohl vom Istituto Luce als auch den Filmabteilungen der italienischen Streitkräfte, dass die damals eingesetzten Tonaufnahmegeräte schwer und unhandlich sind. Da sich das Magnetband erst in den fünfziger Jahren in der Filmbranche durchsetzt, dient das Lichttonverfahren zur Tonaufzeichnung. Doch hierbei sind leicht entzündliche Filmstreifen als Speichermedium akustischer Ereignisse unvermeidlich.²³⁸ Außerdem mangelt es für Außenaufnahmen an geeigneten Mikrofonen, innerhalb einer diffusen Tonkulisse ausgewählte Geräusche und/oder Dialoge zu registrieren: „Così, nei classici del neorealismo, la maggior parte della colonna sonora è ricostruita. Sul set veniva registrata una colonna di presa diretta che - nella maggior parte dei casi - veniva utilizzata semplicemente come colonna-guida per il doppiaggio. Nella migliore degli ipotesi, alcuni brani della colonna-guida venivano inseriti ad incastro nella colonna definitiva“.²³⁹

Wenn ein Adjutant in der Komandobrücke des Schlachtschiffs spricht, aber stumm bleibt, als sein Vorgesetzter zwei Piloten ihr Flugziel erläutert, oder der zu hörende Gesang verletzter deutscher und italienischer Matrosen ersichtlich von den Lippenbewegungen abweicht, so macht dies augenfällig, dass nachsynchronisiert worden ist. Im Einklang mit *Uomini sul fondo* dominiert nicht das gesprochene Wort die Tonspur, sondern Musik und Geräusche. Dabei nimmt die Musik, bezogen auf den gesamten Film, den Vorrang vor den Geräuschen ein. Unter den Stabmitgliedern führen Abspann und Vorspann einzig Renzo Rossellini als Komponisten namentlich an. Was immer diese Ausnahme von der Regel eines sich als anonymes Werk präsentierenden Films motiviert haben mag, es wird damit eine herausragende Einzelleistung anerkannt.

²³⁸ Beim Lichttonverfahren „werden Schallereignisse auf elektrischem Wege in Helligkeitsschwankungen umgewandelt, photographisch auf Film gespeichert und als zusätzliche Spur neben das Bild kopiert. Im Kinoprojektor wird diese Abbildung des Schalls auf umgekehrtem Wege wieder hörbar gemacht. Der Vorteil gegenüber dem Nadeltonverfahren ist evident: Bild und Ton sind auf einem gemeinsamen Träger aufgezeichnet und synchronisiert“, Martin Koerber [Eintrag: Tonaufzeichnung], in: Rother 1997, 295.

²³⁹ Masi 1989, 49.

6.1 Musik

Von Renzo Rossellini, der für zahlreiche Regiearbeiten seines Bruders, darunter *Roma città aperta*, die Musik komponiert, sind keine Aussagen überliefert, was seine künstlerischen Intentionen im Fall von *La nave bianca* sind, wie und warum er - einmalig - mit De Robertis zusammenarbeitet²⁴⁰, wann die Partitur geschrieben, instrumentiert, registriert und gemischt worden ist. Um die prekären Produktionsbedingungen zu erhellen, unter denen italienische Filmmusiker generell spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs arbeiten, sind die Aussagen des 1936/37 debütierenden Alessandro Cicognini in einem Interview 1974 mit Francesco Savio aufschlussreich.²⁴¹

Cicognini stellt dar, wie eine an sich irreguläre Arbeitsweise herrschende Praxis wird: Vom Drehbuch für gewöhnlich erheblich abweichende, in der Regel mindestens noch einmal umgeschnittene Fassungen erfordern eine Komposition in kürzester Zeit. Auf die Frage, ob er vor oder erst nach der Montage begonnen habe, die Musik zu schreiben, antwortet Cicognini:

„In genere il lavoro era molto disordinato. Il musicista riceveva un copione sul quale non era possibile scrivere della musica perché il copione non diceva niente, era la realizzazione del copione che contava. Poi la seconda preparazione del film avveniva su un montaggio talmente largo per cui il musicista, per guadagnare tempo, cominciava già a comporre, ma il montaggio definito risultava talmente diverso che l'80% del lavoro saltava, bisognava rifarlo tutto e tutto questo nei tempi stretti dell'urgenza. Il modo di lavorare danneggiava ancora di più la musica“.²⁴²

Da De Robertis erklärt, während der Dreharbeiten von *La nave bianca* sei eine von ihm nachträglich erfundene Liebesgeschichte abgedreht und in das vorhandene Bildmaterial eingefügt worden, und eine Produktionsnotiz vom 25. August 1941 ankündigt, der Film würde - drei Wochen vor dem Uraufführungsdatum am 14. September - geschnitten, lässt sich erahnen, in welcher knappen Frist Renzo Rossellini die Musik komponiert hat.

Cicognini erläutert noch zwei weitere, von ihm und seinen Kollegen immer wieder neu zu überwindende Hindernisse: eine grundsätzlich, verglichen zu amerikanischen Filmen, qualitativ minderwertige Tontechnik und ein traditioneller, widersinniger Hang zur

²⁴⁰ Es ist auffällig, dass der einzige Film, in dem Francesco De Robertis und Roberto Rossellini zusammenarbeiten, zugleich die erste und letzte Kooperation seines Bruders mit dem Regisseur von *Uomini sul fondo* ist.

²⁴¹ Alessandro Cicogninis Karriere als Filmkomponist beginnt mit *Il corsaro nero* (Amleto Palermi, 1936), basierend auf Emilio Salgaris gleichnamigem Roman. In den folgenden Jahren schreibt er die Musik für weitere Regiearbeiten Palermis wie *Napoli d'altri tempi* (1938) und *La peccatrice* (1940). Außerdem arbeitet er unter anderem mit Mario Camerini bei *Centomila dollari* (1940) sowie mit Alessandro Blasetti bei *La corona di ferro* (1941) zusammen.

²⁴² Savio 1979, Bd. 1, 337.

bombastischen, kontinuierlichen, kaum fragmentisierbaren Orchestermusik. Sofern die übrigen Tonereignisse mangelhaft aufgezeichnet oder Einstellungen inkohärent zusammengeschnitten sind, soll der Komponist diese Fehler im doppelten Sinn des Wortes überspielen, eine Anforderung, die Cicognini rückblickend für unzumutbar hält:

„Il problema ha due aspetti: innanzi tutto mancavano i mezzi tecnici, per cui il missaggio veniva male in Italia. Noi avevamo sempre una certa ammirazione per le colonne sonore dei film americani perché erano scritte meglio da parte del compositore, la musica era piazzata meglio che non fosse in Italia e perché non c'era un ricorso alla musica troppo continuo. Da noi si chiedeva troppo al musicista: che rendesse tutto chiaro, tutto bello, che salvasse il film, e questo non era tecnicamente possibile. E allora la musica era scritta in modo che non era adatto perché l'uso di grandi masse orchestrali si è rivelato poi inutile [...]. allora s'inzeppava tutto insieme: dialoghi, rumore, musica. Con un missaggio fatto male, con della musica scritta per complessi troppo grandi; tutto questo ha veramente danneggiato la colonna sonora di un film italiano dell'epoca“.²⁴³

Bis auf eine einzige Szene an Deck des Hospitalschiffs, wo italienische und deutsche Patienten ein Soldatenlied instrumentieren und zweisprachig singen, handelt es sich um extradiegetische Musik, das heißt sie bildet keinen integralen Bestandteil der fiktionalen Welt. Konventionell sind die vom Komponisten gewählten Motive in Verbindung mit den visuellen Ereignissen, verglichen mit nationalen als auch internationalen zeitgenössischen Produktionen. Demgegenüber unkonventionell ist hingegen, dass die Musik ganze Szenen nicht einfach diskret untermalt, sondern exklusiv als einziges Tonereignis kommentiert. Üblicherweise, abgesehen vom Revue- und Opernfilm, entfaltet die Musik eine den Bildern und sonstigen Tonereignissen untergeordnete, subtile, emotionale Wirkung:

„Sie wirkt häufig besonders dort, wo sie in ihrer Eigenständigkeit nicht bemerkt wird, sondern sich in das filmische Geschehen einschmiegt. Und ihm dadurch zugleich einen besonderen Akzent gibt. Die durch die Musik erzeugte Emotion erscheint dann wieder, wie schon bei anderen Elementen der filmischen Gestaltung, als Eigenschaft des Geschehens, nicht als ein selbständiges Objekt der Wahrnehmung. [...] auf die unterschwellig, nicht bewußte Wahrnehmung der Filmmusik weisen Praktiker wie Theoretiker hin, wenn sie die These vertreten, daß Filmmusik besonders dort wirksam sei, wo sie sich diskret im Hintergrund halte und sie 'nicht gehört' werde“.²⁴⁴

Folgende Funktionen ihres Einsatzes sind zu unterscheiden²⁴⁵: Sie kommentiert visuelle Informationen und verknüpft, vermittelt über Leitmotive, Szenen oder Szenenteile. Gebunden an Basso und Elena, entweder getrennt oder vereint, erklingt ein von Streichern getragenes sentimentales Liebesmotiv - der Chor der Violinen. Gebunden an das Schlachtschiff ertönt ein

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Hickethier 1996, 95.

²⁴⁵ Zur Filmmusik vgl. Arnheim 1979, 302-308; Kracauer 1996, 185-213.

pathetisches, pompöses, von Bläsern und Pauken getragenes Kriegsmotiv. Bezeichnenderweise besitzt das Hospitalschiff kein eigenes Leitmotiv.

Das Kriegsmotiv firmiert als Titelmusik. Es ist dem Vorspann unterlegt, erklingt dann variiert in der ersten Sequenz, während sich horizontal und vertikal die Kanonenrohre eines Schlachtschiffes drehen. Von diesem verselbstständigt es sich einmalig, als das Hospitalschiff auf den Heimathafen Kurs nimmt. Eine Messe an Deck beschließen die Hochrufe von Krankenschwestern, Patienten und Mannschaft „Viva il Re! Viva il Duce!“, während das an den Zerstörer gebundene, denotativ militärisch-patriotische Leitmotiv unterlegt ist. Es dominiert ununterbrochen die Tonspur, während nach einem Schwarzbild eine Außenszene folgt: Matrosen salutieren auf dem Hospitalschiff, während dieses in den Hafen einläuft. Das Kriegsmotiv klingt erst aus, als das Rot-Kreuz-Schiff in der folgenden Einstellung von einem Trawler an eine Mole gezogen wird.

Das Liebesmotiv ist erstmals in der Exposition innen nach Dialogen, Atmo und Trompetensignalen vernehmbar, als Basso den Eilbrief Elenas öffnet und liest, während seine Kameraden ihn aufmerksam dabei beobachten. Nach der Außenszene von Bassos verhiertem Landgang erklingt es erneut, als Elena das erste Mal am Bahnhof auftritt. Damit werden Basso und Elena, obwohl räumlich getrennt, melodisch zum Paar vereint, bevor sich diese klanglich antizipierte Einheit in der Schlussequenz sichtbar realisiert. In dieser begleitet das Liebesmotiv zum einen Bassos Erwachen aus der Narkose im Beisein Elenas, während er das Amulett an der Halskette berührt, zum anderen als die Krankenschwester Elena nach seinen diktierten Worten einen Brief an sich als die von ihm unerkannte Kriegspatin Elena schreibt.

Wenn beide Leitmotive in der Exposition außen und innen, sei es räumlich (an Deck und im Aufenthaltsraum), sei es durch ein erst stummes, dann dialogisches Intermezzo, getrennt bleiben, gehen sie im Finale in derselben Reihenfolge ineinander über. Während an der Reling Bassos Kameraden bandagiert ihrem zurückgekehrten Schlachtschiff salutieren, wiederholt sich die Melodie aus dessen Exposition am Filmanfang. Nach einem Schnitt auf ein Bullauge im Krankensaal, hinter dem ein Zerstörer vorbeizieht und durch das Basso und Elena blicken, wie die folgende letzte Einstellung klarstellt, geht das Crescendo von Bläsern und Pauken fließend über in den Chor der Violinen.²⁴⁶ Mit dem Liebesmotiv klingt *La nave*

²⁴⁶ Die Szenen des gemeinsamen Singens und Musizierens von deutschen und italienischen Kriegsversehrten sowie der Messe von Patienten und Bordpersonal an Deck des Hospitalschiffs schließen hingegen nicht

bianca aus, als die Kamera von beiden Personen in einem Medium Shot²⁴⁷ auf das dunkle Kreuz auf Elenas weißem Kittel schwenkt, dann bis zur Detaileinstellung darauf zufährt, bis das Kreuz ein Abspanntext überblendet. Damit verklammert die Musik Schlacht- und Hospitalschiff, Krieg und Liebe, kollektive, patriotische Pflichterfüllung und das private Glück des Paares.

Kommentierende Aufgaben leistet die Musik, wenn die Matrosengruppe im Krankensaal sich um das 'Schicksal' ihres Schiffes sorgt, dass längst im Heimathafen hätte eintreffen müssen: Ein Tremolo von Streichern betont ihre innere Anspannung. Die Musik verstärkt als singuläres Tonereignis durch ihre emotionale Wirkung zum einen die Katastrophe, als Basso im düsteren, von Rauchschwaden durchzogenen Heizungsraum auf ein Gitter stürzt; zum anderen das Ringen der Ärzte um sein Leben, als sie ihm im Operationssaal des Zerstörers Blut zuführen, während das Gefecht fort dauert. Demgegenüber entspannt eine harmonische, leise Melodie den Zuschauer nach einem Trommelfeuer der Bordgeschütze, während eine weite Aufnahme die von Sonnenstrahlen glitzernde, ruhige See zeigt. Zu Establishing Shots des Lazarettschiffes als zweitem Schauplatz klingt ein neues musikalisches Thema an - ohne leitmotivische Funktion.

Am weitesten löst sich die Musik in *La nave bianca* vom standardisierten, möglichst unhörbaren, untermalenden Gebrauch im Spielfilm, wenn sie ohne intermittierende oder überlagernde Geräusche und Dialoge eine Szene exklusiv kommentiert. Dies geschieht beispielsweise in der ersten Szene und zugleich Sequenz, in der das nationale Wehrhaftigkeit demonstrierende Schlachtschiff als eine handelnde Figur etabliert wird, der Szene an Deck, in der Basso sich eine Nelke aus der Offizierskantine als Erkennungszeichen für das bevorstehende erste Rendezvous mit Elena an Land angelt, dem Transport Bassos vom Schlacht- zum Lazarettschiff per Flugzeug, der Messe an Bord.

6.2 Geräusche

Siegfried Kracauer bemerkt zu den Geräuschen im Film:

kontinuierlich mit wechselnden Melodien aneinander an. Sie sind von einem Schwarzbild voneinander abgesetzt, währenddessen die Musik verstummt, bis ein besinnliches, erhabenes Motiv die neue Szene eröffnet.

²⁴⁷ Während die Naheinstellung - Close-Up - beispielsweise den Kopf einer einzelnen Person bis zu den Schultern zeigt (vgl. Königsberg 1989, 54), macht die nächst größere Einstellung, die Halbnaher -Medium Shot - etwa die Beziehung zwischen zwei nebeneinander sitzenden Personen anschaulich (ebd., 208).

„Geräusche in ihrer Eigenschaft als materielle Phänomene schwächen den Eindruck der gleichzeitigen Bilder nicht ab. Aus dieser nahezu selbstverständlichen Annahme folgt, daß die Rolle, die Geräusche in einem Film zu übernehmen haben, von nebensächlicher Bedeutung ist. Sprache und Geräusche unterscheiden sich insofern radikal voneinander, als das Vorherrschen der Sprache das Bild beeinträchtigt, wogegen das gelegentliche Hervortreten von Geräuschen kaum von Konsequenz ist“.²⁴⁸

La nave bianca verstößt gegen diese normative Ästhetik. Die Geräusche übernehmen insbesondere in der dritten Sequenz der Seeschlacht sowohl innerhalb des Zerstörers als auch außen wiederholt eine Führungsrolle gegenüber knappen, militärisch codierten Dialogen und musikalischen Crescendi während dramatischer Höhepunkte.

Wenn der Zuschauer auf nicht lokalisierte, befremdliche Geräusche in spezifischer Weise reagiert, geschieht dies reflexartig. Ein Genre wie der Horror- oder Kriminalfilm weiß, archaische, von der Gattung Mensch evolutionsgeschichtlich ausgebildete Reaktionen auf undefinierbare und unvorhergesehene Geräusche auszunutzen: „Hören ist auch ein Warnsinn: Wir reagieren sensibel auf bestimmte Geräusche, mit denen wir Gefahren und Bedrohung assoziieren“.²⁴⁹ Um sich zu vergewissern, dass diese ungefährlich sind, drängt der Mensch instinktiv, deren Ursprung zu lokalisieren, sofern dieser unbestimmt ist. *La nave bianca* schließt mit seiner ausgefeilten Geräuschedramaturgie an solche un- oder vorbewussten Verhaltensweisen an.

Technische und mechanische Geräusche unter und über Deck des Zerstörers unterscheiden sich nach ihrer Quelle. Das Spektrum reicht vom Lärm der Turbinen über das quietschende automatische Schließen einer gepanzerten Tür in der Kommandobrücke, dem laufenden Propeller eines Flugzeugs und Detonationen von Bordgeschützen bis zu sirrenden Sirenen und piepsendem oder rauschendem Bordfunk. Auf dem Hospitalschiff hingegen treten die Geräusche gegenüber einer kommentierenden Musik und Dialogen in einzelnen Innenszenen wie einer Arztvisite am Bett eines anonymen Matrosen und der Lagebesprechung des Kommandanten in den Hintergrund. Abgesehen von Zwischenschnitten in den Maschinenraum, unterlegt vom Takt der Turbinen, und dem Schiffstuten, als der Dampfer am Kai anlegt, spielen dessen mechanische und elektronische Eigengeräusche so gut wie keine Rolle. Während sie im Fall des Zerstörers den rüstungstechnischen Mikrokosmos zu Gehör bringen, steht auf dem fahrenden Hospitalschiff die medizinische Betreuung im Vordergrund.

²⁴⁸ Kracauer 1996, 178.

²⁴⁹ Hickethier 1996, 93.

Kracauer unterscheidet unidentifizierbare und wiedererkennbare Geräusche. Es handelt sich hierbei um zwei Pole, zwischen denen vielfältige empirische Varianten möglich sind.²⁵⁰ Diese Einteilung hängt jedoch vom Vorwissen, gewissermaßen vom persönlichen Hörarchiv des Zuschauers ab, und dies um so mehr, wie die akustischen Ereignisse aus einer für ihn weitgehend unbekanntem Welt herrühren - der Marine. Die Identifizierung erleichtert es, wenn die Geräuschquelle im Voraus, im Nachhinein oder synchron im Bild erkennbar ist. Üblicherweise kommt in *La nave bianca* die Geräuschquelle synchron ins Bild. So sieht der Zuschauer etwa ein Flugzeug an Deck und hört den Motorenlärm, blickt in die Funkerkabine und vernimmt die Funksignale, beobachtet und nimmt akustisch wahr, wie sich eine Stahltür in der Kommandobrücke selbsttätig schließt. Aber es gibt auch Ausnahmen von der Regel. Beispielsweise folgen den Aufnahmen feuernder Bordgeschütze, als Flugzeuge angreifen, Einstellungen von Basso und Moreno im Kesselraum des Zerstörers, welche die Seeschlacht ausschließlich akustisch wahrnehmen.

Paradox und anachronistisch wirken die Szenen innerhalb des Schlachtschiffs, sei es während der Einführung der handelnden männlichen Figuren, sei es vor den Angriffsvorbereitungen und am Ende des Seegefechts, in denen Trompetensignale aus dem Off erklingen.²⁵¹ Als Regieeinfall eine Reminiszenz an den Krieg im 19. Jahrhundert kontrastieren sie mit der vorgeführten modernen Rüstungstechnik.²⁵²

Mitunter sind Geräusche kontrapunktisch zum musikalischen Thema eingesetzt. Als Basso sich aus der Offiziersmesse eine Nelke beschafft und ins Revers seiner Uniform gesteckt hat, nimmt sie ein Offizier an sich und wirft sie ins Meer. Die bislang heitere, beschwingte Melodie bricht abrupt ab und weicht einem lauten Tuckern aus dem Off, während ein Schwenk dem Wurf folgt. Das dissonante Geräusch dauert fort, als nach einem Schnitt die Nelke auf dem Wasser treibt. Ein mit zwei Matrosen ablegendes Boot lokalisiert dann retardiert die Quelle des Tuckerns. Die Peripetie, das vom sofortigen Feindeinsatz des Schlachtschiffs und seiner Mannschaft verhinderte erste Rendezvous mit Elena am Bahnhof,

²⁵⁰ Vgl. Kracauer 1996, 173.

²⁵¹ Es handelt sich um einen Grenzfall zwischen Geräusch und Musik. Ihrer Funktion nach stehen die Trompetensignale jedoch den Geräuschen näher als der Musik, da sie innerhalb der Marine ähnlich wie an Deck gehisste Flaggen zur militärischen, nicht-verbalsprachlichen Kommunikation gehören.

²⁵² In *Lotna* (Andrzej Wajda 1959) nach dem gleichnamigen Roman (1952) von Wojciech Zukrowski versuchen polnische Kavalleristen im September 1939, rollende deutsche Panzer zu Pferde mit gezückten Säbeln unter Trompetenklängen zu besiegen. Hier kommunizieren sie akustisch in stimmiger Weise, was Requisiten wie Uniformen, Waffen und Pferde veranschaulichen - eine überholte, aristokratische Militärtradition.

der gewaltsame Einbruch der Geschichte in die privaten Beziehungen, der vorerst zunichte gemachten individuelle Glücksanspruch, wird in der Dissonanz hörbar.

6.3 *Dialoge*

Das gesprochene Wort beschränkt sich fast ausnahmslos auf Innenszenen.²⁵³ Zu unterscheiden sind die private, die medizinisch-pflegerische und die militärische Kommunikation. Die private Variante umfasst im wesentlichen die Binnenkommunikation zwischen den Heizern in der zweiten Sequenz, eine Szene im Aufenthaltsraum am ersten Tag der erzählten Zeit und am folgenden Morgen am selben Ort, nunmehr umfunktioniert in einen Schlafsaal mit Hängematten. In der Schlussequenz sind die Dialoge unter den nunmehr sieben statt neun Heizern deutlich minimiert. Unterhaltungen zwischen Krankenschwestern beschränken sich auf die Schlussequenz. In deren erster Innenszene teilt eine ältere Oberschwester die neu an Bord gekommenen Pflegerinnen zu ihrem Dienst ein. Hierbei handelt es sich um einen Monolog, da keine Repliken stattfinden. In der folgenden Szene im Krankensaal, wo die Heizer zusammenliegen, informiert Schwester Masi Elena über die Krankheitsgeschichte Bassos, während beide vor dessen Bett stehen. Eine weitergehende Unterhaltung zwischen ihnen findet in ihrem Schwesternzimmer statt. Gegenstand des Gesprächs bilden die Gründe, weshalb Elena sich ihrem zwar schwerverletzten, aber schon wieder zu Bewusstsein gekommenen Briefpartner nicht zu erkennen gibt. Zwischen den Geschlechtern bestimmt die Aufgabe, die sie während des Krieges widerspruchslos ausführen, die Konversation: Pflegerinnen umsorgen hilflose, körperlich geschwächte Kriegsversehrte. Die Dialoge sind inhaltlich restringiert und karitativ motiviert. So liest beispielsweise eine Schwester einem vorübergehend erblindeten Matrosen aus dem Brief seiner Frau vor. Basso ist besorgt über den Verbleib seines Schlachtschiffes, woraufhin ihn Elena zu beruhigen sucht oder Elena schreibt einen privaten Brief an sich, deren Wortlaut ihr Basso vorgibt.

Auf dem Schlachtschiff nimmt der Dialog Befehle, Ansagen und Meldungen, den Charakter einer militärisch-technischen Fachsprache an. Typisch sind äußerst verknappte

²⁵³ Zwei Lautsprecheransagen hintereinander auf dem Schlachtschiff bilden die Ausnahmen von der Regel. Die erste Ansage lautet, nachdem ein Offizier Bassos Landgang verhinderte, um Elena am Bahnhof abzuholen: „È sospeso il traffico con la terra“. Die zweite Rundmeldung an Bord stammt vom Kapitän. Als die Seeschlacht vorbei ist, hält er eine Ansprache an die Besatzung. Sie hört dieser in Innenräumen zu. Nach einem Schnitt in eine Totale des Zerstörers, dessen Kanonenrohre wie in der ersten Sequenz horizontal schwenken, hören Besatzungsmitglieder der innen wie außen in unverminderter Lautstärke zu vernehmenden Rede aus dem Off zu.

Formulierungen wie zur Lage der feindlichen Flotte. Die marineinterne verbale und nonverbale Kommunikation trägt zusammen mit den laut Vorspann sich selbst verkörpernden Seemännern und Inserts aus einem Luce-Kurzfilm zu dem Realismuseffekt bei. Rezensenten gilt diese Sequenz als der dokumentarische und zugleich gelungenste Teil des Films.

Vorerst abgesehen davon, *was* gesagt wird, kennzeichnet *La nave bianca* linguistisch vier Jahre vor *Roma città aperta*, dass Personen einerseits in ihren Muttersprachen, Italienisch oder Deutsch, reden, andererseits Idiome aus dem Dialekt verwenden. Auf Deck des Hospitalschiffs singt ein deutscher Landser, der zugleich Gitarre spielt, ein Seemannslied. Ihn begleitet ein Kamerad ebenfalls in dunkler Uniform mit dem Schifferklavier. Zwei italienische Matrosen in weißen Pyjamas spielen Tuba und Gitarre, zwei Patienten vervollständigen das Orchester als Streicher. Ihr Publikum bilden, stehend oder in Liegestühlen ausruhend, deutsche und italienische Kriegsversehrte, betreut von Rot-Kreuz-Schwestern. Die deutsch-italienische Waffenbrüderschaft wird suggeriert dadurch, dass die Zuhörer und Musiker das Lied in zwei Sprachversionen hintereinander singen. Der nur eingeschränkt verständliche, von den Lippenbewegungen deutlich abweichende Text „Der Tag war grau [...] und stürmisch ging die See. [...] der mich in goldene Träume wiegt [...]. Antje, Antje, hörst du nicht von Ferne das Schifferklavier?“ geht fließend ins Italienische über.

Ein Kameranäher über das Publikum hält auf einem Verletzten mit verbundenem Knie im Liegestuhl inne, dem eine Krankenschwester eine Tablette reicht, woraufhin dieser erwidert: „Danke“. Wenn die Tonspur den Eindruck zu erwecken sucht, das innige Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Faschismus lebten einfache Soldaten vor, so sprechen die Bilder eine andere Sprache. Infolge der schlechten Nachsynchronisation manifestiert sich eine Manipulation des Tones: Die sichtbaren Lippenbewegungen der einträchtig gemeinsam musizierenden, erst deutsch, dann italienisch singenden verletzten Armeeeingehörigen weichen erheblich vom hörbaren bilingualen Text ab. Dieser ist sowohl den Kriegsversehrten als auch scheinbar mitsingenden Krankenschwestern gleichsam in den Mund gelegt worden. Die suggerierte Beobachtung - im Sinne von Leo Longanesis Aufruf an die Dokumentarfilmer von 1936 - „Sorprendere la realtà!“ - eines ungestellten, spontanen Ausdrucks deutsch-italienischer Waffenbrüderschaft enthüllt sich als frei erfundene Inszenierung. *La nave bianca*, daran sei noch einmal erinnert, ist offiziell als Kriegs- und Propagandafilm geplant und realisiert worden.

Vom gesprochenen Italienisch mit Akzent und einzelnen Wörtern aus dem Dialekt lässt sich bei einzelnen Heizern auf deren lokale oder regionale Herkunft schließen. Basso stammt aus Venedig, sein anfänglicher Gegenspieler Moreno aus Mailand, ein in der ersten Innenszene ein Gedicht vortragender Heizer aus Sizilien, ein weiterer Seemann der Gruppe aus Neapel.²⁵⁴ Mino Argentieri identifiziert weitere Dialekte anhand der Intonationen: „I dialetti si incrociano, il veneto, il siciliano, il toscano, il genovese, anche se il lessico è italianizzato e di vernacolare persistono le intonazioni“.²⁵⁵

Enricho Fulchignoni, der als Regisseur am römischen Universitätstheater für das gesprochene Wort sensibilisiert ist²⁵⁶, weist in seiner Rezension auf eine zweite Ebene des Dialekts hin: Er bemängelt, dass dialektale Inflexionen von Synchronsprechern zu hören sind, die *nicht* mit den Darstellern übereinstimmen. Im Bestreben ungenannter Schauspieler, einfachen Matrosen eine möglichst natürlich wirkende Stimme zu verleihen, sei der gegenteilige Effekt erzielt worden: „Il film si sarebbe avvantaggiato qualora codesti marinai, - colti nella loro semplicità - non fossero stati doppiati da attori i quali tendono a ‘recitare con naturalezza’ e con inflessioni dialettali“.²⁵⁷ Wenn dies zutrifft, wären die Dialoge in *La nave bianca* im doppelten Sinne Artefakte und konterkarrierten damit die im Vorspann verbürgte Authentizität, wonach der Zuschauer am Kriegsalltag sich natürlich gebender Menschen in ihrem typischen Milieu teilnehme: Zum einen stammen die *nachvertonten* Stimmen nicht von den Laiendarstellern, sondern von Synchronsprechern, professionellen Schauspielern. Zum anderen stimmt der nachvertonte Text in einzelnen Einstellungen und Szenen offensichtlich nicht mit dem überein, was Personen während des Drehens ohne Direktton sagen oder singen.

Dass in *La nave bianca*, uraufgeführt auf dem Filmfestival von Venedig vor ausländischem Publikum, dialektale Inflexionen zu hören sind, deutet auf eine im Dienst der Realitätsillusion pragmatische Sprachpolitik des faschistischen Regimes nach dem Kriegseintritt hin, soweit es ein für die nationale Identitätsbildung während des Faschismus - in Abgrenzung zur

²⁵⁴ Der Verfasser stützt sich bei der Identifikation, welche Dialekte Heizer verwenden, auf die Premierenkritik von Achille Vesce in *Il Mattino* (Neapel) vom 16. September 1941. Vesce führt überdies einen als schweigsam bezeichneten Heizer an, der aus Ligurien stamme. Aber da er im ganzen Film stumm bleibt, was möglicherweise in der längeren Originalfassung von *La nave bianca* nicht der Fall ist, kann über seine Aussprache nicht auf seine Herkunft geschlossen werden. Außer der Sprache existieren keine verlässlichen Indizien, aus welchen Regionen die Heizer stammen, denn Nachnamen und Vornamen, die der Postbote in der ersten Innenszene bei der Briefverteilung ruft, liefern keine gesicherten Informationen.

²⁵⁵ Argentieri 1998, 121.

²⁵⁶ Laut *Film* vom 22. März 1941 wird Fulchignoni demnächst an der Universität Rom *Die Frösche* von Aristophanes und drei Nö-Stücke inszenieren.

²⁵⁷ Enrico Fulchignoni, I film della Mostra di Venezia, *Bianco e Nero*, Nr. 10, Oktober 1941, 5.

amerikanischen Lebensweise - wesentliches Massenmedium betrifft. Wenngleich offiziell unerwünscht, weil die Dialekte der alle regionalen kulturellen Differenzen auslöschenden *italianità* und einem starken Zentralstaat zuwiderlaufen, werden die je nach der Herkunft von Stars der *rivista* variierenden Mundarten nie konsequent unterdrückt. Neapolitanische Theaterschauspieler wie Totò, Eduardo und Peppino De Filippo, Raffaele Viviani und der aus Sizilien stammende Angelo Musco färben das von ihnen in Filmrollen gesprochene Italienisch (das heißt das Toskanische) mit ihrem Dialekt. Vittorio Mussolini, Produktionschef von *Luciano Serra pilota* und von *Un pilota ritorna*, merkt zur vorherrschenden informellen linguistischen Praxis seitens der Zensurinstanzen an:

„Le dialecte était officiellement tenu sous le boisseau pour d'évidentes raisons. Il s'agissait de construire cette unité italienne non seulement comme un fait territorial mais aussi comme un fait linguistique. Sinon, nous ne nous comprenions pas entre nous. Dans les films, on ne parlait pas le dialecte strict, sinon on n'aurait pas compris un dialogue dit par Musco; cependant, l'expression, les répliques, la cadence de la phrase étaient dialectales et rendaient le dialogue crédible“.²⁵⁸

Alessandro Blasetti bezeichnet den 1933 unter seiner Regie gedrehten *1860* als einen neorealistischen Film ante litteram. Nicht nur die Hauptfigur, ein sizilianischer Hirte, seine Frau und Bauern sprechen Dialekt, sondern die österreichischen und französischen Besatzer reden in ihren Landessprachen. Für Blasetti tragen somit eine der regionalen bzw. nationalen Herkunft von Figuren gemäße Ausdrucksweise ihrer Darsteller zur Realitätsillusion ebenso bei wie teilweise an Originalschauplätzen gedrehte Szenen, beispielsweise die Schlacht der von Garibaldi geführten *Mille* gegen die Bourbonen in Calatafimi und die gemischte Rollenbesetzung sowohl von Laien als auch von professionellen Schauspielern:

„*1860*, plus encore que *Sole* [Alessandro Blasetti 1928] entrevit les exigences du néo-réalisme; il s'agissait non seulement d'un film inspiré de la chronique, de la réalité du temps, mais aussi d'un film tourné sur les lieux-mêmes où s'étaient déroulés les événements. Je suis allé chercher chez les paysans et les montagnards siciliens l'autenticité du monde sicilien. (...) Les Français parlent français, les Allemands parlent allemand, et les Italiens ne parlent pas italien, ils parlent en dialecte. *1860* exprimait ce besoin d'adhésion à la réalité. C'est peut-être le premier film sonore à avoir utilisé le dialecte. [...] Il y avait donc ce sens de l'approche de la réalité, non seulement du point de vue théorique mais aussi du point de vue pratique: les prises de vues en extérieurs se firent dans les lieux réels où s'étaient produits les événements, avec des acteurs aussi proches que possible de leurs personnages“.²⁵⁹

La nave bianca als fiktionaler Kriegs- und Propagandafilm führt eine im Genre des historischen Films und der Komödie bestehende Traditionslinie fort. Wenn in *Roma città aperta* Deutsche und Italiener sich in ihrer Landessprache ausdrücken, einzelne Vertreter der

²⁵⁸ Gili 1990, 217.

²⁵⁹ Ebd., 38.

Zivilbevölkerung römischen oder neapolitanischen Dialekt verwenden, wird eine zumindest in einzelnen italienischen Produktionen während der dreißiger bis Anfang der vierziger Jahre übliche Praxis fortgesetzt.

Auffällig ist eine unter den Heizern im Aufenthaltsraum geführte Wechselrede. Das verbale 'Duett' und zugleich Duell richtet sich gegen Basso, der sich nicht in die Gruppe einfügt. Die Ausgangssituation besteht darin, dass Moreno die Briefe einzelner Kameraden an ihre Kriegspatinnen überprüft, kommentiert und korrigiert, während Basso sich hiervon distanziert, und zwar im doppelten Sinne des Wortes: zum einen räumlich, denn er sitzt abseits, zum anderen durch seine Beschäftigung, er liest ein Buch. Einstellungen wechseln vorrangig zwischen ihm als einzelner Person in der Nahen und zwei Kameraden in der Halbnahen.

Als ein Matrose an der Seite von Moreno ihm den Brief einer Absenderin zum Lesen überreicht, nehmen beide deren selbst dem Zuschauer vorenthaltenen Text zum Anlass, Basso in zwar alternierender, aber als der uniforme Gedanke eines Sprechers klingender Rede zu provozieren. Moreno spielt zunächst nach einem kurzen Blick auf das Schreiben auf Bassos Brieffreundin an: „Ah! È quella madrina che parla sempre di dovere e di sacrificio. Dev'essere una maestrina“. Während er und der nicht minder stichelnde Kumpan bei diesen Worten in dieselbe Richtung außerhalb des Bildrahmens schauen, schwenkt die Kamera auf ihren gemeinsamen Blickpunkt - den weiterhin ungerührt in seiner Lektüre versunkenen Basso und die am benachbarten Tisch feixenden Kameraden. Nunmehr aus dem Off fährt Moreno fort, worauf ausschließlich der markante Klang seiner lauten Stimme hindeutet, Basso zu verspotten: „Quelle sono speciale“ und schließt seine Rede mit den Worten ab, es handele sich um eine Lehrerin für Jungen „della prima classe elementar, sulla montagna“. Es folgt ein Schnitt zurück auf Moreno und seinen neben ihm sitzenden Kameraden. Mit einem Augenzwinkern vorübergehend zu Moreno gewandt, unterhält er sich vordergründig mit ihm, der Lautstärke, der Intonation und seiner Blickrichtung nach mit Basso und den Kameraden als seinem sich amüsierenden Publikum: „Le lettere parlano solo di dovere, però...“. Nach einem Schnitt auf Basso, der weiterhin über sein Buch gebeugt liest, wobei die Kamera in einer Fahrt auf ihn zu und einem Schwenk auf den Oberkörper das an einer Halskette befestigte Amulett²⁶⁰ in einer ähnlichen Weise hervorhebt, wie am Beginn der Szene die

²⁶⁰ Aprà (1990, 90) assoziiert mit den beiden tropfenförmigen Amulettstücken, die Basso und Elena jeweils an Ketten tragen, die Symbole von Ying und Yang. Seine Aussage, wonach beide Teile in der letzten Einstellung des Films einen Kreis bilden, den dann ein Rotes Kreuz überblende, stimmt nicht mit der Kopie in der Cineteca

Fotos der Kriegspatinnen im Album, lenkt Morenos Partner nunmehr das Thema aus dem Off auf dieses als Talisman und Andenken zugleich dienende Medaillon: „ma tu lo sai, ha fatto in due pezzi la medaglietta e una mezza ha tenuto lei e l'altra mezza l'ha mandata al suo marinaio e ha scritto sopra“. Hierauf setzt Moreno die Polemik fort, was infolge des Tons aus dem Off einzig anhand des Stimmwechsels und einer ironischen, weil emphatischen Intonation bemerkbar ist: „in guerra un sol sentimento per tutti“. Nach einem Schnitt von Basso zurück auf die zwei gemeinsam einen Dritten vor anderen lächerlich machenden Heizer führt Morenos Spießgeselle dessen angefangenen Satz zuende: „il proprio dover!“

Eine auf zwei Personen begrenzte Wechselrede erweitert sich zu einer vielstimmigen, chorischen Sprechweise, als Bassos Kameraden ihn im Krankensaal auffordern, Elena einen Brief zu schreiben. Ob von zwei oder mehr als zwei Heizern vorgetragen, das Schema bleibt dasselbe. Nacheinander artikulieren verschiedene Sprecher einen kollektiven, einheitlichen, von denen die reden, sich zu eigen gemachten Gedanken. In dieser Sprechweise kristallisiert sich faschistische Ideologie insoweit, als eine überindividuelle, identische, allumfassende Idee an die Stelle des eigenen Gedankens tritt. Wenn die neun Personen in der ersten Einstellung im Aufenthaltsraum durch einen Keraschwenk und eine Kamerafahrt anhand ihrer nahezu identischen Uniformen, ähnlichen Beschäftigungen und die vereinte Präsenz am selben Ort als Gruppe anschaulich gemacht werden, konstituiert sie sich ebenfalls als Sprach- und Gedankengemeinschaft gegenüber einem Ausgegrenzten.

Zwischen Dialogen privaten Charakters und der militärischen Sprache besteht eine tiefe Kluft. Melodramatisch redundant, stilisiert, ausschweifend, trivial wirkt beispielsweise der Text, den Basso Elena diktiert, während seine sechs Kameraden gespannt seinen Worten zuhören und das sentimentale Streichermotiv erklingt. Auf ihre Frage: „E cosa voi scrivere?“ antwortet Basso: „Questa mia medaglia mi porta fortuna [...]. Cara Elena, sto bene, ma non posso dirti altro. Posso solo dirti che ho fatto il mio dovere. Sei contenta? Spero di poterti vedere. Tante cose, tante belle cose da Augusto. Elena Fondi si chiama“. Demgegenüber sind Befehle und Ansagen von Marineangehörigen auf dem fahrenden Schlachtschiff manchmal auf ein einziges Wort verknappt. Zwei Beispiele sollen die minimalistische Sprache von Marineangehörigen in der Sequenz der Seeschlacht veranschaulichen:

Nazionale überein. Vielmehr schwenkt die Kamera in der Schlusseinstellung von den Gesichtern Bassos und Elenas auf das dunkle Kreuz auf ihrem weißen Schwesternkittel. Die Kamera fährt bis zur Detailaufnahme auf das Kreuz zu. Ein Abspanntext überblendet das Kreuz. Nur Basso trägt um den Hals die Kette mit dem Amulett.

Die erste Innenszene, nachdem die Flotte mitsamt dem Zerstörer, auf dem Basso und seine Kameraden als Heizer eingesetzt sind, Kurs auf den anonymen Feind nimmt, ist in einer Funkerkabine angesiedelt. Während Morsezeichen die Tonspur bestimmen, überreicht ein Funker einem Offizier in schwarzer Uniform einen Zettel. Er nennt ihm den Absender „commando squadre“ und fügt hinzu: „cifrato“. Der Offizier bestätigt ihm: „Beh, ricevuto“. Die folgende Szene verlagert sich in einen Raum, aus dem ähnliche Funkgeräusche dringen wie zuvor. An den Wänden hängen Telefone. Zwei Personen sitzen im Halbprofil auf der Blickachse des Zuschauers hintereinander versetzt an einem Tisch. Der eine liest aus einem vor ihm liegenden Buch laut dem anderen zwei von diesem notierte Wörter vor: „Catapultare“ und „Idroricognizione“. Was diese Worte im Kontext jener Szene bedeuten, bleibt in dem Moment, wo sie ausgesprochen werden, vollkommen unklar. Was sie bezeichnen, erschließt sich nicht aus vorausgehenden, sondern in zwei Szenen folgenden visuellen und auditiven Informationen.

Ein Matrose betritt die verglaste, taghelle Kommandobrücke, wo sich der Kapitän des Zerstörers und drei mit Ferngläsern Ausschau haltende Offiziere befinden. Der Bote übergibt einem Offizier den Zettel, den zuvor ein Besatzungsmitglied mit den Worten „Beh, ricevuto“ entgegennahm, und ergänzt, woher die Botschaft innerhalb des Bootes stammt: „Dall’ufficio cifre“. Der Offizier reicht sie an den Kommandanten mit den Worten weiter: „Dal comando squadre. L’ordine catapultare“. Der Kommandant antwortet: „Bene“ und befiehlt, dass die zwei Piloten, die für die Luftaufklärung zuständig sind, zu ihm kommen sollen. Der Kommandant gibt den beiden Piloten die Lage der eigenen Flotte und die des Feindes als Koordinaten bekannt, wobei die drei Personen einen Podest umringen, auf dem eine für den Zuschauer nicht einsehbare Karte liegt: „La nostra posizione è questa: a 100 miglia per 70, largo Capo Passero. Il settore di ricerca è tra 140 gradi e 160 gradi. La forza nemica probabile costituita da due navi da battaglia, una portaerei, un incrociatore e cacciatorpedinieri, numeri imprecisati“. Nach einem Zwischenschnitt auf zwei Männer am Propeller eines ausschnitthaft sichtbaren Doppeldeckers an Deck verabschiedet der Kommandant die Piloten: „In bocca a lupo e arrivederci“ und klopft ihnen dabei mit einer freundlichen Geste auf die Schulter. Synchron zum Motorenlärm erfolgende Außenaufnahmen zeigen, wie ein Flugzeug mit einem lauten Knall vom Zerstörer katapultiert wird.

Beim zweiten Beispiel verklammert die militärische Kommunikation in drei Einstellungen drei disparate Vorgänge innerhalb des Schlachtschiffs. Bevor, wie ein Besatzungsmitglied ankündigt, in wenigen Momenten der Zerstörer das Feuer eröffnen wird, schwenken

Kanonenrohre in der Horizontalen. In der ersten Einstellung in Raum 1, zuvor als „centrale di tiro“ bestimmt, sagt ein Offizier Untergebenen die Geschwindigkeit eines fremden Schiffes an: „Velocità propria trenta miglia“. Er spricht stehend: teils in das Mikrofon, das an seinem Kopfhörer befestigt ist, teils zu sitzenden Matrosen in hellen Overalls. Sie beobachten und drehen Kurbeln an Anzeigegegeräten, um die Bordgeschütze auszurichten. Ein Schnitt leitet über in Raum 2: Mit dem Rücken zum Betrachter ruft ein einzelner Richtschütze mit schwarzer Uniform durch ein Teleskop blickend: „velocità nemico venticinque miglia“. Es folgt ein Schnitt in Raum 3: Ein Mann im hellen Overall, wiederum einen Kopfhörer mit Mikrofon tragend, wiederholt: „Velocità nemico venticinque miglia“. Schnitt in Raum 1: Der Vorgesetzte, der die Handlungen der Untergebenen an den Anzeigegegeräten anordnet und beaufsichtigt, wiederholt: „Velocità nemico venticinque miglia“. Schnelle Schnitte und ein unaufhaltsam näherrückender Feind bauen Spannung auf. Erst die nachsynchronisierten Dialoge geben den montierten Einstellungen eine raum-zeitliche Kohärenz, laden sie mit Bedeutung auf. Ob die drei Sprecher tatsächlich *miteinander* kommunizieren, ist durchaus ungewiss. Im Falle der Sprecher in Raum 1 und 3 liegt dies nahe, denn sie tragen beide einen Kopfhörer mit Mikrofon. Woher hingegen der Sprecher in Raum 3 weiß, dessen Funktion nachfolgend vage als „centrale“ definiert wird, was der Richtschütze am Teleskop ohne Mikrofon in Raum 2 meldet - „Velocità nemico venticinque miglia“ -, insofern er dessen Aussage zu wiederholen scheint, ist angesichts ihrer Situierung in getrennten Räumen nicht nachvollziehbar. Ob diese Aufnahmen gestellt sind oder während einer tatsächlich vorbereiteten Seeschlacht entstehen, lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Entweder die Darsteller sagen im Moment der Aufnahme einen vorgegebenen Text auf, der lippensynchron nachvertont wird oder bei der Nachsynchronisation - entsprechend dem Soldatenlied - werden Dialoge registriert, die von den gesprochenen Worten während der Dreharbeiten ihrer Lexik und Semantik nach abweichen, Optionen, die von Szene zu Szene wechseln können. Fulchignoni bezieht sich in seiner Kritik an den dialektalen Inflexionen von Synchronsprechern, die von den Interpreten einzelner Rollen innerhalb der Diegese abweichen, auf die Gruppe der neun bzw. sieben Heizer. Doch ebenso können auch die übrigen Darsteller, Angehörige der Marine und des italienischen Roten Kreuzes, mit ihnen fremden Synchronstimmen sprechen.

7 Filmischer Raum

7.1 Theorieansätze

„Si dans le roman cet espace-là est ‘dit’, raconté ou décrit, au cinéma il est montré, représenté sur l’écran, en s’adjoignant au besoin une figuration sonore [...] ainsi que l’évocation ou la description verbale“.²⁶¹ Weshalb Gardies 1993 eine privilegierte Affinität zwischen Roman und Film unterstellt, begründet er nicht. In Analogie zu Ferdinand de Saussures Unterscheidung zwischen „langue“ und „parole“, grenzt er den virtuellen Raum „l’espace“ von dessen Aktualisierung in Gestalt des „lieu“ ab.²⁶²

David Bordwells Ansatz²⁶³ einer konstruktivistischen, kognitionspsychologischen Theorie des bildlichen Raumes (in Malerei, Fotografie und Film) weist dem Rezipienten einen entscheidenden, aktiven Part zu. Ausgehend von außermedial und medial erworbenen Raumerfahrungen, rekonstruiert der Zuschauer anhand bestimmter Indizien oder Signale - von Bordwell „cues“²⁶⁴ genannt- den illusionierten bildlichen (und akustischen) Raum. Der zweidimensionale Film kann, anknüpfend an traditionelle Techniken der Malerei und Fotografie, mittels Zentralperspektive, Größenunterschiede der Objekte, Schärfe/Unschärfe, Staffelung/Überlappung von Objekten bzw. Subjekten, Bewegung und Blickrichtungen der Figuren, Kamerafahrten, Licht und Schatten, helle und dunkle Farben die fehlende dritte Dimension der Tiefe vortäuschen.²⁶⁵ In *La nave bianca* und *Roma città aperta* sorgt namentlich die Schärfentiefe dafür, dass Elemente im Hintergrund des Bildraums in der Regel

²⁶¹ Gardies 1993, 71.

²⁶² Ebd., 73. Der Autor macht (ebd. 69) darauf aufmerksam, dass in der strukturalistischen Erzähltheorie der Raum, wenn überhaupt, dann als ein untergeordnetes Moment von Ereignisschemata und Figurenkonstellation berücksichtigt worden ist: „L’espace (mais aussi le temps) apparaît alors comme un simple circonstant, comme une sorte d’auxiliaire subordonné à la fonction noble qu’est la fonction actionnelle. Or cette hiérarchie implicite ne peut avoir réellement cours au cinéma. Art de représentation, son langage est de nature spatiale: l’image mouvante est avant tout organisation mobile d’un espace bi-dimensionnel. Sans espace, point de cinéma“.

²⁶³ Bordwell (1985, 103) beansprucht nicht, eine vollendete Theorie vorzustellen: „The Constructivist theory of pictorial perception is still being tested and revised, but it already holds great promise for the study of filmic space“.

²⁶⁴ Laut Bordwell (ebd., 113) „the scenographic space of film“, verstanden als die repräsentierte fiktionale Welt, „is built on three sorts of cues: shot space, editing space and sonic space“. Wenn der Begriff „cue“ beispielsweise für Kameraperspektiven, Raum außerhalb der Einstellung, Blickachsen, Einstellungsgrößen (ebd., 112) verwendet wird, ist es fragwürdig und verwirrend, wiederum jene drei konstitutiven Typen eines fiktionalen Universums als „cues“ zu bezeichnen. Zudem ist es nicht nachvollziehbar, diese als drei Elemente des so genannten szenografischen Metaraums zu definieren. Genaugogut könnte man den „shot space“ als Trägermaterial des „sonic space“ und beide in ihrer Einheit als Bestandteile des „editing space“ auffassen.

²⁶⁵ Ebd., 113-114. Vgl. auch Winkler (1992, 77-84). Winkler spricht nicht von „cues“, sondern von technischen Mitteln der filmischen Raumerzeugung oder von Raummechanismen.

ebenso klar zu erkennen sind, wie diejenigen im Vordergrund. Definiert ist die Schärfentiefe als der „auf einem photographischen oder kinematographischen Bild scharf erscheinende Bereich eines in die Tiefe des Bildes verlaufenden oder gestaffelten Objekts“.²⁶⁶ Sie hängt ab von den Variablen Brennweite der Linse, Blende und Entfernung des Objekts zum Objektiv. Kleine Blende und kurze Brennweite bedingen hohe Schärfentiefe, wobei das 28 mm Objektiv dem erwünschten Effekt förderlich ist. Wenn Kameramänner des Istituto Luce in *La battaglia dello Jonio* Teleobjektive insoweit einsetzen, wie es sich nicht um Aufnahmen von der Seeschlacht, sondern etwa von Schiffen innerhalb des Verbandes handelt, wirken die Abstände zwischen Objekten auf verschiedenen Bildebenen verzerrt. Generell widerspricht es unserer eigenen außerfilmischen Raumwahrnehmung, wenn selbst Motive in einem hinteren Bereich des Bildes ebenso detailliert sichtbar sind, wie solche in einem vorderen Bereich. *The Grapes of Wrath* (John Ford 1940), *Citizen Kane* (Orson Welles 1941) oder *The Little Foxes* (William Wyler 1941), fotografiert von Gregg Toland, sind exemplarisch für die systematische Anwendung der Schärfentiefe.

Der Zuschauer setzt auf Grundlage der ihm visuell und auditiv vermittelten Informationen den filmischen Raum zusammen. In einem kognitiven Prozess bestätigen sich seine Erwartungen oder machen Korrekturen erforderlich:

„even when we know how the illusion was rigged, we still have difficulty seeing the space as it is; we cannot, it seems, perceive spaces so radically unlike those we have learned. [...] Across the history of visual art, artists create conventions, pictorial schemata, which viewers learn to tally with their ordinary schemata for recognizing objects in space“.²⁶⁷

„Compared with painting and photography, cinema might seem to deploy more cues and thus seem to be more ‘realistic’ in its spatial possibilities. Even film however, cannot be free of the ambiguity and incompleteness of all pictorial representation“.²⁶⁸

Béla Balázs macht 1930 am Übergang vom Stumm- zum Tonfilm auf die der Raumillusion außerordentlich förderlichen Kamerafahrten aufmerksam. Dabei geht er davon aus, dass das Kameraobjektiv das Auge des Zuschauers vertritt. Daher können Fahrten sowie Panoramawendungen den Betrachter an ein Motiv gleichsam hautnah heranführen oder von diesem bis an die Grenze des Sichtfeldes und darüberhinaus entfernen. Im Unterschied zur Guckkastenbühne gestattet der mobile Aufnahmeapparat, das Publikum in die Dargestellte hineinzuziehen:

²⁶⁶ Schwab 1981, 19.

²⁶⁷ Bordwell 1985, 102.

²⁶⁸ Ebd., 103.

„Die bewegliche Kamera, der panoramierende und fahrende Apparat, ließ uns zuerst den Raum wirklich erleben. Den Raum, der nicht zur Perspektive geworden ist, nicht zum Bild, das wir von außen betrachten, sondern der Raum bleibt, in dem wir uns mit der Kamera selber bewegen, dessen Entfernungen wir abschreiten und damit auch die Zeit erleben, die dazu notwendig ist“.²⁶⁹

Während die Großaufnahme für sich genommen etwa ein Gesicht eines Menschen oder einen unbelebten Gegenstand von seiner Umwelt isoliert, können Einstellungsgrößen von der Halbnahen an, und nicht erst in der Totalen und weiten Aufnahme²⁷⁰, Figuren und Objekte in ihre Umgebung einbetten. 1924 in *Der sichtbare Mensch* unterscheidet Balázs eine natürliche von einer kultivierten Landschaft. Allerdings verwischt er diese Differenzierung, wenn er behauptet: „im Film, der kein geographisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine ‘Natur’ als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß“.²⁷¹ Das Meer in *La nave bianca* stellt jedoch weder ein Milieu vor, noch dient es primär als Motiv für gefällige Stimmungsbilder. Vielmehr gleicht es in der Sequenz vom Gefecht mit der feindlichen Flotte einem Schlachtfeld, wenn infolge feindlicher Geschosse Wasserfontänen hochschlagen.

7.2 Innen- und Außenräume

Im Vorspann wird *La nave bianca* als eine Seemannsgeschichte angekündigt, die auf dem Hospitalschiff Arno und einem anonymen Kriegsschiff realisiert worden sei. Unter topographischem Gesichtspunkt bildet das Meer den übergreifenden zentralen Schauplatz. Nur in der dritten Sequenz, dem im Hafen liegenden Zerstörer, und in der letzten Sequenz, dem im Hafen liegenden Hospitalschiff, spielen wenige Szenen an Land.²⁷² Dabei beschreiben die wechselnden Handlungsorte eine zirkuläre Form, was bereits die Abfolge der Sequenzen anzeigt.

²⁶⁹ Balázs 1972, 70.

²⁷⁰ Ebd., 65-66.

²⁷¹ Balázs 1982, 99.

²⁷² In chronologischer Reihenfolge handelt es sich erstens um eine Szene, in der aufgeblasene Flugzeugattrappen vermutlich zur Störung des feindlichen Radars am Strand der Hafenstadt in die Luft steigen; zweitens um die Szene, in der Elena im Zugabteil am Bahnhof stehend sich nach Basso umschauf, drittens um die anschließende Szene, wo sie auf dem Kai inmitten einer Menschengruppe das Auslaufen des Zerstörers verfolgt, viertens die Rückblende, in der Elena als Lehrerin in einem Klassenzimmer einem Schüler das Schreiben beibringt, fünftens den Landgang über die Gangway des Hospitalschiffs von Schwestern sowie leichtverletzten, selbstständig laufenden Soldaten; sechstens den Transport Schwerverletzter auf Tragen über die Gangway auf das Kai, wo sie in bereitstehende Rot-Kreuz-Wagen verladen werden.

Innerhalb der ersten Sequenz zirkelt ein Panoramascwenk von dem Zerstörer aus die Umgebung ab. Eine ausgedehnte Wasseroberfläche mit einzelnen Kriegsschiffen und einem Küstenstreifen wird sichtbar. Wo das „racconto navale“ seinen Ausgang nimmt, endet es auch - im Hafen von Tarent. Erst trifft dort das Hospitalschiff, dann im Finale das Schlachtschiff ein. Der Kamerastandpunkt, von dem aus der Zuschauer mit den Figuren verfolgt, wie es im Heimathafen einläuft, befindet sich im Krankensaal des Hospitalschiffs, so suggerieren es die wiederholten Großaufnahmen des Bullauges von innen mit oder ohne Sicht nach außen und die hierauf gerichteten Blicke von Basso und Elena. Das Finale stellt die Einheit oder Ordnung am Anfang der Erzählung nicht nur wieder her, sondern vervollständigt sie. Zerstörer, Lazarettschiff, Elena, Basso seine Kameraden ebenso wie die sonstigen Besatzungsmitglieder sind erstmals räumlich vereint.

Die selbstreflexive Kategorisierung als Seemannsgeschichte lösen die Kamerastandpunkte ein. Sie befinden sich fast durchgängig auf einem der beiden Schiffe. Das Festland, darunter Tarent, ist fast immer vom Wasser her aufgenommen. Hiervon weichen insbesondere zwei aufeinanderfolgende Szenen Elenas ab: ihre Ankunft am Bahnhof von Tarent und ihr letzter Blick inmitten einer Gruppe Zivilisten auf das auslaufende Schlachtschiff Bassos scheinbar von einer erhöhten Kaianlage aus.

Während Elena somit über das Land eingeführt wird, in einer Rückblende in einem Klassenzimmer an ihrem Wohnort Schüler das Schreiben lehrt und sich an Bord des festgemachten Lazarett dampfers aufhält, ist die Gruppe von erst neun, dann sieben Heizern durchgängig auf Schiffen lokalisiert. Den einzigen Ortswechsel, den Basso, Moreno und vier weitere Heizer unfreiwillig vollziehen, ist der von ihrem Zerstörer auf den Rot-Kreuz-Dampfer. Bassos Landgang am Morgen des Tages, an dem sein Schiff zum militärischen Einsatz in See sticht, scheitert, obwohl die Küste in Sichtweite liegt. Das Boot, welches ihn zur Stadt und damit zum Bahnhof bringen soll, wo Elena ankommt, legt ohne ihn ab. Aus einem Bordlautsprecher ertönt zweimal hintereinander die Meldung: „È sospeso il traffico con la terra!“ Zumindest in ihren jeweiligen Einführungsszenen sind die Heizer und Elena an verschiedene Elemente gebunden: die Männer an das Wasser, die Frau an die Erde.

Wenn bislang vom identischen Schauplatz am Filmanfang und -ende die Rede war, so gilt diese Aussage für den Makroraum. Während der Hafen von Tarent Ausgangs- und Endpunkt der filmischen Erzählung bildet, variieren innerhalb dieses übergreifenden Handlungsortes gleichwohl die Mikroschauplätze: Die erste Außenszene spielt an Deck, die erste Innenszene im Aufenthaltsraum eines vor Anker liegenden Schlachtschiffes. Wenn von dessen Deck aus

ein Schwenk ein Binnengewässer mit einer Küste am Horizont panoramiert, entsteht der Eindruck, als ob das Schiff kilometerweit von Tarent entfernt sei. Tatsächlich tauchen jedoch infolge einer veränderten Kameraperspektive im Bildhintergrund der Szene, in der Bassos geplanter Landgang scheitert, Häuserfassaden in unmittelbarer Nähe auf. Somit überzeichnet der Panoramashwenk die Entfernung zwischen Mannschaft und Festland.

Abgesehen von den angeführten Nebenschauplätzen an Land und einzelnen Luftaufnahmen scheint somit zuzutreffen, was der Vorspann verheißt: „Il racconto è stato realizzato sulla nave ospedaliera „Arno“ e su una nostra nave da battaglia“. Tatsächlich handelt es sich jedoch keineswegs ausnahmslos um Originalschauplätze, was im nächsten Abschnitt deutlich wird.

Wie werden die beiden Schiffe als filmische Räume präsentiert, welche Lebenswirklichkeit oder welches Ambiente, wie es im Vorspann heißt, stellen sie vor?

Labyrinthisch, unübersichtlich wirkt das Innere des Zerstörers, zumal dieser verschiedene Stockwerke aufweist. Während der Vorbereitung des Angriffs erfolgen rasche Schnitte von einem Raum zum anderen. Seeleute verrichten arbeitsteilig das Kriegshandwerk, laden etwa Geschütze mit schweren Granaten, kontrollieren Messgeräte, darunter Pegelstände von Heizungskesseln, und nehmen den Gegner durch Scherenfernrohre ins Visier.

Infolge von Schwenks in aufsichtigen Totalen, während der Zerstörer durch eine Hafengege von zwei Schleppern gezogen wird, lassen sich dessen Ausmaße erahnen. Im Unterschied zum Hospitalschiff, das in einer Luftaufnahme in Gänze sichtbar und damit überschaubar ist, wird der Zerstörer nur in wechselnden Ausschnitten erkennbar. Sofern sich der Kamerastandpunkt auf diesem und nicht an Land oder einem anderen Schiff befindet, kommen das Vorderdeck mit Geschütztürmen und Kommandobrücke, ein Katapult, von dem aus ein Doppeldeckerflugzeug startet, seitliche Geschütztürme während des gelöschten Brands nach dem feindlichen Treffer ins Bild. Innen sind neben dem Aufenthalts- und zugleich Schlafräum der neun Heizer zweifelsfrei identifizierbar: eine aus dem Oberdeck herausragende Offiziersmesse, in der sich Basso durch ein Fenster vom Deck aus eine Nelke angelt, die Kommandobrücke als höchster Aussichtspunkt sowie als logistisches Zentrum, eine Funkerkabine, die „centrale di tiro“, ein Laderaum, wo die Kanonen mit Granaten bestückt werden, ein Operationssaal, ein Raum tief unter Deck, wo Basso und Moreno die Pegelstände („i livelli“) kontrollieren und ein weiterer, darunter liegender Kesselraum. Schwarze Inschriften auf weißem Grund mit Richtungspfeilen an einer Innenwand des Aufenthaltsraums verweisen zum einen auf das Vorderteil des Schiffes („prora“), zum

anderen auf ein „ospedale di combattimento numero 3“. Der sichtbare erweitert sich durch den seiner ungefähren Lage nach definierten unsichtbaren Raum, den *fuori campo*.

Im Establishing Shot des Zerstörers schaut der Betrachter in die Mündung eines Kanonenrohrs, bis dieses hochschwenkt und die Sicht auf das Bug sowie die Kommandobrücke freigibt. Während der ersten Einstellung des zweiten Schauplatzes schwenkt die Kamera senkrecht von unten nach oben über ein großes dunkles Kreuz am weißen Schornstein des Dampfers. Die folgenden zwei Einstellungen, ein dunkles Kreuz sowohl auf einer wehenden weißen Flagge als auch in Aufsicht auf dem Achterdeck, verwandeln dieses mehrdeutige, wenngleich religiös überdeterminierte Symbol zu einem Leitmotiv. Die Schwestern tragen es auf weißen Hauben und Kitteln. Da das Kreuz in der Schlusseinstellung durch eine Kamerafahrt auf Elenas Schwesternkitteln bis zur Großaufnahme exponiert wird, umrahmt dieses Symbol die zwei Sequenzen des Hospitalschiffs.

Auf dem Zwischendeck sind angesiedelt: die Szene des von deutschen und italienischen Kriegsversehrten gemeinsam gespielten und gesungenen Soldatenlieds sowie die in der folgenden Szene von Patienten und Besatzung gefeierte Messe. Schiffbrüchige und Basso werden an der Reling in Empfang genommen. Ärztliche und pflegerische Tätigkeiten spielen sich in diversen Krankensälen, einem Behandlungszimmer, einem Operationssaal ab. Das Gegenstück zur Kommandobrücke des Zerstörers bildet eine Art Konferenzsaal, in dem der Kommandant des Hospitalschiffs Befehle erteilt. Einzig das Schwesternzimmer von Elena und Masi gibt sich durch das Mobiliar und persönliche Gegenstände als ein privat genutzter Raum zu erkennen. Fast gänzlich in den Hintergrund tritt das technische Innenleben des Lazarettsschiffs: Zwei Zwischenschnitte im Anschluss an den Schauplatzwechsel, jeweils vor und nach der Bergung Schiffbrüchiger, gewähren einen Einblick in den verdunkelten Maschinenraum.

Schilder bezeichnen die Funktion einzelner Innenräume. Eine Krankenschwester geleitet den sehunfähigen Matrosen in das „ambulatorio chirurgico“. Die neu an Bord gekommenen Krankenschwestern, darunter Elena, werden in einem Raum zum Dienst eingeteilt. Bevor sich der Kamerastandpunkt dorthin verlagert, wird der Ort definiert. Die Kamera steht vor einer Glastür, hinter der Schwestern eine bildmittig stehende Oberschwester umringen. Ein Schild über dem Türrahmen trägt die Inschrift: „capo gruppo infermiere volontario“.

Nicht diese Innenszene, in der Elena unsichtbar, weil von anderen Schwestern verdeckt bleibt, sondern Bassos Transport vom Zerstörer zum Wasserflugzeug, seine in einer

Luftaufnahme suggerierte Ankunft am Ziel und sein Transfer an Bord des Hospitalschiffs kommt dem nahe, was Balázs die Passage nennt:

„Das sind jene überleitenden Bilder, in denen nichts weiter gezeigt wird, als daß eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht. [...] Das einsame Kommen und Gehen des Helden vor und nach der großen Szene, das sind seine Monologe, die im Film nicht einmal 'unnatürlich' sind. Der Gang des Helden kann durch sein Ritardando eine vorbereitende Spannung, ein Stimmungssprungbrett ergeben“.²⁷³

Sowohl die gewählten Ausschnitte der jeweiligen Schiffe als auch die Art und Weise, wie sie zur Anschauung gebracht werden, kontrastieren beide Schauplätze. Der Zerstörer wird als rüstungstechnisches Wunderwerk, Sinnbild einer dem Feind - sprich Großbritannien - überlegenen faschistischen Seemacht vorgeführt. Dass die italienische der britischen Kriegsmarine tatsächlich unterlegen ist und die Schlacht im Ionischen Meer 1940 mit dem Rückzug der italienischen Flotte endet, ist Bestandteil der Niederlagen in Siege umdeutenden faschistischen Kriegspropaganda.

Die in Halbtotale oder Nahen gut sichtbaren Wände voller Manometer, welche Basso, Moreno und weitere Mitglieder des „servizio caldaie“ umgeben, die Funkanlage, Maschinenraum, „centrale di tiro“ mit einem Pult, von dem aus Seeleute im Beisein eines über Sprechfunk mit anderen Abteilungen kommunizierenden Offiziers die Geschütze lenken, besitzen selbst Schauwert. Die Vielfalt und Unübersichtlichkeit der über ihre Apparaturen und das sie bedienende Personal gekennzeichneten Räume hat Methode. Suggestiert wird ein hochkomplexer, eigenständig existierender Mikrokosmos. Zwar erfolgen Zwischenschnitte auf den Geleitzug, aber umgebende Schiffe des Verbandes befinden sich durch die Kameraperspektiven und die gewählten Einstellungsgrößen, Totalen oder weite Aufnahmen, immer in gehörigem Abstand zu dem Schlachtschiff von Basso und seinen Kameraden. Weder spielen Szenen auf anderen Zerstörern des Verbandes noch besteht eine sichtbare oder hörbare Kommunikation unter ihren Besatzungen. Vielmehr findet diese in Form von Zurufen, Telefonaten, Sprechfunk vorwiegend innerhalb des Zerstörers statt. Neben der überwiegenden Binnen- wird in wenigen Szenen eine Außenkommunikation zwischen Schlacht- und Hospitalschiff sichtbar und hörbar. Ein Arzt im Operationssaal des Schlachtschiffes telefoniert mit einer unbestimmten Person auf dem Rot-Kreuz-Dampfer, um ihr die Verlegung des schwerverletzten Heizers Basso anzukündigen. In der Funkerkabine des Lazarettschiffes trifft ein Telegramm ein, das dem Kommandanten übergeben wird und dessen Text mit der Überschrift „Da comando squadra a nave Arno“ wie ein Zwischentitel

²⁷³ Balázs 1982, 119.

eingesetzt wird. In den Szenen, in denen moderne Kommunikationsmittel ein zentrales Bildmotiv bilden, wird gleichsam die Handschrift des Autors von Sujet und Drehbuch sowohl von *Uomini sul fondo* als auch *La nave bianca* erkennbar. Francesco De Robertis verfasst zudem zu einem unbestimmten Zeitpunkt ein Drehbuch für einen unrealisierten Film über Guglielmo Marconi, den Erfinder der drahtlosen Telegrafie.

Gegenüber der schwimmenden, waffenstarrenden Festung mit geballter Feuerkraft gleicht das Hospitalschiff einer Oase der Ruhe und des Friedens. Auf die Materialschlacht, bei der alle Kräfte in ihrem arbeitsteiligen Zusammenspiel auf die Vernichtung des Feindes gerichtet sind, folgt die Rekonvaleszenz auf ruhiger See. Anstelle einer „*realtà di vita*“, die für einige Besatzungsmitglieder tödlich endet, während Basso und weitere Heizer, allerdings versehrt, mit dem Leben davonkommen, tritt ein Schonraum. Kontrapunktisch trennen die Tonereignisse beide Schauplätze: technische Geräusche, Detonationen, laut gerufene kurze Befehle/Ansagen und pathetische Musik korrelieren mit Aufnahmen von dem Zerstörer, Meeresrauschen, Atmo, ruhig gesprochene Dialoge, ein deutsch-italienisches Soldatenlied und feierliche Musik sind Einstellungen vom Lazarettschiff unterlegt.

Für die Konstruktion zweier atmosphärisch gegenläufiger und doch sich wechselseitig bedingender Komponenten der „*realtà di vita*“ von Seeleuten ist zum einen das Verhältnis zwischen Innen- und Außenaufnahmen auf beiden Schiffen entscheidend. Im Fall des Zerstörers überwiegen erstere, auf dem Dampfer des italienischen Roten Kreuzes halten sie sich hingegen die Waage. Zur divergierenden Atmosphäre tragen ein helldunkel Kontrast bezogen auf das Material der Schiffe einerseits, die Lichtquellen und Lichtführung andererseits bei. An Bord des Rot-Kreuz-Schiffes herrschen hellgraue bis weiße Töne vor. Dies betrifft das Oberdeck, die Reling, Krankensäle und deren Einrichtung. Hinzu kommt die Kleidung der Besatzung und der Patienten, die weißen Kittel von Schwestern und Ärzten, die weißen Uniformen des Kommandanten und von Offizieren, die weißen Pyjamas und Verbände der Patienten.

Demgegenüber prägen den Zerstörer dunklere Töne. Das Deck und Geschütztürme sind dunkelgrau. Die Schiffswände sind mit Tarnfarbe angestrichen. Die ohnehin funktionalen, entweder dem Betrieb und der Kontrolle von technischen oder elektronischen Apparaten oder der Rekreation dienenden Innenräume wirken durch künstliches grelles, mitunter in abgedunkelter Umgebung fahles Licht abweisend. In der Sequenz des Zerstörers auf offener

See, insbesondere während der Seeschlacht, herrscht Low Key vor.²⁷⁴ Polstermöbel, Tischdecken, Blumenvasen und Bilder an den Wänden zieren die einzig wohnlich eingerichtete Offiziersmesse. Stattdessen schaffen in Innenräumen entweder High Key²⁷⁵ oder taghelles natürliches Licht eine aufgelockerte, in Szenen des gemeinsamen Musizierens und Singens italienischer und deutscher Landser heitere Atmosphäre.

Außen und Innen werden im Fall des Kriegsschiffes selbstreflexiv im Vorfeld der ausbrechenden Seeschlacht in Szene gesetzt. Der Rückzug des Kommandanten und seiner Untergebenen aus der Kommandobrücke ins Innere wird über eine sich automatisch bewegende schwere Stahltür erstens veranschaulicht und zweitens hörbar gemacht. Dabei enthüllt sich ein einzelner filmischer Raum, die Kommandobrücke, als das genaue Gegenteil eines Originalschauplatzes. Die Szene widerlegt den Vorspanntext, wonach sämtliche Handlungsorte den typischen Lebensraum der Selbstdarsteller abbildeten. Tatsächlich sind die Einstellungen an zwei verschiedenen Drehorten entstanden, teils auf einem Schiff, teils im Atelier der Scalera.

Vorbereitet ist die interne Abschottung des Zerstörers, sobald er in die Reichweite feindlicher Artillerie gelangt, wiederum durch Inschriften. So steht auf der Tür im Aufenthaltsraum, durch die Basso am Morgen des zweiten Tages abgeht: „Chiuso in combattimento“. Als der Moment des Feindkontaktes - gemessen an der kilometerlangen Reichweite der Bordgeschütze - immer näher rückt, bläst innen ein Trompeter das Signal zum Angriff. Während es im Off weiterklingt, schließt ein Matrose eine Tür, auf der ebenfalls zu lesen ist: „Chiuso in combattimento“. Eine stählerne Bodenluke senkt sich unter dem Gewicht dreier auf ihr stehender Matrosen. Nach weiteren Einstellungen, die vorrangig innen die aufeinander eingespielte Koordinierung des näherrückenden Angriffs („In pochi istanti si va al tiro!“) illustrieren, folgt eine Szene, in welcher der oberste Befehlshaber an Bord mit weiteren Besatzungsmitgliedern die Kommandobrücke räumt. Sie besteht aus insgesamt sechs Einstellungen, wobei vor der letzten ein Zwischenschnitt in einen angrenzenden, hinteren

²⁷⁴ Low Key bezeichnet einen Beleuchtungsstil. Weiträumig nicht oder kaum erhellte, im Schatten liegende Flächen, gegebenenfalls in einem scharfen helldunkel Kontrast, verhindern, dass der Betrachter große Teile des Bildraums detailliert erkennen kann, was im Horror- und Kriminalfilm, etwa in *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak 1945), bedrohliche Stimmungen evozieren kann.

²⁷⁵ „Eine Beleuchtung, die das gefilmte Geschehen in ein sehr helles, in der ganzen Szene möglichst gleichmäßiges Licht taucht. Schatten werden bei dieser Ausleuchtung weitgehend vermieden durch den Einsatz eines dominierenden hellen, aber diffus strahlenden Key-Lights (Führungslichts), dem weitere (seitlich davon und über die Szene angebrachte) Lichtquellen beigegeben sind. Im Effekt sind die hellen Valeurs im Bild deutlich dominierend“, Rother 1997, 148.

Raum erfolgt. Ungewöhnlich an der Szene ist, dass ein rein technischer Vorgang als *spettacolo* dient.

Der Kameraperspektive ist leicht untersichtig. Sie gewährt einen Einblick in eine Hälfte der verglasten Kabine. Der Raum hinter dem Kamerastandpunkt bleibt durchgängig unsichtbar. Am rechten Bildrand im Vordergrund befindet sich eine Öffnung, durch den schwarzuniformierte Offiziere ein- und ausgehen. Zuerst ruft ein Adjutant dem Kommandanten vor den Frontscheiben zu: „Rientrare!“. Dann schaut ein Besatzungsmitglied in der Nahaufnahme in die Kabine hinein, und zwar sowohl nach rechts als auch am Zuschauer vorbei nach links, womit klargestellt ist, dass ein unsichtbarer Raum hinter dem Kamerastandpunkt existiert. Er ruft: „La gente rientri!“ Hierbei ist im Bildhintergrund ein zweites Besatzungsmitglied zu sehen, das durch ein festinstalliertes Fernglas aufs Meer blickt, dann dem Befehl Folge leistet und eine Zwischentür innerhalb der Kabine hinter sich verschließt. Nach einem Schnitt in eine Amerikanische verlassen der Kommandant und ein weiterer Offizier den Führungsstand, während ein Offizier durch ein Fernglas schaut. Dabei schwenkt die Kamera leicht mit nach rechts auf das obere Scharnier der Stahltür. In der vierten nahen Einstellung ist wiederum die geschlossene Zwischentür in der linken Bildhälfte und das gepanzerte Tor kadriert. Besatzungsmitglieder verlassen den unsichtbaren Raum hinter der Kamera und folgen ihren Kameraden. Es offenbart sich ein Anschlussfehler: Die zuvor in der Amerikanischen dem Kapitän folgenden zwei Offiziere gehen noch einmal ab. Erneut ist bei diesen Personen die geschlossene Zwischentüre nicht zu sehen. Stattdessen steht im Hintergrund ein Tisch, wo der Kommandant in einer vorausgehenden Szene zwei Piloten anhand einer Karte bekanntgab, wo sich die feindliche Flotte befindet. Ohne Schnitt schließt sich nun das Stahltor selbsttätig. Es bewegt sich dabei geräuschvoll auf den Zuschauer zu. Nach einem Zwischenschnitt kommt ein zweiter Anschlussfehler zum Vorschein, denn der Vorgang des Schließens wiederholt sich. Diesmal bildet zudem wieder die abgesperrte Tür, welche die Kabine unterteilt, einen Teil des Hintergrunds. Die teils in Einstellungen präsente, teils fehlende Innentür sowie zwei verschiedene Typen von Scharnieren des metallenen Portals sind untrügliche Indizien dafür, dass hier heterogenes, an verschiedenen außerfilmischen Orten gedrehtes Material zu einem homogenen filmischen Raum montiert worden ist.

7.3 *Studiobauten und natürliche Schauplätze*

Was den neorealistischen Film auszeichnen soll und zugleich den Dokumentarfilm kennzeichnet, ist der laut Vorspann von *La nave bianca* vollkommene Verzicht auf Aufnahmen im Atelier zugunsten natürlicher Schauplätze. Nach in dieser Hinsicht übereinstimmenden Angaben in Filmografien zeichnet jedoch Amleto Bonetti²⁷⁶ in *La nave bianca* ebenso wie schon in *Uomini sul fondo* für die Bauten verantwortlich. Wenn dem Zuschauer am Filmanfang schriftlich verbürgt wird, die Seemannsgeschichte sei auf zwei italienischen Schiffen in der alltäglichen Umgebung *aller* handelnden Personen aufgenommen worden, wozu bedarf es dann eines von der Scalera engagierten Szenenbildners? Zudem irritiert eine Aussage von Francesco Savio, wonach *La nave bianca* im Studio der Scalera gedreht worden sei.²⁷⁷ Weder aus den Produktionsnotizen in *Cinema* zwischen dem 25. April und dem 25. Juli 1941 noch aus der Rezension von Giuseppe Isani in dieser Zeitschrift geht hervor, dass im Studio gedreht worden ist. In Drehberichten wird *La nave bianca* wegen der angeblich ausnahmslos natürlichen Schauplätze und Laiendarsteller wiederholt als „documentario“ bezeichnet wird, während in Isanis Kritik das Schlagwort vom „documentario a soggetto“ fällt, wobei unklar bleibt, wodurch dieser sich vom Spielfilm unterscheidet.²⁷⁸ Laut Carlo Bellerio hat er mit Francesco De Robertis Material nachgedreht: in Tarent technische Vorgänge in Schiffen, im römischen Studio der Scalera eine Vielzahl von Innenaufnahmen.

Bereits für die Innenaufnahmen eines U-Bootes in *Uomini sul fondo* nutzt De Robertis ein *simulacro*, aufgebaut in einer Halle in Triest. Das U-Boot Modell ermöglicht etwa, Ort und handelnde Personen in besonderer Weise zu exponieren: durch eine Kamerafahrt entlang beispielsweise der Kombüse, dem komfortablen Zimmer des Kapitäns sowie dem nur mit Hochbetten eingerichteten Aufenthaltsraum der Matrosen. Anhand der Innenaufnahmen lassen sich in Szenen mitunter Studiosets identifizieren. Beweisstücke, die unanfechtbare Aussagen über Locations gestatten, wie ein Drehplan oder Fotos von Dreharbeiten im Atelier, sind verschollen. Indizien für gebaute Innenräume liefern etwa ein als solches ausgestelltes

²⁷⁶ Amleto Bonetti, geboren 1890 in Bologna, arbeitet als Bühnenbildner drei Jahre an der Mailänder Scala und fünfzehn Jahre am Teatro San Carlo in Neapel, bevor er im Dienst der Scalera die Bauten für *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* entwirft.

²⁷⁷ Vgl. Savio 1975, 227.

²⁷⁸ Giuseppe Isani, *Cinema*, Nr. 127, 10. Oktober 1941, 236.

Dekor²⁷⁹, die Licht- und Kameraführung in einzelnen Szenen für sich genommen und verglichen zu anderen, Bewegungen der Darsteller, insbesondere Auftritte/Abgänge, die Präsentation von umliegenden Originalschauplätzen, beispielsweise das Meer, ohne Schnitt.

Die Szene, in der der Kommandant und weitere Besatzungsmitglieder die Kommandobrücke verlassen, hat bereits deutlich gemacht, dass sie mindestens an zwei verschiedenen Orten gedreht worden ist. In keiner der Szenen innerhalb der Kommandobrücke gibt es Außenansichten auf das, was die durch Ferngläser schauenden Marineangehörigen beobachten. Durch die leicht untersichtige Kameraposition innerhalb der Kabine ist die äußere Umgebung neutral. Daher steht nicht zweifelsfrei fest, ob tatsächlich ein (fahrendes oder ankerndes) Schiff den Drehort bildet. Wenn es sich tatsächlich um eine Studiokulisse handeln sollte, so sind nicht alle in der Kommandobrücke spielenden Szenen dort gedreht worden. Vor dem Ausbruch der Schlacht greifen feindliche Doppeldecker das Schiff an. Auf diese Inserts aus *La battaglia dello Jonio* folgt eine Außenansicht der Kabine. Der Kapitän lehnt aus dem Fenster und erteilt einen Befehl. Dabei befindet sich die Kamera auf einer Plattform im Freien vor dem Fenster. Diese Einstellung und Innenaufnahmen, in denen eine Zwischentür im Bildhintergrund auftaucht, deuten auf einen natürlichen Schauplatz als Drehort dieser Einstellung hin.

Da Inserts aus *La battaglia dello Jonio* Löscharbeiten auf einem getroffenen Zerstörer zeigen, erweist sich die schriftliche Aussage am Filmanfang als falsch, die Seemannsgeschichte trage sich, abgesehen von einem Hospitalschiff, auf *einem* Schlachtschiff zu. Das fremde, einmontierte Bildmaterial vom verkohlten und gelöschten Deck eines Zerstörers stammt von der „Giulio Cesare“. Ein Foto von Roberto Rossellini während der Dreharbeiten nennt als Ort der Aufnahme die „corazzata Vittorio Veneto“²⁸⁰. Auf der Zensurkarte von *La nave bianca* vom 27. September 1941 heißt es zu den Darstellern, es handele sich um Offiziere, Unteroffiziere und Matrosen der „R. N. Littorio“. Weder die „Vittorio Veneto“ noch die „Littorio“ haben jedoch als Schiffe neuester Bauart an der Schlacht an der Punta Stilo teilgenommen.²⁸¹ Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammen die Außenaufnahmen laut Vorspann einer „nave da battaglia“ von mindestens zwei, wenn nicht drei Schlachtschiffen.

²⁷⁹ Beispielsweise das gläsern wirkende Bahnhofsmo­dell in der Exposition von *Sunrise - Song of Two Humans* (Friedrich Wilhelm Murnau 1926-27) nach Hermann Sudermanns Erzählung *Die Reise nach Tilsit* oder in *La Ronde* (Max Ophüls 1950) nach dem Drama *Reigen* (1903) von Arthur Schnitzler die Exposition, wo der Conferencier, während er seine an den Zuschauer adressierte Rede hält, über ein Set mit aufgestellter Kamera, Scheinwerfern und einem Karussell flaniert.

²⁸⁰ Vgl. Di Giammatteo 1990b, 29.

Ob das halbautomatische Laden der Bordkanonen mit Granaten im Vorfeld eines Seegefechts dokumentiert wird oder vielmehr in einem vor Anker liegenden Schiff inszeniert ist, muss offenbleiben. Generell gilt, dass Innenaufnahmen teils in der Studiokulisse, teils in Schiffen der Marine und des italienischen Roten Kreuzes stattfinden.

Das Behandlungszimmer des Arztes auf dem Hospitalschiff, in dem ein Matrose sein Augenlicht zurückgewinnt, erscheint aufgrund von drei Anhaltspunkten als ein Atelierbau. Der Raum wirkt in der Anlage für die Einstellungen konstruiert. Die dem Bild fehlende Tiefe soll durch ein sehr schlichtes Arrangement vorgetäuscht werden: Eine Rückwand, davor ein Schreibpult, an dem der Arzt zunächst sitzt, dann der Schemel in der Bildmitte, wo der Patient Platz nimmt, ein Tisch und ein Schrank. Weder eine Decke, noch eine Lichtquelle, noch der Eingang sind sichtbar. Das Bullauge suggeriert ein Außen jenseits des Einstellungsraums, wirkt aber artifiziell, verglichen zu denjenigen in der vorausgehenden Szene im Krankensaal. Zudem bleibt unbestimmt, wo eine in den Bildausschnitten selbst nicht erkennbare künstliche Lichtquelle ein- und ausgeschaltet wird. Schließlich fehlt in dem sichtbaren Teil der chirurgischen Ambulanz hierfür typisches Inventar wie eine Liege oder ein Operationstisch.

Bei dem Krankensaal, in dem sich in der letzten Sequenz Basso, sechs Kameraden und Elena gemeinsam befinden, handelt es sich ebenfalls um eine Studiokulisse. Im Unterschied zu den vorausgehenden, vollbelegten Krankensälen sind alle sechs Heizer, ohne sonstige Patienten, in einem einzigen Raum gemeinsam untergebracht. Zudem existieren keine Ausblicke auf das Meer oder den Himmel. Die Bullaugen sind entweder schwarz oder haben mit einer Ausnahme neutrale weiße Hintergründe. Der Übergang von Innen nach Außen und umgekehrt ist immer über Schnitte vermittelt. So verlagert sich der Kamerastandpunkt eindeutig nach Außen, wenn gezeigt wird, was der Matrose sieht, der stellvertretend für die Gruppe nach dem erwarteten Zerstörer Ausschau hält. Das Bullauge als wiederholter Großaufnahme im Finale, durch das Elena und Basso in der Schlusseinstellung zu blicken scheinen, kann in einem Schiff im Hafen gedreht worden sein. Obwohl der Krankensaal in den vorausgehenden Szenen taghell ausgeleuchtet ist, liegt die Fläche, welche die runde Öffnung umrandet, fast völlig im Dunkeln. Dieser helldunkel Kontrast fördert den Ausblick auf das mit einem Teleobjektiv aufgenommene, im Hintergrund des Einstellungsraums von links nach rechts vorbeiziehende Kriegsschiff in dieser Einstellung innerhalb der Einstellung. Obwohl die

²⁸¹ Vgl. Mattesini 1990, 37, 75-80, 85-91.

Deckenleuchten ausgeschaltet sind, werfen die Heizer in ihren Betten Schatten an die weißen Rückwände, was auf Führungslicht von Scheinwerfern hindeutet.

8 Erzählsituation, Point of View, Focalisation, Erzählperspektive

Wenngleich häufig synonym verwendet, ist in der Literaturwissenschaft der Begriff Erzählsituation weiter gefasst als die Erzählperspektive, denn ersterer Terminus umfasst etwa die grammatischen Formen und den Modus des Erzählens, szenisch-dialogisch (mimetisch) oder berichtend (diegetisch). Es existieren drei grundlegende Erzählsituationen:

In der Ich-Erzählsituation, abgesehen von der Autobiografie, dem Tagebuch oder dem Brief, ist der Erzähler mit einer Haupt- oder Nebenfigur identisch. Sie entwickelt sich aus seiner Perspektive, weshalb die kommunizierten Informationen eingeschränkt sind. Träume und Visionen gestatten gegebenenfalls Einblicke in das Innenleben der Gestalt. In der auktorialen Erzählsituation besitzt der Erzähler den vollständigen Überblick über die fiktive Welt. Entweder er interveniert als Person in das Geschehen, etwa in kommentierender Form oder in Leseransprachen, nimmt Ereignisse vorweg, trägt sie nach und rafft sie, wie in *I promessi sposi*, oder es handelt sich um eine unpersönliche Instanz, was den Leseindruck erweckt, Einblick in ein objektives Geschehen zu erhalten. In der personalen Erzählsituation kommuniziert eine Figur oder mehrere Figuren (mehrpersöniger Perspektivismus/polyvalentes Erzählen) die Vorkommnisse. Die Erzählerinstanz kann dabei sowohl Innen- als auch Außenansichten einer Figur mitteilen. Infolge variierender Begriffe wie dem mehrpersönigen Perspektivismus oder dem Internal Point of View als Bezeichnung für eine Erzählung aus der Figurensicht sind die Übergänge zum Begriff der *Erzählperspektive* fließend.²⁸²

Das Konzept des Point of View entlehnt die Film- der Literaturwissenschaft, was aus Sicht von Ira Königsberg auf den Mangel einer eigenständigen Terminologie hindeutet: „The various points of view in literary narrations are often applied to film in critical discussions since both are narrative forms and since film theory has not yet worked out its own critical terminology“.²⁸³ Unter dem Point of View, normalerweise im Kontext des Erzählens, versteht sie „the eyes through which we view the action“.²⁸⁴ In Analogie zum literarischen

²⁸² Vgl. Gfrereis 1999, 55.

²⁸³ Königsberg 1989, 265.

²⁸⁴ Ebd.

allwissenden und personalen Erzähler unterscheidet Königsberg zwei grundlegende Points of View. Dem allwissenden Erzähler entspricht eine souverän von neutralen Außenansichten von Figuren zu subjektiven Einstellungen wechselnde Kamerastrategie, während die nicht nur gelegentliche, sondern vorwiegende Konzentration auf den Blickwinkel einer Figur mit dem personalen Erzähler korrespondiert. Ihrer Ansicht nach wechselt im Film, abweichend von der Literatur, beständig der Point of View. Das bewegte Bild bleibe an der äußeren Erscheinung belebter und unbelebter Objekte haften. Es ermögliche dem Betrachter eine geringere Identifikation mit den Figuren, als dem Leser eines Romans, insofern die Sprache Charaktere mit einem differenzierten, reichen Innenleben gestalten könne. Dieser Standpunkt ignoriert moderne literarische Erzähltechniken: In *Rosso Malpelo* und *Manhattan Transfer* wechselt der Point of View fortlaufend.

Gérard Genette unterscheidet in Bezug auf den literarischen Text, dem „récit écrit“ als aktualisierte „histoire“, drei Varianten der Fokalisierung. Er zieht diesen Begriff den Termini „point de vue“, „champ“ und „vision“ vor, weil sie denotativ oder konnotativ die Erzählperspektive unstatthaft mit einer *Sichtweise* vermengen. Fokalisierung bezeichnet danach auf Wissen gegründete Beziehungskonstellationen zwischen Erzähler und Figuren. Entweder jener besitzt umfassendere (Fokalisierung null) oder geringere Kenntnisse als diese (äußere Fokalisierung) oder sein Kenntnisstand entspricht dem der Figuren (innere Fokalisierung). Da Genette aber in einzelnen Varianten der Fokalisierung auch das Sehen als ergänzendes Unterscheidungsmerkmal heranzieht, ebnet er die selbst vollzogene begriffliche Differenzierung zwischen „focalisation“ und „point de vue“ wieder ein.²⁸⁵ Genettes auf die Literatur bezogenes Konzept der Fokalisierung ist in die Theorie filmischen Erzählens französischer Provenienz entweder unvermittelt oder abgewandelt eingegangen:

„La notion de focalisation implique, en fait, deux éléments distincts: 1) que sait un personnage? et 2) que voit un personnage? Cette seconde question qui dans le récit littéraire n'est en général qu'un corollaire de la première (puisque l'auteur nous renseigne à la fois sur le 'voir' e sur le 'savoir', et peut nous renseigner sur le savoir sans nous renseigner sur le voir), devient en revanche essentielle au cinéma. C'est là l'origine de toutes les difficultés d'application, à l'analyse des films“.²⁸⁶

Wenn die Typologie der Fokalisierung unvermittelt auf das audiovisuelle Medium angewendet wird²⁸⁷, sind diese Schwierigkeiten nicht bewusst. Sind sie jedoch als solche

²⁸⁵ Vgl. Genette 1972, 208-209.

²⁸⁶ Aumont/Marie 1997, 107.

²⁸⁷ Vgl. Vanoye 1979, 151-152.

erkannt, motivieren Versuche ihrer Lösung neue Konzeptionen, die der medienspezifischen Doppelung des Point of View über das Bild und die Tonspur Rechnung tragen:

„Films endow narrative with interesting new possibilities of point of view manipulation, since they have not one but two, cotemporal information channels, visual and auditory (and in the auditory, not only voices but music and noises). These can occur independently (sound track with black screen or full picture with complete silence), or they can be combined in various ways“.²⁸⁸

Ein Ansatz unterscheidet zwischen „l’ocularisation“ und „l’auricalisation“.²⁸⁹ Eine weitere Variante der Kategorisierung akzentuiert das erzählerische Moment des Point of View:

„l’ocularisation se situe du côté du vu, la monstration rappelle que, toujours, le vu résulte d’un montré et donc d’une décision d’ordre énonciatif. A partir de quel regard le monde diégétique, ses objets et ses événements, sont-ils vus? Telle est donc la première question que prend en charge la monstration (la seconde, articulée sur le savoir [...]). En fait il n’existe guère que deux possibilités: soit ce regard est censément situé au sein du monde diégétique, soit il lui est extérieur“.²⁹⁰

Inwieweit der jenen francophonen Begriffen zugrunde liegende linguistische Ansatz, signalisiert von dem Ausdruck „ordre énonciatif“, über den Sprechakt und den literarischen Text hinaus auf den Film angewendet werden kann, ist wiederum umstritten. Enunziation verweist auf den Prozess, der im „énoncé“ resultiert, das Sprechen, die Produktion eines Diskurses:

„The utterance [„énoncé“] is a stretch of text, a string of words, phrases, or sentences linked by principles of coherence and perceived as constituting a whole. The enunciation, on the other hand, is the general process that creates the utterance. According to [Emile] Benveniste, the enunciation consists, first, of the act itself. This includes the speaker, who puts linguistic codes to work; the listener, partner in a dialogue; and some reference to a shared world“.²⁹¹

Während die Enunziation so genannte deiktische Marken aufweist, Adverbien wie hier, jetzt, morgen, Personalpronomen und verschiedene Zeitformen von Verben, existieren diese im Film nicht. Ungeklärt ist, ob der Film der Sprache analoge deiktische Marken besitzt und wenn ja, welche als solche gelten können.²⁹² Die Entscheidung hängt dabei von der Vorannahme der Autoren ab, inwieweit der Film einem Text bzw. einer Sprache gleichkommt.²⁹³

²⁸⁸ Chatman 1978, 158.

²⁸⁹ Gaudreault/Jost 1990, 129-136.

²⁹⁰ Gardies 1993, 104.

²⁹¹ Bordwell 1985, 21.

²⁹² Vgl. Gardies/Bessalel 1992 zu den Definitionen von *discours* (61-62) und *énonciation* (77-79). Zu filmischen Beispielen für mutmaßliche Gegenstücke deiktischer Marken vgl. Gaudreault/Jost 1990, 41-42.

²⁹³ Aumont/Marie (1997, 106) sehen es als problematisch an, den linguistischen Begriff der Enunziation auf den narrativen Film zu übertragen: „Il s’agit là d’un terme linguistique, visant à distinguer entre ce qu’on dit,

David Bordwell bezweifelt generell den Erkenntniswert, filmisches Erzählen mit Hilfe linguistischer Kategorien zu analysieren. Das auf dem bewegten Bild basierende Medium weist ihm zufolge keine Elemente auf, die der Sprache gleichkommen.²⁹⁴ Er schlägt vor, anstelle eines für zu vage erachteten Point of View-Modells Erzählung im prozessualen Sinne nach den Kategorien „knowledge“, „self-consciousness“ und „communicativeness“ zu untersuchen.²⁹⁵ Dennoch verzichtet Bordwell keineswegs auf den Point of View als Schlüsselbegriff seines Ansatzes einer filmischen Erzähltheorie, wenngleich mit der Einschränkung versehen, „only to refer to the optical or auditory vantage point of a character; thus ‘point-of-view shot’ is synonymous with ‘optically subjective’“.²⁹⁶ Trotz des Anspruchs, einen Theorieansatz für filmisches Erzählen vorzulegen, wendet der Autor überraschend eine der drei genannten literarischen Erzählsituationen, die „omniscient narration“, unvermittelt auf *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1914/15) an, einem Episodenfilm, basierend auf dem Roman von Thomas Dixon *The Clansman*.²⁹⁷

l'énoncé, et les moyens utilisés pour le dire, l'énonciation. Dans les discours verbaux, un article célèbre d'Emile Benveniste *L'Appareil formel de l'énonciation* (1970), a montré, d'abord qu'il existait certaines marques formelles de l'énonciation (des mots comme 'ici', 'maintenant', 'je', etc.), surtout, et plus essentiellement, que le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation ne coïncident pas; le sujet de l'énoncé, le 'je', est un sujet grammatical, pris dans des règles syntaxiques et textuelles; le sujet de l'énonciation est le sujet qui émet cet énoncé. Ce sujet de l'énonciation est pris dans un certain nombre de déterminations (sociales, inconscientes, entre autres) qui rendent sa manifestation dans l'énoncé très complexe. L'analyse des discours à partir de cette notion met en évidence l'existence de rapports entre l'énoncé (le texte) et son **énonciateur** d'une part, son destinataire d'autre part (le lecteur). Il n'est pas facile de transposer directement, dans le domaine du cinéma, cette problématique. Il n'y a pas, dans un film, d'instance narratrice identifiable simplement à un sujet (...). Il est à peu près impossible de retrouver dans les films l'équivalent strict des 'marques d'énonciation' définies par la linguistique. Enfin, le film narratif, surtout dans sa période classique, a précisément toujours essayé d'occulter son énonciation, en se donnant pour un énoncé transparent, ouvrant sur un monde réel“. Obwohl die beiden Autoren erst darlegen, dass die linguistische Kategorie der Enunziation wenn überhaupt, dann nur sehr eingeschränkt und abgewandelt auf den Film übertragbar sei, da in diesem Medium keine Äquivalente etwa zum Subjekt des „énoncé“ und deiktische Marken vorhanden sind, wenden sie den Begriff im zuletzt zitierten Satz unvermittelt auf das audiovisuelle Medium an. Die Ursache hierfür ist ihr eigener methodischer Ansatz, den Film als Text zu analysieren (ebd., 8, 66-89). Deshalb kommen Fachtermini der Linguistik durch die Hintertür in die Filmanalyse wieder herein, aus der sie zuvor verbannt worden sind. So setzen die beiden Autoren die Kamera mit dem „énonciateur du film“ gleich (ebd., 111).

²⁹⁴ Vgl. Bordwell 1985, 24 u.26.

²⁹⁵ „As categories of information transmission, knowledgeability, self-consciousness, and communicativeness all bear on how film style and syuzhet construction manipulate time, space, and narrative logic to enable the spectator to construct a particular unfolding fabula“, ebd., 61.

²⁹⁶ Ebd., 60.

²⁹⁷ „a narration has a particular range of knowledge available, the narration may or may not communicate all that information. In literature, for example, a diarist-narrator will have a very restricted ken, but he or she can be completely communicative. [...] the degree of communicativeness can be judged by considering how willingly the narration shares the information to which its degree of knowledge entitles it. The unrestricted narration of *The Birth of a Nation* is highly communicative; the only information withheld is of a 'suspense' variety' (i.e., what will happen next)“, ebd., 59.

Jürgen Schutte unterscheidet beim literarischen Text zwischen einem Erzählerstandpunkt und einer Erzählperspektive, wobei er die erstere Kategorie mit der Einstellung vergleicht:

„Perspektive und Standort des Erzählers gehören sehr eng zusammen, sind jedoch nicht dasselbe [...]. Nach dem Erzählerstandort fragen wir: ‘Wo steht der Erzähler und was sieht er von dort aus?’. Diesem Begriff entspricht in der Filmtechnik der Begriff der Einstellung der Kamera auf das filmische Objekt, die Abbildungsgröße in Relation zum Bildrahmen (Totale, Nahaufnahme, Ausschnitt, Großaufnahme usw.). Was die Filmkamera *nicht* kann, nämlich durch die Oberfläche hindurch in die Figuren hineinsehen, kann der Erzähler: wir nennen es die Erzählperspektive der Innensicht (im Gegensatz zur Außensicht)“.²⁹⁸

Den Erzählerstandort phänomenologisch, die Erzählperspektive hingegen psychologisch zu deuten und voneinander abzugrenzen, erweist sich als widersinnig, wenn Außen- und Innensicht vereint sind, wie bei der erlebten Rede: „In der erlebten Rede gibt der Erzähler mit seinen eigenen Worten (im Präteritum und in der 3. Person), aber aus der Optik der Figuren deren Gedanken wieder“.²⁹⁹ Bezeichnenderweise vermeidet es Schutte in diesen Fall, einen der beiden Begriffe zu gebrauchen und nimmt stattdessen Zuflucht zu einem dritten Terminus, dem Erzählverhalten.

Folglich gilt bis in die Gegenwart: Die Filmwissenschaft übernimmt Kategorien aus literarischen Erzähltheorien, ohne eine eigene, allgemeingültige Terminologie zu besitzen. Kategorien wie Focalisation, Erzählperspektive, Erzählsituation, Erzählposition- oder konzept³⁰⁰, „omniscient narration“ werden adaptiert oder unverändert übernommen. Selbst das Konzept vom Point of View entwickelt Henry James in Romanvorworten.³⁰¹ Daher liegen keine plausiblen Einwände vor, aus pragmatischen Gründen den übergreifenden, weil Innen- und Außensicht umfassenden Begriff der Erzählperspektive auf einen literarischen Text

²⁹⁸ Schutte 1993, 135.

²⁹⁹ Ebd., 136.

³⁰⁰ Hickethier (1996, 113) deutet die audiovisuellen Medien in der Nachfolge von Christian Metz paradoxerweise als „Sprache, [...] ohne selbst eine zu sein“. Er bezeichnet den Film als „Text“, ebd., 116. Da er den Terminus Text apostrophiert, ist ihm sogleich an einer Distanz von der eigenen Begriffswahl gelegen. Im Kapitel Erzählstrategien identifiziert er die Kamera mit einem „énonciateur“. Einem Sprecher gleichkommend, wird sie nicht nur anthropomorphisiert, sondern avanciert zum Demiurg filmischen Erzählens: „Die Perspektive der Kamera ist zunächst ähnlich der Perspektive eines Sprechenden: Ein Sprecher artikuliert sich, und in diese Artikulation geht immer auch die Situation, seine Position, sein Standpunkt mit ein. Weil alles was die Kamera zeigt, aus einer Perspektive aufgenommen ist, formuliert die Kameraperspektive das Erzählkonzept“, ebd., 123. „Mit dem Wissen um die Gesamtheit der Geschichte entwickelt der Erzähler seine erzählerischen Strategien. Erkennbar ist dies daran, daß im Spielfilm die Kamera oft weiß, was die Figuren, die sie wahrnimmt, tun werden“, ebd., 124. Wie kann ein Aufnahmeapparat „oft“ um den Verlauf einer Geschichte wissen? Hickethier (ebd., 125) unterscheidet im fiktionalen Film drei Erzählkonzepte oder -positionen. Die ersten beiden Varianten, der so genannte auktoriale und der subjektive (Ich-) Erzähler, entsprechen auf Ebene der Nomenklatur literaturwissenschaftlichen Kategorien. Hickethier passt sie den spezifischen Ausdrucksmitteln des Films an. So liefere in der Regel ein Off-Sprecher die Innenperspektive eines allwissenden Erzählers. Die dritte Variante, die Position der identifikatorischen Nähe, kombiniert oder mischt die ersten beiden Konzepte.

³⁰¹ Vgl. Kablitz 1988, 16 (Fußnote 4).

ebenso anzuwenden wie auf einen Film, um deren Raum-Figuren Beziehungen vergleichend zu untersuchen.

In bezug auf die filmische Erzählperspektive ist es für den angestrebten Nachweis einer sowohl dem veristischen Text *Rosso Malpelo* als auch dem neorealistischen Film *La nave bianca* gemeinsamen „impersonalità“ hinreichend, zwei grundlegende Varianten zu beachten, einerseits „visual objectivity“ oder den „nobody shot“³⁰², andererseits die subjektive Einstellung oder den Point of View Shot:

„The simplest film situation presents a bare visual record of what happened ‘out there’, as in *The Killers* [Robert Siodmak, 1946; Don Siegel, 1964 nach Ernest Hemingways gleichnamiger Kurzgeschichte von 1927]. Though it may move, the camera must shoot from some single position. This position need not coincide with the perceptual point of view of any character. The whole movie may pass before us in pure visual objectivity, the camera identified in no way with any character. Whatever identification we feel for the hero issues from thematic empathy, or perhaps merely from the fact that he is on camera more than anyone else.

If he wishes to underline a character’s point of view, however, the director has two options. The actor can be so placed in the frame as to heighten our association with him. For example, his back or side profile may appear on an extreme margin of the screen. As he looks into the background we look with him. The other (or ‘montage’) convention uses a simple match-cut: if in the first shot the character looks off-screen, to right or left or front or back and there follows a cut to another setup within his eyeshot, we assume that he has in fact seen that thing, from a perceptual point of view. And we have seen it with him“.³⁰³

Eine weitere Differenzierung dieses unpersönlichen Point of View- oder Nobody Shot besteht darin, ob dieser diegetisch oder extradiegetisch situiert ist. Der Stand- oder genauer Blickpunkt, von dem aus das Geschehen von der Kamera registriert wird, kann innerhalb der fiktionalen Welt liegen; ein Beispiel hierfür wäre der mitunter zur visuellen Auflösung von Dialogen angewendete Schuss-Gegenschuss. Er kann sich jedoch ebenso außerhalb des fiktionalen Universums befinden, was in dem oben genannten Beispiel von *The Killers* anklingt, wenn von einer „bare visual record of what happened ‘out there’“ die Rede ist. In diesem Fall versetzt die Kameraposition den Zuschauer in eine Lage, von wo er quasi als Außenstehender die Ereignisse verfolgt.

Abgesehen von den zwei angeführten Möglichkeiten für den Regisseur, den „character’s point-of view“ ohne und mit Schnitt - als „match cut“ - zu zeigen, lässt sich die subjektive Einstellung folgendermaßen definieren: „The POV [Point of View] shot is a shot in which the camera assumes the position of a subject in order to show us what the subject sees“.³⁰⁴

³⁰² Aumont/Marie 1997, 111.

³⁰³ Chatman 1978, 159.

³⁰⁴ Branigan 1984, 103.

Für Béla Balázs besteht zwischen dem Film und den übrigen Künsten, namentlich dem Theater und der Malerei, ein wesentlicher Unterschied: Da die Kamera den Blickpunkt einer Figur einnehmen kann, zieht sie den Zuschauer mit in das Geschehen hinein, verwandelt ihn selbst in eine *dramatis personae*:

[Der stumme Film] „hat etwas Entscheidendes getan. Er hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat. Der Zuschauer steht nicht mehr außerhalb einer in sich geschlossenen Welt der Kunst, die im Bild oder auf der Bühne umrahmt ist. Das Kunstwerk ist hier keine abgesonderte Welt, die als Mikrokosmos und Gleichnis erscheint, in einem anderen Raum ohne Zugang. Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe. Was macht es, daß ich genau so zwei Stunden an der selben Stelle sitze wie im Theater? Ich sehe Romeo und Julia doch nicht vom Parterre. Denn ich blicke aus den Augen Roméos zum Balkon hinauf, und aus den Augen Julias auf Romeo hinunter. [...] Und wenn einer dem anderen im Film in die Augen sieht, so blickt er von der Leinwand mir in die Augen. Denn die Kamera hat meine Augen und identifiziert sie mit den Augen der handelnden Personen. Sie schauen mit meinem Blick“.³⁰⁵

8.1 *Kombination von neutralen und subjektiven Einstellungen*

Anhand von zwei aufeinanderfolgenden Szenen in einem Krankensaal des Hospitalschiffes, während dieses auf See kreuzt, lässt sich veranschaulichen, wie neutrale und subjektive Einstellungen kombiniert werden. Einem im Bett liegenden Matrosen mit einer Augenbinde wird von einer Schwester ein Brief seiner Frau vorgelesen. Die Schwester geleitet ihn zu einem anliegenden Behandlungszimmer eines Augenarztes. Auf sein Anraten hin öffnet der Patient sein nach einer schweren Verletzung geheiltes Auge. Er kann wieder sehen.

Der vorübergehend erblindete Matrose trägt weder einen Namen noch kommen die Ursachen seiner schweren Augenverletzung oder seine Herkunft zur Sprache. Er gehört nicht zu der Besatzung des Zerstörers, auf dem Basso und seine Kameraden ihren Militärdienst absolvieren. Basso befindet sich bereits an Bord des Hospitalschiffs, da ihn ein Wasserflugzeug dorthin gebracht hat, wie eine vorausgehende Szene zeigt. Weitere leichter Verletzte, darunter Bassos Kameraden, treffen erst gegen Mitternacht mit Booten ein, wie der Kommandant des Rot-Kreuz-Dampfers während einer Lagebesprechung in einer folgende Szene bekanntgibt. Sowohl der Patient als auch die Krankenschwester, die ihn betreut, treten innerhalb des Films nur in diesen beiden Szenen auf. Der Arzt spielt ausschließlich in einer der beiden Szenen eine Rolle.

³⁰⁵ Balázs 1972, 9-10.

Bassos Operation auf dem fahrenden Hospitalschiff bildet keine eigenständige Szene. Während der Diagnose des bislang sehunfähigen Matrosen erfolgt ein Zwischenschnitt in einen Operationssaal, wo Ärzte und Schwestern eine von ihnen verdeckte und ohnehin verhüllte, auf einem Operationstisch liegende Gestalt - Basso - umringen. An ihm wird ein chirurgischer Eingriff vorgenommen. Die in der Sequenz des fahrenden Hospitalschiffs insgesamt drei Zwischenschnitte von der Vorbereitung, Durchführung und dem Abschluss seiner chirurgischen Behandlung vor, während und nach jenen beiden Szenen des erblindeten Matrosen, stufen die bisherige Hauptfigur der zweiten und dritten Sequenz innerhalb eines Kollektivs von Marineangehörigen auf eine Nebenfigur in einer zeitlich parallelen Nebenhandlung herab. Außer Basso, der allerdings nie etwa in Nah- oder Großaufnahme zweifelsfrei identifizierbar ist, treten weder Elena noch Bassos Kameraden auf dem Lazarettsschiff in Erscheinung, bis dieses im Hafen angelegt hat.

Stattdessen rücken, wie im Fall des anonymen, sein Augenlicht zurückgewinnenden Seemanns, ausnahmslos nur in dieser Sequenz präsenzte Besatzungsmitglieder und Patienten in den Vordergrund. Nicht kausal verknüpfte Segmente einer Erzählung, sondern linear aufeinanderfolgende, durch die Einheit des Ortes und der Zeit zusammengehaltene Situationen prägen diese Sequenz. Eine Ausnahme hiervon bildet die Exposition und Lösung eines Konflikts um einen anonymen Matrosen. Voraus gehen unter anderem die Ankunft Bassos am Hospitalschiff und sein Transport an Deck, eine Arztvisite am Bett eines verletzten Seemanns, dem eine Schwester einen kleinen Hund auf die Bettdecke legt. Im Beisein der Schwester trinkt der Hund aus der Schale dieses Patienten. Diese sentimentale, entspannende leitet über zu einer ernsthaften, beklemmenden Szene in einem anderen Krankensaal, wobei die vom Schnitt nicht unterbrochene, von Streichern getragene Musik in ihrer emotionalen Wirkung die gesteigerte sichtbare Dramatik ausbalanciert.

In der ersten halbtotalen, leicht aufsichtigen, fast bis zum Ende mit einem getragenen Streichermotiv unterlegten Einstellung sitzt eine Krankenschwester im Halbprofil neben einem im Bett liegenden schwerverletzten Matrosen und liest ihm aus dem Brief seiner Frau vor. Sowohl seine Augen als auch seine Hände sind verbunden. Er fragt die Schwester, ob dem Brief ein Familienfoto beiliege, das seine Frau ihm im letzten Schreiben ankündigte. Obgleich die Angesprochene beteuert, er habe kein Foto erhalten, versteckt sie es unter ihrem Kittel. Im Hintergrund liegen in einem ebenfalls doppelstöckigen Bett zwei weitere verletzte Seemänner. Die Schwester und der Erblindete bilden den Mittelpunkt des Bildausschnitts.

Den Standpunkt einer Person innerhalb oder außerhalb des Einstellungsraums, etwa eines anderen Patienten, nimmt die Kamera nicht ein.

Die Schwester hilft dem Patienten, aufzustehen und geleitet ihn durch eine Tür des Krankensaals. Oberhalb des Türrahmens ist ein Schild mit der Inschrift „ambulatorio chirurgica“ angebracht. Als die Schwester dem Sehunfähigen mit den Worten „andiamo all'ambulatorio“ aus dem Bett aufhilft und ihn in Richtung des Betrachters führt, fährt die Kamera ein wenig zurück, so dass nun im Hintergrund der linken Bildhälfte Schwingtüren, also ein Eingang bzw. Ausgang sichtbar werden. Beide laufen auf die Kamera zu. Während der Fahrt zurück schwenkt sie in einem Halbkreis von der linken auf den rechten Bildrand, wo sich eine geöffnete Tür befindet. Dieser Schwenk erweitert den Einblick in den Krankensaal. In der Rückwand sind Bullaugen eingelassen, die jedoch keinen Ausblick auf den Himmel oder das Meer gewähren. An den Innenwänden rotieren Ventilatoren. Es ist innen taghell. An einer Seitenwand ist ein Lautsprecher befestigt. Eine Vielzahl belegter doppelstöckiger Betten füllt den Saal aus. Während die Schwester und ihr Patient zur Tür am rechten Bildrand gehen, kommt ihnen in der Nahaufnahme ein verletzter Patient entgegen, der einen Kopfverband trägt. Sie geleitet ihn durch die Tür auf einen angeschnittenen Gang im Hintergrund der rechten Bildhälfte hinaus und verlässt mit ihm den einsehbaren Einstellungsraum. Bis zum ersten Schnitt in das Arztzimmer handelt es sich um so genannte Nobody Shots. Der Vorgang wird distanziert beobachtet. Das dramatische, anrührende Moment entsteht allein aus dem Verlust des Augenlichts, dreifach angezeigt durch den getragenen Verband, die Notwendigkeit, dass die Schwester ihm den Brief seiner Frau vorlesen muss, und das vor ihm versteckte Foto.

An einem unpersönlichen, neutralen Point of View ändert sich zunächst nichts, als in der zweiten halbtotalen Einstellung nach dem Schnitt die Schwester und der von ihr gestützte Patient in einer Rückenansicht das Arztzimmer betreten. Fortan finden keine Schwenks oder Fahrten der Kamera mehr statt. Sie führt ihn in die Mitte des Raums zu einem Stuhl, an dem er sich zum Zuschauer hin umdreht und neben einem Tisch Platz nimmt, auf dem medizinisches Besteck liegt. Wiederum zentriert der Ausschnitt Schwester und Patient. Im Hintergrund sitzt vor einer Wand, in die ein artifiziell erscheinendes Bullauge eingelassen ist, der Arzt im Halbprofil an einem Schreibtisch. Ein rotierender Ventilator suggeriert wiederum Hitze. Eine Lichtquelle kommt ebensowenig wie die Decke des Zimmers ins Bild. Auf wahrscheinlich im Scalera-Studio von Scheinwerfern erzeugtes Kunstlicht, das den Raum taghell ausleuchtet, deuten zunächst die Schatten von Personen an den Wänden hin. Der

längliche Tisch und die Wand am rechten Bildrand bilden Fluchtlinien in den Bildhintergrund. Sie fördern somit die Tiefenillusion des zweidimensionalen Bildes. Vor der Innenwand auf der rechten Seite befindet sich ein Ständer mit zwei Ampullen zur Bluttransfusion sowie eine Glasvitrine. Hinter dem Patienten stehend, nimmt die Schwester seinen Augenverband fast vollständig ab.

Ein Assistent mit einer Rot-Kreuz-Binde um den Arm stellt einen Eimer ab und verlässt den Einstellungsraum. Die Schwester meldet den Abschluss ihrer Vorbereitungen für eine Diagnose: „Pronto, dottore“, woraufhin dieser sich erhebt. Während der Arzt in den Bildvordergrund läuft, fordert er eine Person außerhalb des Einstellungsraums auf, das künstliche Licht zu löschen. Er nimmt nunmehr im abgedunkelten Raum vor dem Patienten mit dem Rücken zum Zuschauer Platz; die Schwester hält noch Überreste des Augenverbandes fest. Der Arzt nimmt vom Tisch links von ihm eine Pinzette und führt sie zum linken Auge. Es erfolgt ein Zwischenschnitt in den Operationssaal, wo in der Nahaufnahme zwei Chirurgen einen Eingriff an Basso vornehmen, wobei seinen Körper bis auf die Schnittstelle weiße Tücher bedecken.

In der vierten nahen Einstellung sind die Stellungen der drei Figuren im Raum unverändert geblieben. Die Kamera ist in leichter Aufsicht über die angeschnittene linke Schulter des Arztes auf den Oberkörper des Behandelten gerichtet. Hinter ihm steht die Schwester, deren Kopf jedoch aus dem Bildrahmen ragt. Ein schwacher Lichtschein von rechts oben und vom linken Rand erhellt die weißen Kittel, das Gesicht des Arztes in Halbprofil und die Brust des Patienten, der einen weißen Pyjama trägt, während sein Gesicht, noch ausgeprägter die Umgebung, dunkel ist. Das linke, weiterhin geschlossen gehaltene Auge bedeckt nun kein Verband mehr. Der Arzt tupft die Wunde ab. Er hält eine Lupe vor das fremde sowie eine zweite Lupe vor das eigene Auge und schaut hindurch.

In der fünften, wiederum nahen Einstellung wechselt die Kamera den Standpunkt um 180 Grad. Sie steht nunmehr dem Arzt gegenüber. In der rechten Bildhälfte im Hintergrund von einem Führungslicht angestrahlt, blickt der Arzt durch ein Vergrößerungsglas vor seinem rechten Auge. Sein Blickpunkt, das Auge des Patienten, verdeckt jedoch die im abgedunkelten Vordergrund stehende Schwester vollständig. Der Doktor fordert den ihm Gegenübersitzenden auf: „Apri l’occhio! Cerci di aprirlo!“.

Die folgende Großaufnahme des Patienten entspricht erstmals einer subjektiven Einstellung, denn die Kamera nimmt den Standpunkt des Arztes ein. Das weiterhin abgedunkelte Gesicht des Seemanns füllt en face beinahe den Bildausschnitt aus. Ein Augenlicht richtet sich auf das

Vergrößerungsglas, das der Arzt vor die offene Wunde hält. Durch das dicke Glas der Lupe vergrößert sich die trübe erkennbare Pupille des Patienten. Der Arzt fragt ihn: „Mi vedi?“

Hierauf folgt erneut eine subjektive Einstellung, aber nunmehr aus der *verschwommenen* Sicht des Patienten. Undeutlich zu erkennen ist das Gesicht des Arztes im Hintergrund wie zuvor schon mit einer Lupe vor dem Auge. Seine Haltung lässt darauf schließen, dass er - wie in der vorausgehenden Großaufnahme, doch nunmehr außerhalb des Bildrahmens - eine zweite Lupe vor das Auge des vorübergehend Erblindeten hält und dessen aktuellen Zustand untersucht. Im emphatischen Sinne subjektiv wird die Einstellung dadurch, dass das zunächst diffuse Gesicht des Doktors allmählich Kontur annimmt.

Die achte Nahe entspricht der fünften Einstellung. Doch der Befragte antwortet nun: „Dottore, li vedo!“. Nachdem der Arzt die Schwester ebenfalls in der Nahen angewiesen hat, wie sie das Auge medikamentös behandeln soll, wird in der zehnten, nahen Einstellung variiert, was die Aufnahme aus der Perspektive des beinahe von seinen Kriegsverletzungen Geheilten antizipierte. Der Raum ist nunmehr wieder taghell von künstlichem Licht erleuchtet. Die Krankenschwester steht hinter dem verwundeten Matrosen und zeigt ihm nun das in der vorausgehenden Szene unter ihrem Kittel verborgene Familienfoto. Blieb das Gesicht des Arztes trotz zunehmender Schärfe noch recht verschwommen, verwandelt sich in der elften, wiederum subjektiven DetailEinstellung das sehr diffus erkennbare Motiv aus dem Blickwinkel des Familienvaters in ein lupenreines Porträt seiner Ehefrau und zwei kleinen Kinder.

In jener Einstellungsfolge überwiegt eine unpersönliche oder objektive Erzählperspektive. Der Übergang in die subjektiven Einstellungen geschieht nicht sofort, sondern wird vorbereitet. Dies ist aus mehreren Gründen erforderlich. Erstens treten der Patient, die Schwester und der Arzt zum ersten Mal auf, sie müssen folglich dem Zuschauer erst einmal nahegebracht werden, bevor die Kamera den Standpunkt beider Männer einnimmt: einmal des Mediziners, zweimal des Patienten. Zweitens sind beide Räume, sowohl der Krankensaal als auch die ärztliche Praxis, nicht etabliert. Die Halbtotalen, im Fall des Krankensaals verbunden mit einem Schwenk, ermöglichen dem Zuschauer, sich innerhalb der neuen Umgebung zurechtzufinden, die Figuren dort zu situieren und den Konflikt - Erblindeter will, aber kann das Foto von Frau und Kindern nicht sehen - nachzuvollziehen. Damit bestätigt sich, dass subjektive Einstellungen nach filmischen Konventionen, in dieser Szene der Blick des Arztes auf das Auge des ihm gegenüberstehenden Patienten und dann dessen Blick

wiederum durch das Lupenglas auf den Doktor, vorbereitet werden.³⁰⁶ Der hier durchgängig im Kontext des Sehens, genaugenommen Fixierens, stattfindende Übergang zum Blickwinkel einer Figur zieht den durch die vorherige distanzierte, extradiegetische Erzählperspektive ‘außenstehenden’ Zuschauer in die Handlung hinein. Er blickt mit dem Arzt durch die Lupe in ein noch nicht vollständig geheiltes, aber schon wieder, wie die nächste Einstellung beweist, sehtüchtiges, künstlich vergrößertes Auge, dessen Lider der Patient nach zweimaliger Anweisung des Arztes problemlos öffnen kann. Sodann wechselt der Zuschauer den Platz, sitzt dort, wo der bislang völlig Hilflose den Arzt durch eine Lupenglas focusiert. Er erlebt den Moment mit, in dem ein Mensch wieder seine Außenwelt wahrnimmt. Sein Heilungsprozess bleibt nicht ein abstrakter klinischer Fall, sondern erhält eine private Dimension als Identifikationsangebot für das zeitgenössische Publikum. Das vorausgehende Vorlesen des Briefes der Ehefrau an ihn, das vor ihm verborgene Foto von ihr und seinen zwei kleinen Kindern, wird sinnhaft zuende geführt. In der Schlusseinstellung dieser Szene hält ihm die Schwester das Porträt vor das Gesicht. Erneut ist der Zuschauer in seine Lage versetzt, lernt mit ihm, dessen engste Familienangehörige wiederzuerkennen. Die Ökonomie der subjektiven Einstellungen entfaltet eine genau kalkulierte emotionale, auf das Mitleiden des Zuschauers angelegte Wirkung, um so mehr als sie in eine Sequenz eingebettet sind, in der überwiegend aus einer extradiegetischen Perspektive unzusammenhängende, teils spektakuläre, teils banale, entdrammatisierte Ereignisse beobachtet werden. Wenn nicht Bassos Operation, sondern die eines namenlosen und nur in zwei Szenen auftretenden Matrosen in den Vordergrund dieser in einzelne Episoden zerfallenden Sequenz rückt, so bricht *La nave bianca* hier radikal mit dem von einer überschaubaren Anzahl von Protagonisten und Antagonisten getragenen Genrekino. Die Figuren selbst werden austauschbar, beliebig, sekundär. Sie repräsentieren eine arbeitsteilig Krieg führende Masse: die verwundeten Soldaten und das zur Herstellung ihres erneuten Kampfeinsatzes dienende medizinische Personal.

8.2 Die Rückblende

Im zweiten ausgewählten Ausschnitt erfolgt ein Szenenwechsel aus dem Krankensaal mit Basso und seinen Kameraden zum privaten Zimmer von Elena und Masi. Das Hospitalschiff liegt bereits vor Anker. Im Krankensaal, als Basso tagsüber den Brief signiert, trägt eine

³⁰⁶ Branigan 1984, 103-104.

Rückblende Elenas zivile Tätigkeit als Grundschullehrerin nach. Am Abend schreibt Elena im Schwesternzimmer im Beisein ihrer Kollegin Masi die Antwort auf den an sie adressierten Brief. Der gewählte Ausschnitt gibt somit auch einen Einblick, wie die filmische Zeit manipuliert wird, denn Zeitebenen verschieben sich in nur drei aufeinanderfolgenden Einstellungen außerordentlich. Dabei handelt es sich um die einzige Rückblende in *La nave bianca*. Elena sitzt neben dem Bett von Basso im Krankensaal. Dort liegen auch fünf seiner Kameraden, darunter Moreno. Auf ihren Vorschlag hin hat Elena einen von Basso formulierten Brief verfasst. Sie hat ihn bereits wiedererkannt, ohne sich ihm jedoch zu erkennen zu geben.

Bei der ersten leicht aufsichtigen Nahaufnahme liegt Basso, bis auf das Gesicht fast vollkommen in Laken eingehüllt, im Vordergrund. Es klingt das sentimentale Liebesmotiv an. Er schaut im Halbprofil zu Elena, die an seinem Bett sitzt, einen Schreibblock und einen Stift in den Händen hält. Der Raum ist taghell. Sie hat den von Basso diktierten Brief an sich selbst beendet und fordert ihn auf, zu unterzeichnen, um die Empfängerin mit einem Beweis seiner fortgeschrittenen Gesundheit zu beeindrucken. Sie fragt ihn, ob sie ihm helfen solle. Ohne seine Antwort abzuwarten, geht sie zur Tat über: „Proviamo!“ Während sie sich erhebt, über ihn beugt, seine rechte Hand unter der Decke hervorzieht und ihm diese beim Schreiben führt, fährt die Kamera - aus der Nahen in eine Großaufnahme - auf den Schreibblock, ihre sich umfassenden Hände und den Stift zu. Dabei steht die Geste im Vordergrund: Ihre führt seine Hand beim allmählichen Wiedererlernen des Schreibens.

Elena führt in der nun einsetzenden Rückblende den von ihr gelenkten, kontrollierten Schreibakt fort. An die Stelle des hilflosen, körperlich geschwächten erwachsenen Basso tritt ein kleiner Schuljunge. Der Wechsel zu einer leicht aufsichtigen Großaufnahme geht einher mit einer geringfügigen Abwandlung des vorausgehenden musikalischen Motivs, das nunmehr getragener klingt. Über einem aufgeschlagenen Heft, das seitenverkehrt zum Zuschauer auf einem Pult liegt, führt am oberen Bildrand eine Hand eine andere fast völlig verdeckte kleinere Hand, die eine in Tinte getauchte Feder umfasst. Am rechten Bildrand ruhen zwei aufeinanderliegende Hände. Die Kamera fährt zurück und schwenkt dabei leicht nach oben. Damit findet eine symmetrische Gegenbewegung statt, denn in der vorausgehenden Einstellung hatte sich die Kamera den Händen Bassos und Elenas genähert, währenddessen sich das Objektiv leicht senkrecht nach unten neigte.

Aufgrund der nun umgekehrten Bewegung erweitert sich der Bildausschnitt bis zur Nahen. Elena befindet sich in einem Klassenraum einer Grundschule. Sie sitzt en face zum

Zuschauer. Ein neben ihr sitzender Schüler wird von ihr unterrichtet, wie man mit dem Füllfederhalter die ersten Buchstaben zu Papier bringt. Sie trägt offenes, schulterlanges Haar sowie ein dunkles gemustertes Kleid mit kurzen Ärmeln und einem weißen Biedermeierkragen. Im Hintergrund des taghellen Klassenzimmers sitzen weitere Jungen in Schuluniformen schreibend an Pulten; am rechten Bildrand neben dem von Elena betreuten Schüler ist ebenfalls eine federführende kleine Hand angeschnitten. Ein leichter Schwenk nach rechts bezieht diesen Mitschüler in den Bildausschnitt ein.

Wieviel Zeit zwischen der Szene im Krankensaal und der in der Rückblende assoziierten Situation vergangen ist, lässt sich aus dem Kontext, an Elenas, bis auf die Kleidung, sichtlich unverändertem äußeren Erscheinungsbild und ihrer Tätigkeit ermessen. Es handelt sich um die jüngste Vergangenheit vor derjenigen Ebene der erzählten Zeit, mit der die Exposition der Heizer im Schlachtschiff beginnt. Die Rückblende spielt wenige Tage oder Monate vor Elenas freiwilligem Dienst als Krankenschwester auf dem Lazarettschiff. In der Exposition im Aufenthaltsraum des Zerstörers verspotteten Moreno und ein Kumpan ihren Kameraden Basso. Sie bezeichneten seine Kriegspatin als eine Lehrerin für Jungens („marmocchi“) der ersten Grundschulklasse irgendwo aus den Bergen. Dieser Dialog bestätigt die Annahme, dass die Rückblende in eine Zeit fällt, die ihrem patriotisch inspirierten karitativen Einsatz unmittelbar vorausgeht.

Die dritte wiederum nahe Einstellung führt das musikalische Motiv aus der Rückblende leicht modifiziert fort, bis ein Dialog einsetzt. Die nur leicht abgewandelte Melodie fördert erheblich den Eindruck eines gleitenden, tatsächlich sprunghaften temporalen und lokalen Wechsels. Nicht der taghelle Krankensaal mit Elena, Basso und seinen Kameraden schließt an, sondern Elena befindet sich nun in einem verdunkelten Raum. Sie sitzt frontal leicht untersichtig zum Betrachter hinter einem Schreibtisch. Auf der linken Schreibtischhälfte im Bildvordergrund erhellt eine Lampe die Tischplatte und Elena. Sie verfasst demnach noch am selben Abend die Antwort, die sie Basso am Ende seines Diktats eines Briefes an Elena Fondi für „domani mattina“ prophezeite.

Ein Schwenk nach rechts auf die neben ihr in einem Stuhl sitzende und strickende Schwester Masi verdeutlicht, dass es sich um ein von beiden geteiltes privates Zimmer handelt. Im Rücken von Elena, während sie den Brief schreibt, zeichnete sich zuvor in Hintergrund in der linken Bildhälfte ein Vorhang und auf Höhe ihres Kopfes eine Fotografie schemenhaft ab. Der Schwenk nach rechts lenkt nun den Blick auf weitere Möbelstücke, die Vorderseite einer Komode mit einer Grünpflanze und hinter der sitzenden Schwester Masi ein angeschnittenes

Bett. Beide führen einen Dialog. Er wird aufgelöst in nahen Einstellungen zwischen der schreibenden Elena en face und der ihr zugewandten, strickenden Masi. Sie tragen weiterhin ihre weißen Kittel und Hauben, womit feststeht, dass der private Raum sich irgendwo an Bord des Hospitalschiffes befindet, zumal keine vorausgehenden Einstellungen auf ihren Landgang hindeuten. Vorausgehend etablierte bereits Elenas Einweisung seitens einer Oberschwester im Raum mit dem Türschild „Capo gruppo infermiere volontario“ ihren fortan ununterbrochenen Aufenthalt innerhalb des Hospitalschiffs. Der Dialog dreht sich um Elenas Gründe, Basso nicht ihre Identität preiszugeben. Sie beruft sich auf ein Berufsethos, wonach eine Krankenschwester alle Leidenden gleich fürsorglich behandeln müsse, auch wenn sie für einen Patienten mehr empfinde als für andere. Diese Szene endet mit einer Kamerafahrt auf Elena zu, während ein Schwenk nach unten das von Elena beschriebene, aus der Zuschauerperspektive verkehrt herum liegende Blatt Papier auf dem Schreibtisch in der Großaufnahme einrahmt. Es folgt ein Schwarzbild.

In diesem Ausschnitt existiert keine subjektive Einstellung. Wie lässt sich die Erzählinstanz bestimmen, die erst Basso und Elena am Bett beobachtet, wie sie ihm die Hand führt, den ihr diktierten Brief zu unterschreiben, dann in einer Rückblende Auskunft über ihren Beruf an Land gibt und nach einer Ellipse zwischen Tag im Krankensaal und Abend im Schwesternzimmer die Handlung dort fortsetzt?

Diese Frage zielt nicht darauf ab, einen namentlich identifizierbaren, anthropomorphen Erzähler außerhalb oder innerhalb der Filmhandlung zu benennen.³⁰⁷ Unter erzähltechnischem Gesichtspunkt im Vergleich zu einem veristischen Text von Giovanni Verga ist vielmehr relevant, dass die Erzählerinstanz den Blickwinkel weder Bassos, noch Elenas, noch seiner Kameraden einnimmt und damit besonders gewichtet, eine Sichtweise gegenüber anderen privilegiert. Zudem übernimmt weder ein diegetischer, sporadisch intervenierender Off-Sprecher wie in *Sunset Boulevard* eine Leiche (Billy Wilder 1949-50)

³⁰⁷ Vgl. die dagegen vorgebrachten Einwände von Branigan 1984, 39-42. Zu seinem eigenen, teils linguistischen, teils mimetischen erzähltheoretischen Ansatz vgl. ebd. 176-180. Tautologisch klingt etwa unter der Überschrift „Narration as Symbolic Activity“ die Aussage: „narration is the activity of giving a narrative. It is a dialectical process between narrator and reader through which is realized a narrative“, ebd. 39. Anstelle eines Autors soll eine so genannte symbolische Aktivität untersucht werden, verstanden als „the activity of narration. This activity of narrating (or, of reading) is a role or a function - a particular relationship with respect to the symbolic process of the text. For convenience, however, I shall continue to use the terms ‘narrator’ and ‘activity of narration’ interchangeably, provided that it is understood that ‘narrator’ is a metaphor, an anthropomorphism“, ebd. 40. Was unter einer „activity of narration“ zu verstehen ist und wie sich diese von der mit ihr gleichgesetzten „this activity of narrating (or, of reading)“ unterscheidet, lässt Branigan offen. Unverständlich ist ebenfalls, warum er den als anthropologisch verworfenen Terminus des Erzählers dennoch -

noch wie in *La Ronde* ein die einzelnen Episoden ankündigender, untereinander verknüpfender und mitunter von außen oder innerhalb derselben als verkleideter Mitspieler intervenierender, omnipräsenter Zeremonienmeister die Funktion eines auktorialen Erzählers.

Wenn die Kamera auf die Geste der Schreibhilfe bis zur Großaufnahme zufährt, wechselt der Erzähler den Standpunkt: Er und damit der Zuschauer befindet sich nun inmitten der Handlung, ohne jemals den Blickwinkel einer Person einzunehmen. Es scheint, als ob ein Uhrzeiger während der Rückblende nicht stillgestanden, sondern erheblich vorgestellt worden sei. Einhergehend mit einem Licht-, Raum- und Figurenwechsel, wird nach einer Ellipse die Erzählung dialogisch fortgeführt. Elena liest Basso im Krankensaal ihren Brief auf sein Schreiben vor.

Die Rückblende ist *nicht* durch eine Assoziation Elenas motiviert. Würde es sich um ihre persönliche Erinnerung handeln, ausgelöst durch einen sehr ähnlichen Handgriff in ihrer doppelten Tätigkeit als Krankenschwester und Lehrerin, müsste sie nach konventionellen Regeln des zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Films durch eine Groß- oder Nahaufnahme ihres gedankenverlorenen, allmählich verschwimmenden Gesichtsausdrucks vorbereitet werden.³⁰⁸ Basso kann ebenfalls nicht derjenige sein, der Elenas Schreibhilfe mit ihrer beruflichen Tätigkeit gedanklich verbindet. Seine Perspektive nimmt die Kamera nicht ein. Vielmehr sind bis zur Rückblende durchgängig er und Elena zum einen gemeinsam, zum anderen aufsichtig kadriert, entweder in der Nahen oder in der Großaufnahme ihrer Hände und des Schreibblocks auf der Bettdecke. Die Kamera fährt nicht auf sein Gesicht zu, sondern exponiert eine das virtuelle Paar einander näherbringende Geste ihrer Hände. Abgesehen davon, hat er Elena in jener Szene noch nicht als seine Briefpartnerin erkannt. Die umliegenden Kameraden fallen gleichfalls als Personen, die das rückwärtsgewendete Erzählen motivieren, außer Betracht, denn die aufsichtige Kamera hat vorausgehend nicht den Standpunkt einer der Matrosen eingenommen, der zu Basso und Elena schaut.

Eine Erzählinstanz manifestiert sich in der durch einen Schnitt getrennten und zugleich anschließenden Szene Elena-Masi abends in ihrem Schwesternzimmer. Am Anfang wahr

aus „convenience“ - beibehält. Die Differenz zwischen „narration“ und „narrative“ paraphrasiert die Differenz zwischen „énonciation“ und „énoncé“, ebd., 2.

³⁰⁸ In *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais 1959) nach Marguerite Duras' gleichnamiger Filmnovelle, veröffentlicht 1960, ist die Assoziation der Protagonistin zwischen dem japanischen Geliebten und dem in Nevers getöteten deutschen Wehrmachtssoldaten ebenfalls über eine Geste der Hand organisiert. *Ihr* Blick in einer nahen Einstellung bildet hier das Scharnier zwischen den Händen der zwei Männer, die auf verschiedenen Ebenen der erzählten Zeit und auseinanderliegenden Orten von *ihr* gedanklich in Verbindung gebracht werden. Vgl. zur Abbildung der insgesamt vier Einstellungen Gaudreault/Jost 1990, XIII.

diese Instanz in der Frontalansicht der bei Lampenlicht schreibenden Elena und der ihr zugewandten Masi zu den Personen Abstand. Der Dialog wird nicht im Schuss-Gegenschuss aufgelöst, sondern nach einem Schwenk von Elena auf ihre Kollegin in Einstellungen, die zwischen Nah und Halbnah oszillieren. Die Anlage dieser Szene zuspitzend, steht eine fixierte Kamera wie vor einer Bühnenrampe. Das Objektiv richtet sich teils auf die eine, teils auf die andere Darstellerin. Die Erzählinstanz und mit ihm der Zuschauer beobachtet als Außenstehender das vor ihm ablaufende Geschehen. Gefördert wird seine distanzierte Beobachterhaltung durch Elenas ihm zugewandte Körperhaltung und ihre Positionierung im Mittelgrund hinter einem illuminierten Schreibtisch im Vordergrund. Bildkomposition und Lichtführung lenken seinen Blick auf die bedeutsamen Bildelemente: Elena, den von ihr geschriebenen Brief und Masi. Erst in der Schlusseinstellung wird die unsichtbare vierte Wand durchbrochen. Der extradiegetische Erzähler versetzt sich inmitten des Geschehens und zieht in dieses ebenso den Zuschauer hinein. Er wird zum geschriebenen Brief geleitet, doch bleibt ihm dessen Inhalt verborgen, weder enthüllt eine Großaufnahme den Text, wie in einer Außenszene am Anfang der vorausgehenden Sequenz, als der Kommandant des Hospitalschiffs ein Telegramm erhält, worin ihm Bassos Ankunft per Wasserflugzeug mitgeteilt wird, noch erschließt sich die Antwort Elenas aus ihrem Dialog mit Masi. Den Wechsel des Erzählerstandpunkts organisiert allein die Bewegung der Kamera. Sie vollzieht die Fahrt nach, welche die Rückblende vorbereitete. Damit enden nicht nur die ihr vorausgehende und folgende Szene durch symmetrische Fahrten von der Nahen in die Großaufnahme, sondern erneut wird derselbe Gegenstand, ein geschriebener Brief, mit Bedeutung aufgeladen. Dieses szenische Detail leitet zudem über zur folgenden Szene am nächsten Morgen im Krankensaal. Die erste Einstellung zeigt Elenas Briefumschlag auf Bassos Bett.

9 Szenenanalyse der Raum-Figurenbeziehung: die Heizer im Kesselraum des Schlachtschiffes

Wie die Heizer Basso und Moreno in ihrer „*realtà di vita*“, ihrem „*ambiente*“ aufgenommen sind und inwieweit hierin eine veristische Auffassung von der Prägung der Figuren durch ihr Milieu sichtbar und hörbar wird, soll anhand von Bildausschnitt, Kameraperspektive und -bewegung, Lichtführung, Geräusch, Musik und Dialogen in zwei Szenen untersucht werden. Sie spielen im Kesselraum vor und nach dem ersten Schuss auf die feindliche Flotte. In einer

vorausgehenden Szene, Inserts aus *La battaglia dello Jonio*, feuert die Bordartillerie auf angreifende britische Doppeldecker.

Bassos und Morenos Aufgabe besteht darin, die Pegelstände der Kessel zu kontrollieren. Sie sorgen dafür, dass das Schiff in voller Fahrt bleibt, die Geschwindigkeit weder ungewollt abfällt, noch unerwünscht ansteigt. Sie verrichten ihren Dienst tief unter Deck als Teil einer zuerst ins Bild kommenden Gruppe unter hohen Temperaturen während des Gefechts bei ausgestellten Ventilatoren,³⁰⁹ ohne Aussicht auf Himmel und Meer bei extremer psychischer Anspannung vor und während des Artilleriefeuers.

Roberto Rossellini äußert sich in Interviews 1952 und 1954 zwar nicht explizit zu Szenen der Heizer im Kesselraum, aber diese werden umschrieben, wenn er schildert, wie einfache Seeleute von Messgeräten umgeben im Dunklen leben oder bei großer Hitze, infolge ausgestellter Ventilatoren, Maschinen bedienen müssen, von deren Funktionen sie keine Ahnung haben:

„V’era, in questo film [*La nave bianca*], anche la crudeltà spietata della macchina nei confronti dell’uomo: l’aspetto non eroico dell’uomo che vive dentro la nave da battaglia, che agisce quasi restando all’oscuro, in mezzo alle misure, ai goniometri, alle ruote e alle manovelle di manovra. Aspetto non eroico e non lirico, apparentemente, epperò spaventosamente eroico“.³¹⁰

„Savez-vous ce qu’est un navire de guerre? C’est épouvantable: il faut sauver à tout pris la vie [sic] du navire. Il y a là de petits hommes qui ne savent rien du tout, de pauvres êtres recrutés dans les campagnes, entraînés à manœuvrer des machines qu’ils ne comprennent pas: ils savent seulement qu’au signal d’une lampe rouge il faut presser un bouton, d’une lampe verte abaisser un levier. C’est tout. Ils sont enfermés dans cette vie; ils sont là, cloués dans leur section, cloués absolument car, si une torpille atteint le navire, une partie a beau être inondée, le reste sera sauvé. [...] un combat dans un navire de ce genre, on ne l’entend même pas; on coupe aussi la ventilation pour que les gaz des explosions éventuelles ne se répandent pas à l’intérieur du navire. Ils sont là, donc, dans une atmosphère, une chaleur épouvantables, derrière les cuirasses d’acier, bloqués, non pas enfermés, bloqués, assourdis par un bruit vague et incompréhensible. [...] De temps en temps un haut-parleur dit quelque chose de la Patrie et puis retombe dans le silence“.³¹¹

Der ersten Szene gehen zwei Innenszenen voraus. In der Funkkabine beugt sich ein schwarz uniformierter Offizier über einen Kopfhörer tragenden Funker. Er hört dessen codiert empfangene, vom Zuschauer als unregelmäßiges Piepen vernommene Nachricht mit. Der

³⁰⁹ Die Ventilatoren werden vor dem Rückzug des Kommandanten und von Offizieren aus der Kommandobrücke abgestellt, um im Falle eines Brandes zu verhindern, dass sich Rauch ausbreitet. Heizkessel entwickeln eine mehr oder weniger hohe Abwärme.

³¹⁰ Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1952, 10.

³¹¹ Maurice Schérer/François Truffaut, Entretien avec Roberto Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 37, Juli 1954, 2.

Vorgesetzte geht zu einem Telefon und spricht in den Hörer: „Lancia comando!“ Es folgt ein Schnitt in die Kommandobrücke. Ein Untergebener unterrichtet den ranghöchsten Befehlshaber, dass der Feind geortet sei.

Ein Schnitt führt von der taghellen Kommandobrücke in den diffus künstlich beleuchteten Kesselraum tief unter Deck. Fortan herrscht Low Key vor. Das monotone Hintergrundrauschen (aus dem Off) soll - nachsynchronisiert - das Eigengeräusch der Turbinen suggerieren. Der Lärm zwingt die Mitglieder des „servizio caldaie sette otto“ sowohl zu einer lauten, minimalistischen, verbalen als auch zu einer gestischen Sprache. Retardiert treten erst Moreno, dann Basso auf. Die erste Einstellung - eine stark untersichtige Totale - versetzt den Betrachter inmitten eines engen Treppenhauses aus Metallstreben. Eine aus dem oberen Bildausschnitt ragende Leiter füllt die rechte Bildhälfte. Durch ein horizontales Gitter wird ein darüberliegendes Stockwerk aus Metallstreben erkennbar, auf dem ein Matrose steht. Im Hintergrund sind große, weiße Rohre angestrahlt, während der Vordergrund im Schatten liegt.

Auf einer höheren Ebene laufen zwei Personen entlang und steigen dann die Leiter herunter. Die Kamera schwenkt mit ihrer Abwärtsbewegung mit und erfaßt eine kleine Gruppe von Matrosen in der Amerikanischen. Sie bilden teils im Halbprofil, teils in Rückenansicht einen Halbkreis um den mittig dem Zuschauer gegenüberstehenden, diensthabenden Vorgesetzten („capocot“ = capocomandante) aus der Exposition im Aufenthaltsraum. Er teilte in der ersten Innenszene einige Matrosen, darunter Basso und Moreno, zum Dienst am folgenden Morgen ein. Im Bildhintergrund befindet sich eine Wand mit verschiedenen großen, runden wie Tachometern aussehenden Messanzeigen. Ein am linken Bildrand postierter Matrose schaut auf eine dauerhaft unsichtbare Wand außerhalb des Einstellungsraumes. Von dort schweben Kondenswolken ins Bild. Was gegenüber am rechten Bildrand liegt, verdeckt jene Leiter und die herunterkletternden Matrosen. Die meisten der auf dem Boden zusammengedrängten, zwischen drei sichtbaren Wänden dicht beieinander stehenden Heizer mit verschwitzten Gesichtern sind damit beschäftigt, die Zeigerstände zu beobachten. Weder in vorausgehenden noch nachfolgenden Szenen wird eine tiefere Ebene gezeigt oder angedeutet. Zudem endet die Leiter auf dem Boden. Der Schwenk von oben nach unten sowie Untersichten und Aufsichten der Kamera innerhalb des fensterlosen Treppenhauses erzeugen, kombiniert mit dem grellen Lichtschein an den übergroßen Lüftungsrohren und dem monotonen Rauschen, eine beklemmende, klaustrophobische Atmosphäre. Innerhalb des arbeitsteilig, streng hierarchisch

gegliederten Mikrokosmos Zerstörer verrichten diese „bas fonds“ die physisch und psychisch belastendsten Tätigkeiten.

In der zweiten halbnahen Einstellung stehen sich der Chefheizer mit der schwarzen Kappe und ein Vertrauter im Halbprofil vor der Anzeigentafel gegenüber. Letzterer unterrichtet ersteren über technische Details. Jener, der spricht, hat dem, der zuhört, seine in Fingerhandschuhen steckenden Hände über die Schultern gelegt. Er ruft dem anderen laut ins Ohr: „Tutto apposto. Arredamento principale in funzione. [...] Tre turbo ventilatori in funzione [Hierbei unterstreicht er die genannte Zahl gestisch, indem er ihm drei im Handschuh verhüllte Finger vor das Gesicht hält]. Polverizzatori cinque alle sette. Sfere alle otto. Pompa spinta nafta numero otto“.

Die dritte Einstellung gleicht hinsichtlich Größe und Bildelementen der ersten nach dem vertikalen Schwenk. Allerdings ist die Kamera ein Stück nach rechts versetzt, so dass nunmehr deutlich erkennbar den rechten Bildrand eine helle Metallwand mit hierauf befestigten Leitungen begrenzt.

Offenbar sorgt ein Weitwinkelobjektiv für eine erhöhte Tiefenwirkung³¹², denn die Rückwand wirkt vom Kamerastandpunkt weiter entfernt, als es der gewöhnlichen Raumwahrnehmung entspricht. Wenn Matrosen aus dem Hintergrund auf die Kamera zulaufen und die Leiter emporsteigen, entsteht ebenfalls Tiefenwirkung. Was bereits akustisch das unregelmäßig aus dem Off erklingende Trompetensignal in der Exposition bewirkte, erfüllt hier visuell die Anlage des vermutlich natürlichen Sets und die Bewegung der Figuren. Sowohl die senkrecht nach oben führende Leiter, als auch ein ungewisser, weil unsichtbarer Ort im Bildhintergrund machen neben dem monotonen Rauschen aus dem Off einmal mehr sinnfällig, dass der filmische permanent einen außerfilmisch umfassenderen visuellen und akustischen Raum *ausschnitthaft* sichtbar und hörbar macht. Der vorherige Sprecher wünscht dem Zuhörenden Hals und Beinbruch („in bocca al lupo“) und klettert hinauf. Beide tragen Taschenlampen bei sich. Ihm folgen sieben Matrosen in schwarzen T-Shirts, schwarzen Baskenmützen und mit Umhängetaschen. Deutlich vernehmbar sind die Lauf- und Klettergeräusche.

Die vierte Einstellung, wie in der ersten untersichtig, jedoch ebenfalls in der Amerikanischen, rückt Moreno in den Mittelpunkt. Er steht auf dem nächst höheren Stockwerk. Schräg oberhalb seines Kopfes im Hintergrund fällt ein großes, hell ausgeleuchtetes Rohr ins Auge. Die rechte Bildhälfte durchzieht die Leiter, auf der ununterbrochen Matrosen hinaufklettern.

³¹² Vgl. Hickethier 1996,

Auf der nächst höheren Etage steht ein Heizer mit schwarzem T-Shirt. Aus dem Off ruft derjenige, der zuvor über die Funktionstüchtigkeit verschiedener Geräte instruiert wurde: „Moreno! Capocomandante. Occhi ai livelli di sopra!“ Moreno reagiert mit einer militärischen Geste. Er führt eine Hand zur Stirn, um damit zu signalisieren, den Befehl auszuführen und ruft dabei „Va bene!“ Er klettert nach einer Bemerkung zu einem Kameraden die Leiter empor. Moreno trägt eine helle Baumwollkombi, eine Umhängetasche über der Schulter und eine schwarze Baskenmütze.

Die fünfte Einstellung geht mit einem senkrechten Wechsel des Kamerastandpunktes einher. Auf einer höhergelegenen Plattform ist die Kamera in Aufsicht auf die Leiter und die darunterliegende Ebene gerichtet. Unablässig bewegen sich Matrosen die Leiter hinauf. Ein Schwenk folgt dem selbst noch im dunklen Vordergrund nicht sofort identifizierbaren Moreno, der die Plattform betritt und sich wenige Schritte nach links bewegt. Die Rückwand besteht aus vernieteten grauen Metallplatten. Er erkundigt sich bei einem Kameraden: „Tutto apposto qui?“. Der Angesprochene erwidert: „Tutto apposto“ und geht nach rechts ab. Moreno läuft während eines Kameraschwenks noch ein Paar Schritte weiter nach links. Bildmitten im Vordergrund verlaufen senkrecht drei Metallstreben durchs Bild. Dahinter steht nun Moreno vor Basso. Moreno fordert ihn auf: „Fai attenzione ai livelli! Avanti, vai un po’!“ Basso verschwindet im Hintergrund. Dorthin verlaufende angestrahlte, überdimensionale weiße Rohre erzeugen wie Fluchtlinien eine Tiefenwirkung. Moreno, der sich nun das Oberteil seiner Baumwollkombi auszieht, worunter ein schwarzes T-Shirt zum Vorschein kommt, verdeckt durch seine Körperfülle, wohin Basso geht.

Die sechste Einstellung, wie zuvor eine Amerikanische, fokussiert Basso inmitten eines in den Bildhintergrund führenden, engen, niedrigen tunnelartigen Ganges, bedeckt von Rohren und Leitungen. Im Halbprofil gebeugt stehend, blickt Basso auf dem Zuschauer verborgen bleibende Objekte, die von Moreno zuvor genannten Pegelstände. Wie dieser nimmt er ebenfalls aufgrund der Hitze seine Baskenmütze ab und streift das Oberteil seiner hellen, mit derjenigen Morenos identischen Baumwolluniform ab. Anschließend zieht er einen Schlauch fest.

In der siebenten, fast unbemerkbaren, weil außerordentlich kurzen Einstellung nimmt die Kamera denselben Standpunkt ein, wie in der ersten, zweiten und dritten Einstellung. Der Vorgesetzte und weitere Heizer halten sich auf dem Boden des Treppenschachts auf, wo die vielen Messanzeigen in stählerne Innenwände eingelassen sind. Die Funktion dieses Zwischenschnitts erklärt sich aus der folgenden achten nahen Einstellung. Moreno breitet

oberhalb des Schachts beide Arme V-förmig aus, wobei er während dieser Geste nach unten blickt. Die neunte und letzte halbtotale aufsichtige Einstellung stellt klar, wem er gestikuliert, dass die Pegelstände keinen Anlass zur Besorgnis geben - dem „capocomandante“.

Bis hierhin registriert eine fixierte Kamera extradiegetisch, welche kontrollierenden Tätigkeiten - „occhi ai livelli!“ - Seeleute im Kesselraum verrichten. Es handelt sich um eine entdramatisierte sachliche Schilderung, welche Aufgaben einzelne Besatzungsmitglieder eines Schlachtschiffs erfüllen. Da fast ausnahmslos dem Zuschauer fremde Personen ins Bild kommen, retardiert Moreno, dann Basso, sind beide in eine Gruppe integriert. Statt Einzelhelden steht ein anonymes Kollektiv im Vordergrund. Von ihm werden dann durch die Positionierung im Bildraum und die Einstellungsgrößen Moreno und Basso abgesondert. Die handelnden Personen und die in ihrer Reichweite liegenden Messinstrumente sind in den bevorzugten Halbtotale und amerikanischen Einstellungen gleichermaßen gut zu erkennen.

Im Halbprofil oder in Rückenansichten zum Zuschauer konzentrieren sich die Heizer auf Anzeigetafeln. Hebel, Tasten oder sonstige Eingriffsmöglichkeiten, den laufenden Prozess zu stoppen oder zu korrigieren, kommen nicht als Bildmotive vor. Ob ein Befehlszentrum existiert und wer den arbeitsteilig geführten Angriff auf die feindliche Flotte leitet, wird nie deutlich.³¹³ Ein Offizier in schwarzer Uniform gibt zwar eine Anweisung über ein Sprechfunkgerät „In pochi istanti si va al tiro!“, aber diese ist bezeichnenderweise unpersönlich formuliert.

Mensch und Maschine sind nicht als organische Einheit in Szene gesetzt. Kontinuierlicher Lärm als dominantes Tonereignis aus dem Off, welche die verbale Kommunikation beeinträchtigt und ein Set, das durch die suggerierten und sichtbaren Wände voller Anzeigen eine Gruppe schwitzender, unter der Hitze leidender Heizer bei kaltem, fahlen Lichtschein zusammendrängt, vermitteln den Eindruck einer menschenunwürdigen, elenden „*realtà di vita*“.

Die Trennung zwischen Personen und ihrer Umgebung stellt vorrangig die Lichtführung her. Sie setzt beide durch einen helldunkel Kontrast voneinander ab: Hintergründe mit Messgeräten und Rohrleitungen sind in der Regel grell angestrahlt, Vordergründe und mittlere Bildebenen eher abgedunkelt oder schattig. Damit rücken aber die Objekte auf Kosten der Subjekte ins Rampenlicht. Der Vordergrund wird Hintergrund und umgekehrt. Die

Heizer kommunizieren kaum untereinander, sondern entweder bewegen sie sich rastlos, unmotiviert und ziellos vornehmlich in vertikale Richtung oder ihre Blicke sind auf die Messinstrumente fixiert.

Tiefenwirkung suggerieren die Bewegungen der Matrosen aus dem Hintergrund in den Vordergrund und ein Schacht im Bildhintergrund, in dem Basso gebeugt Pegelstände überwacht. Zudem erweitern den sichtbaren Bildraum auf horizontaler Ebene unsichtbare, aber durch Blickrichtungen, Auftritte neuer Personen aus dem Hintergrund sowie das dauerhafte Rauschen aus dem Off gegenwärtige, umliegende Räume. Eine Höhenwirkung entsteht durch die Aufwärts- und Abwärtsbewegungen von Matrosen über die Leiter, eine in der ersten Einstellung nach unten schwenkende Kamera sowie die Unter- und Aufsichten innerhalb eines schachtartigen Treppenhauses mit mehreren Plattformen.

Im ersten Teil der Szene - auf der untersten sichtbaren Ebene - liegt der vorwiegend fixe Kamerastandpunkt- abgesehen von der Nahen eines Sprechers und Zuhörers vor der Anzeigentafel - außerhalb der Diegese. Es existieren weder subjektive Einstellungen noch enthüllen Großaufnahmen von Mimik oder Gestik seelische Zustände. Die dem Zuschauer auferlegte Außenansicht oder Randstellung verändert sich zunächst nicht, als zwei in der Exposition als Protagonist und Antagonist aufgebaute Personen wieder auftreten, erst Moreno und über ihn vermittelt Basso. Bevor eine Szene ihren vornehmlich in Blicken manifesten emotionalen Reaktionen auf die ausbrechende, von ihnen nur akustisch wahrgenommene Seeschlacht gewidmet ist, verfolgt der Zuschauer die letzten logistischen Vorbereitungen, bis die erste Salve auf die feindliche Flotte abgefeuert wird.

Aus dem Bauch des Schlachtschiffes wechselt das Geschehen auf das Oberdeck. Zwei totale Einstellungen, steuerbord und backbord am Bug, zeigen die Fahrtrinne und ein Begleitschiff des Verbandes. Die Schnittfrequenz steigert sich, je näher der Angriff rückt. Messwerte von Geräten, darunter die erreichte Geschwindigkeit und Entfernungen zum Feind, werden laut zumeist unsichtbar bleibenden Adressaten zugerufen. Flugzeuge starten. In der Exposition der Figuren als unregelmäßiges Signal im Off hörbar, bläst nun erstmals im Bild sichtbar ein Trompeter zum Gefecht. Der genaue Ort, von dem aus dies geschieht, ist unbestimmbar. Doppeldecker starten. Ein Offizier gibt telefonisch die Anweisung, sämtliche Ventilatoren abzuschalten. Ein Offizier erhält von einem Untergebenen in schwarzer Uniform unter

³¹³ In einer Szene von *Uomini sul fondo* erteilt der Admiral in seiner Amtsstube einen Befehl, woraufhin sich Flugzeuge, Schnellboote, Bergungsschiffe in Bewegung setzen, um die havarierte U-Boot Besatzung zu lokalisieren und zu retten.

anderem die Meldung, die Ventilation sei ausgestellt. Der Offizier unterrichtet den Kommandanten telefonisch, das zuständige Personal für Generatoren und Elektronik sei gefechtsbereit. Er informiert die umstehenden Seeleute: „Tra pochi minuti saremo in contatto!“

Position und Geschwindigkeit des näherkommenden Feindes werden bekannt gegeben. An einen Blick eines Richtschützen durchs Scherenfernrohr schließen sich Einstellungen im Laderaum an. Granaten werden über Kräne und Laufbänder in die Rohre der Kanonentürme befördert. Kommandant und Adjutanten ziehen sich aus der Kommandobrücke zurück. Die Geschütztürme („torri“) werden ausgerichtet. Ein Richtschütze am Scherenfernrohr nimmt den Feind ins Visier. Der Kommandant verkündet den unmittelbar bevorstehenden Angriff über Sprechfunk. Mit einem Knopfdruck, einem wie das Trompetensignal fragwürdigen Regieeinfall, welcher den Ausruf „fuoco!“ handgreiflich machen soll, löst die in Großaufnahme gezeigte Hand des Richtschützen die erste Salve aus. Ein Geschützturm feuert aus allen Rohren, wobei sich enorme Rauchschwaden bilden.

Die folgende nahe Einstellung führt zurück auf den Boden des Kesselraums. Dies ist keineswegs offensichtlich, weil sich der Kamerastandpunkt nun vor der Zählertafel befindet. In der Blickachse des Zuschauers stehen hintereinander leicht versetzt vier Heizer. Sie schauen im Halbprofil auf die Anzeigetafel. Diese begrenzt den linken Bildrand und verläuft wie eine zentralperspektivische Fluchtlinie, wodurch Tiefenwirkung entsteht. Das einzig sichere Indiz, wo diese Szene spielt, ist der ganz im Bildhintergrund postierte Vorgesetzte. Das kontinuierliche Hintergrundrauschen überlagern fortan unregelmäßig Detonationen aus dem Off. Woher diese Geräusche herrühren, offenbaren dieser Szene vorausgehende und nachfolgende Zwischenschnitte auf die feuernenden Geschütze an Deck.

Die zweite nahe Einstellung zeigt den stark im Gesicht verschwitzten Moreno hinter drei senkrechten Metalleitungen. Die nachhallenden Detonationen verändern seine Verhaltensweise. In schwarzem T-Shirt und schwarzer Baskenmütze steht er auf einer Empore. Im Hintergrund sind weiße Lüftungsrohre angestrahlt. Moreno schaut verängstigt erst nach oben, dann nach unten.

Die dritte, subjektive Einstellung vollzieht als Schwenk seinen über Heizungsrohre gleitenden Blick in die Tiefe nach. Dort sieht vom Boden aus der Vorgesetzte zu ihm herauf. Die vierte nahe Einstellung führt wieder zurück auf Moreno en face. Er blickt nach rechts oben aus dem Bild. Die fünfte amerikanische Einstellung zeigt den nur wenige Meter von ihm entfernten Basso. Auch er schaut verängstigt nach oben. Die sechste Einstellung entspricht weitgehend

der zweiten und vierten. Doch geht Moreno nun rechts aus dem Bild in Richtung Basso. In der siebenten halbnahen Einstellung kommt er von links ins Bild und tritt neben Basso. Er ruft seinem erneut stumm bleibenden Kameraden zu: „Occhi ai livelli!“ und zeigt dabei mit den Fingern auf die Pegelstände, die sein Kamerad im Auge behalten soll. Beide gehen zusammen - nachvollzogen von einem Schwenk - ein paar Schritte nach rechts. Moreno ergänzt: „Attenzione ai turbi ventilatori!“, wiederum unterstrichen von einer Geste des Zeigens. Während eines Schwenks geht Moreno nun auf der Plattform nach links entlang der angestrahlten weißen Rohre im Hintergrund und schaut dabei nach oben. Er nimmt seinen alten Standort hinter den Metallverstreben ein, wobei er sich erst nach rechts zu Basso, dann nach links wendet. Er steht im Halbprofil am rechten Bildrand vor einem Geländer. Im Hintergrund am linken Bildrand ebenfalls an einer Balustrade ist ein weiterer Heizer postiert. Moreno wirft wie in der zweiten Einstellung einen Blick nach unten. Dabei steckt er nun jedoch seinen Kopf durch die Metalleitungen hindurch. Die achte, subjektive Einstellung ähnelt der dritten. Doch in diesem Fall ahmt die immobile Kameraperspektive Morenos stark aufsichtigen Blick auf den Vorgesetzten wie aus der Vogelperspektive nach.

Der wesentliche Unterschied zu der vorausgehenden Szene am selben Ort besteht in der Konzentration auf die psychologische Situation Morenos als dem anfänglichen Gegenspieler von Basso. Überwiegend nahe Einstellungen von Blicken, während die Detonationen der feuern Bordgeschütze im Off zu hören sind, weitgehendes Verstummen, unruhiges Hin- und Herlaufen auf einer metallenen Plattform tief unter Deck bringen eine Todesangst zum Vorschein. Seine eher passive, gestisch, mimisch und verbalsprachlich verhaltene Reaktion auf die lebensbedrohliche Seeschlacht, die gleichwohl vorbehaltlose Bereitschaft, am zugewiesenen Platz seine militärische Pflicht zu erfüllen, nähern ihn Bassos Verhaltensweise an. Die Gefängnisgittern ähnelnden Metallstreben, vor denen Moreno steht und durch die er seinen Kopf steckt, um auf den Boden des Schiffes zu schauen, wo sich weitere Heizer aufhalten, geben sich als profilmisches Dekor zu erkennen. Der Zuschauer erlebt die Seeschlacht aus der Perspektive der Opfer, den *vinti*, mit. Gerade in ihrer unverhüllt gezeigten Angst, einem weitgehenden Verzicht auf eine für dieses Filmgenre typische plakative, patriotische Rhetorik und übereifrig, unerschrocken kämpfende heroische Protagonisten, bieten sich Basso und Moreno dem Zuschauer als Identifikationsfiguren an. Ihre auswegslose, lebensbedrohliche Lage versinnbildlicht der diffus ausgeleuchtete, keine Sicht nach außen auf das Meer oder den Himmel gewährende, vollständig mit Metallplatten vernietete Innenraum. Für die unwirkliche, bunkerartige Atmosphäre sorgen weiterhin der grell angestrahlte weiße Hintergrund, bedeckt von Rohren und Leitungen. Die tobende Schlacht wird in dieser Szene

allein durch die dumpfen Detonationen im Off vergegenwärtigt. Zwei subjektive Einstellungen zwingen den Zuschauer, Morenos zu Boden schweifenden und dann starren Blick in den Abgrund nachzuvollziehen.

Vorbereitet wird die Katastrophe und die mit einem Wechsel des Schauplatzes vom Zerstörer zum Hospitalschiff einhergehende Peripetie. In einer nachfolgenden Szene am selben Ort versuchen Basso und Moreno den Lauf des Schicksals zu ihren Gunsten zu beeinflussen, indem jeder dem anderen seinen Talisman zeigt. Moreno zieht ein Hufeisen aus der Hosentasche. Basso berührt Elenas Medaillon, das er an einer Halskette trägt. Beide geben sich, wenn sie demonstrativ Metall berühren (siehe die auch heute noch gebräuchliche Metapher „tocca ferro“), als abergläubisch zu erkennen. Bereits in der Szene, in der Elena inmitten einer Gruppe anonymer Menschen am Kai dem mit Basso in See stechenden, zum Gefecht auslaufenden Zerstörer nachschaut, drückt sich in Mimik und Gestik umstehender Personen Trauer aus. Womit der Zuschauer im Kriegsfilm rechnet, die Möglichkeit und Wirklichkeit, dass Neben- und Hauptfiguren sterben, deutet sich erstmals in dieser Außenszene an, bevor jene Szene im Kesselraum den Weg zum dramatischen Höhepunkt bahnt - dem dichte Rauchschwaden verursachenden Einschuss einer Granate, bei dem sich die Lebenswirklichkeit, wie es im Vorspann beschönigend heißt, beinah als tödliche Falle für die Heizer erweist.

10 Verlebendigung des Schlachtschiffes, Verdinglichung von Figuren

Francesco De Robertis erklärt im Januar 1943 zur leitenden Idee der von ihm erfundenen und geschriebenen Seemannsgeschichte mit dem Titel *La nave bianca*: „A base di tutto stava un senso ideologico di parallelismo tra spirito e materia, cioè tra gli uomini feriti in combattimento e la loro nave, anch'essa ferita. Una comunanza di destini, di speranze e - infine - di gioia nel 'ritrovarsi'“.³¹⁴ Nationalsozialistische Kommentatoren fasziniert an *Glückliche Heimkehr* die Ästhetisierung und Vermenschlichung der Waffe. Während nach der erwähnten Interpretation eines 'Schriftleiters' vom Juli 1943 das Schlachtschiff sexualisiert, vermännlicht wird, da das Kameraauge liebevoll über die Kanonenrohre gleite, gilt es nach einer anderen Deutung wegen eines feindlichen Treffers als verletzt: „Viele Schiffe ziehen vorüber, doch nie ist es das eine, das ihnen allen zur zweiten Heimat wurde. Doch als es dann endlich [...] - trotz manch schwerer Wunden - stolz herannaht, da kennt der Jubel keine

³¹⁴ Francesco De Robertis, Appunti per un film d'aviazione, Cinema, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

Grenzen“.³¹⁵ Rudolf Thome wählt noch 1987 die merkwürdige Formulierung: „Das stolze Schlachtschiff wird von einem Torpedo getroffen“.³¹⁶ De Robertis und die deutschen Autoren anthropomorphisieren eine auf maximale Vernichtung von Menschenleben hin konstruierte Waffe.

Nach Ansicht von Enrique Seknadje-Askénazi stellt eine Parallelmontage während der Seeschlacht zwischen dem von feindlicher Artillerie getroffenen Zerstörer und Löscharbeiten an Deck einerseits, den verletzten Matrosen und der ihnen geleisteten Ersten Hilfe andererseits, eine organische Einheit zwischen Mensch und Maschine her. Darüberhinaus behauptet er, der Zerstörer werde anthropomorphisiert. Als Textbelege dienen zum einen die zitierten Aussagen von De Robertis und des nationalsozialistischen Publizisten, wonach das zurückkehrende Boot schwer verwundet sei. Um seine Hypothese zu untermauern, wählt Seknadje-Askénazi zum anderen eine Einstellungsfolge, die zwischen feindlichen Treffern des Zerstörers und dem Ende der Seeschlacht liegt. Als wesentlicher Beweis seiner Behauptung gilt ihm die geschriebene Losung: „Uomini e macchine un sol palpito“, auf der ein Schwenk innerhalb des Zerstörers innehält. Die Einstellungsfolge illustrierte diese Losung.³¹⁷

Nach dem verheerenden Einschuss einer Granate im Kesselraum verlagert sich das Geschehen unter Deck. Die verletzten Heizer werden geborgen. Sie liegen in einem Raum vereint auf dem Boden. Sanitäter verbinden die teilweise blutenden Wunden. Parallel montiert wird die geleistete Erste Hilfe mit Löscharbeiten und Aufräumarbeiten auf dem verkohlten Deck des Zerstörers. Die Außenaufnahmen von einem getroffenen Schlachtschiff und den notdürftigen Instandsetzungen sind Inserts und stammen aus *La battaglia dello Jonio*. Durch die Verknüpfung zweier zeitlich paralleler Handlungen, die aus dem feindlichen Treffer des Schiffs folgen, entsteht eine bedeutungsvolle Analogie. So wie die Matrosen körperlich versehrt sind und ambulant behandelt werden, um zu genesen und weiterzukämpfen, so ist auch ihr Schiff beschädigt und bedarf provisorischer Wartungsarbeiten, um wieder feuerbereit zu sein. Durch diese Parallelmontage findet bereits eine Verlebendigung des Zerstörers und eine Verdinglichung der Matrosen statt. Der Vergleich zwischen Mensch und Waffe als an sich inkommensurablen Größen wird in der Parallelmontage über ein abstrakt gemeinsames Drittes erzielt: Die Subjekte und das Objekt sind gleichermaßen von einem anonymen Feind getroffen, dessen ‘versehrte Opfer’.

³¹⁵ Ernst Jerosch, *Film-Kurier*, Nr. 110, 26. Juli 1943, 2.

³¹⁶ Thome 1987, 104.

³¹⁷ Vgl. Seknadje-Askénazi 2000, 41-43. Vgl. auch ders. 1998, 22-28

Das Geschützfeuer des Zerstörers setzt aus. Ein Offizier gibt telefonisch den Befehl, die nach dem Einschuss gefallene Geschwindigkeit durch das Anfeuern der noch intakten Kessel zu erhöhen, um den vorherigen Stand zu erreichen: „Pronto! A tutte le caldaie, attenzione! Le caldaie sette otte [das heißt die zuvor von Basso und Moreno überwachten Kessel] hanno dovuto spegnere temporamente i fuochi. Dobbiamo riprendere la nostra velocità. Bloccare le valvole di sicurezza! Spingere al massimo la pressione!“ Währenddessen schwenkt die Kamera über Anzeigetafeln auf eine Losung Benito Mussolinis: „Chi si ferma è perduto!“ Zwei Vorgänge werden parallel montiert: „Un rapprochement est ensuite effectué entre la transfusion et l’opération d’Augusto, d’une part, et, d’autre part, le rallumage des chaudières du cuirassé qui permet à celui-ci de reprendre de la vitesse et aux marins de se préparer à reprendre le combat. En quelque sorte, la feu est au navire ce que le sang est au marin: un élément vital qui le fait avancer, survivre“.³¹⁸

Die Parallelmontage wird in variiert Form fortgesetzt: Während Basso notoperiert wird, eröffnet der Zerstörer erneut - wie schon vor dem Treffer des Kesselraums - das Feuer. Dabei erschüttert das Schiff von den Rückstößen der feuern Bordgeschütze so stark, dass die Ärzte ihren Eingriff an Basso unterbrechen müssen. Seknadje-Askénazi deutet die Kanonenschüsse und das hiervon ausgelöste Erzittern Bassos als den von der Losung postulierten gleichen Herzschlag von Mensch und Maschine: „Chaque coup de canon et chaque secousse subie par le blessé à la suite de ce coup ne forment d’une certaine manière qu’une seule palpitation“.³¹⁹

Bei dieser Interpretation sind jedoch die Resultate der parallel erzählten Aktionen außer Acht gelassen. Während Basso im Operationssaal trotz Blutzufuhr und vorübergehend erlangtem Bewusstsein, in dem er mit dem Arzt den Dialog führt: „Combattiamo ancora? Sì, combattiamo ancora“, wieder ohnmächtig wird, feuert das getroffene Schiff aus allen Rohren. In schnellen Schnitten erreicht das Gefecht seinen Höhepunkt. Inserts aus *La battaglia dello Jonio* liefern das Bildmaterial. Totalen zeigen das pausenlose Artilleriefeuer italienischer Schiffe, Granaten des Gegners und ein von Deck abgeschossener Torpedo bewirken Wasserfontänen. Krieg erscheint hier als gigantische Materialschlacht, dem der Mensch, sobald er das Zerstörungspotential entfesselt hat, hoffnungslos unterlegen und ausgeliefert ist. In diesen Bildern avancieren die Schiffe zu den eigentlichen Kombattanten. Seeleute sind erst wieder in Einstellungen sichtbar, als der Geschützdonner aus dem Off im Schiffsinnen

³¹⁸ Seknadje-Askénazi 2000, 42.

verhallt. Dabei wird gezeigt, wie unaufgeregt und konzentriert Richtschützen, Maschinisten, Heizer und andere Besatzungsmitglieder ihre vorrangig auf die Kontrolle von technischen Geräten beschränkten Tätigkeiten ausüben. Krieg präsentiert sich trotz der permanenten Todesgefahr als eine von den italienischen Seeleuten routiniert und wie selbstverständlich erledigte Aufgabe, als ihr normaler Beruf und zugleich ihre Berufung.

Was die unterstellte Anthropomorphisierung betrifft, so lassen sich nicht interessegeleitete, in der ersten Hälfte 1943 der Durchhaltepropaganda dienende Interpretationen von deutschen Journalisten und De Robertis' organisistisches Verständnis von Mensch und Rüstungstechnik mit einer Bedeutungsebene des Films gleichsetzen. Es existieren keine Einstellungen oder Szenen, in denen das Kriegsschiff vermenschlicht würde, etwa Züge eines Gesichts annimmt³²⁰. Der Zerstörer wird weder in subjektiven Einstellungen gezeigt, noch übernimmt er die Funktion eines Erzähler im Off oder In wie ein Auto *In jenen Tagen* (Helmut Käutner 1947). Den Zerstörer zu verlebendigen, bedeutet nicht zwangsläufig, ihn zu vermenschlichen, wie Seknadje-Askénazi glauben machen will.

In der Schlussesequenz alternieren Szenen, in denen, hinausgezögert durch ein sich wechselseitiges Erkennen, Basso und Elena zueinanderfinden mit Szenen, in denen die Heizer sich ebenfalls retardiert mit ihrem vermissten Zerstörer wiedervereinen. Eine doppelte, höherwertigere harmonische Einheit als am Filmanfang stellt sich im Finale her. Es setzt mit dem sich als Pfiff aus dem Off ankündigenden Eintreffen des Zerstörers im Hafen ein, wo das Lazarettschiff vor Anker liegt. Eine Parallelmontage verknüpft die von den Heizern lang ersehnte und gefeierte Rückkehr ihres Schiffes mit der bis zur Schlusseinstellung aufgesparten Paarbildung Elena-Basso. Dessen privates Glück vollendet sich - beide blicken nicht sich an, sondern durch ein Bullauge auf den Zerstörer - in einer Dreiecksbeziehung mit dem Schlachtschiff.³²¹ Als es in den Hafen einläuft, stellt sich eine ideale, vollkommene Ordnung, ein Dreibund her: die sechs Heizer, das Paar Basso und Elena und das Kriegsschiff.

De Robertis zieht nicht nur zwischen Materialschaden und körperlicher Verwundung eine Analogie, sondern er behauptet, Schlachtschiff und Seeleute teilten ein gemeinsames

³¹⁹ Ebd., 43.

³²⁰ Eine Zeichnung Alfred Hitchcocks für eine Einstellung von *The Lodger* (1926) zeigt die Rückfront eines Lieferwagens. Ovale Fenster und dahinter sichtbare Köpfe erwecken den Eindruck von Augen eines Gesichts, vgl. Koch 1986, 74.

³²¹ Günther Schwark (*Film-Kurier*, Ausklang in Venedig, Nr. 217, 16. September 1941, 2) spricht in seinem Bericht von der Uraufführung von *La nave bianca* von einer „immer stärker werdenden Sehnsucht“ der verletzten Heizer im Krankensaal nach ihrem Schlachtschiff.

Schicksal und Hoffnungen, freuten sich darüber, wieder vereint zu sein. Eine zirkuläre, geschlossene narrative Form von Einheit-Trennung-Einheit³²² besteht auf drei ineinander verschränkten Ebenen:

1. Unter den in der Exposition neun, in der letzten Sequenz auf dem Hospitalschiff sieben Heizern kündigt sich ihre Trennung schon in der Exposition an. Einige unter ihnen, darunter Basso und Moreno, werden für den militärischen Einsatz am kommenden Tag für verschiedene Tätigkeiten eingeteilt. Im Kesselraum sind Basso und Moreno vor dem feindlichen Treffer vereint. Erst die Bergung der leichter oder schwerer Verwundeten führt sie mit ihren Kameraden wieder zusammen. Doch die rekonstituierte Gruppe zerfällt erneut in der folgenden Szene. Basso wird notoperiert, während die Schlacht tobt. Man transportiert ihn mit einem Wasserflugzeug zum Lazarettsschiff, wo er zum zweiten Mal operiert wird. Erst als das Hospitalschiff in Tarent am Kai angelegt hat, sind die sechs Kameraden aus der Exposition mit Basso wieder in einem Krankensaal beisammen.

2. Elenas und Bassos geplantes erstes Rendezvous am Bahnhof von Tarent verhindert das Auslaufen seines Schiffes. Der Spannungsbogen, die Überwindung ihrer Trennung, reicht von der Szene, in der sie dieses Ereignis von einem Kai aus beobachtet bis in die Schlusseinstellung. Am Beginn der letzten Sequenz, dem vor Anker liegenden Lazarettsschiff, betritt sie als Krankenschwester seinen Krankensaal. Retardiert wird nun ihr nicht gleichzeitiges, sondern sukzessives Wiedererkennen anhand der von ihnen am Körper getragenen Medaillons. Erst der einlaufende Zerstörer stiftet dann den Liebesbund, liefert den Vorwand einer gewissen körperlichen Nähe zwischen den beiden, die sich jedoch weder berühren noch ansehen.

3. Befanden sich die Heizer bis zur Seeschlacht an Bord ihres Zerstörers, bewirken ihre mehr oder weniger schweren Verletzungen den Transport - Bassos per Flugzeug, sechs seiner Kameraden per Boot - auf das Lazarettsschiff. Sobald sie mit Basso zusammen in einem Krankensaal liegen, sorgen sie sich erst um den noch bewußtlosen Kameraden, dann um ihr vermisstes Schlachtschiff.

³²² Aprà (1990, 90) zufolge: „Séparations, conflits, réunifications: les thèmes des premiers films de Rossellini sont ceux qui domineront toute son œuvre“. Da *La nave bianca* auf einem Sujet und Drehbuch beruht, für die Francesco De Robertis verantwortlich zeichnet, dieser zudem Regie führt sowie im September 1941 am Schneidetisch in Scalera-Studio an dem Positiv und der Tonspur arbeitet, gehört der Film nicht zum Werk Roberto Rossellinis. Im übrigen findet in der kurzen filmischen Fabel *Fantasia sottomarina* eine von zahlreichen Hindernissen retardierte Paarbildung statt, keine Trennung oder Wiedervereinigung.

Da die insgesamt fünf Einstellungen in der Exposition bereits analysiert worden sind, ist an dieser Stelle nur noch zu klären, wie sich der im Hafen liegende, stählerne, waffenstarrende Koloss durch den Gebrauch filmspezifischer Mittel in einen lebendig wirkenden Protagonisten verwandelt.

Die ersten vier von den insgesamt fünf Einstellungen kadrieren Kanonenrohre. In drei Einstellungen sind sie das bildfüllende Motiv. In der ersten Einstellung blickt der Zuschauer in die Mündung eines Kanonenrohres, bis dieses hochschwenkt und die Sicht auf die Kommandobrücke im Bildhintergrund freigibt. In der dritten Einstellung schwenkt die Kamera in der Totalen von links nach rechts über drei angewinkelte, auf den Luftraum über dem Festland gerichtete Rohre. In der vierten Einstellung ist die Kamera fixiert und zeigt fast dasselbe Motiv. Die Insignien der Wehrhaftigkeit werden hier als geometrische Formen, hintereinander gestaffelte, sich überkreuzende diagonale Linien ästhetisiert.

Das an sich unbewegte, weil weit von der Küste entfernt vor Anker liegende Kriegsschiff entwickelt ein Eigenleben. Die äußeren 'Glieder' des Zerstörers bewegen sich wie von selbst, ohne dass die Bewegungen der Geschützrohre durch einen konkreten Anlass, etwa einen drohenden oder tatsächlichen feindlichen Fliegerangriff, motiviert wären. Sowohl Schwenks der Kamera als auch horizontal und vertikal rotierende Kanonenrohre bei fixierter Kamera erzeugen zudem in einer für Totalen relativ raschen Schnitffrequenz Dynamik. Diese fördern ebenfalls Bildkompositionen, in denen Kanonenrohre hintereinander gestaffelt, in einer Einstellung je drei Rohre über Kreuz, Diagonalen bilden.

Der erste Teil der Exposition geht über einen Establishing Shot hinaus, der den Ort und hierüber vermittelt die erzählte Zeit kenntlich macht, denn die Waffe als 'Materie', um De Robertis' kategoriale Unterscheidung aufzugreifen, wird belebt. Erst im zweiten Teil der Exposition innen folgt der von einer Gruppe Heizer verkörperte 'Geist'.

In der letzten Sequenz wird eine organische Einheit zwischen den Heizern und dem Zerstörer in Szene gesetzt. Auf die bereits im Zusammenhang mit der Erzählperspektive dargestellte Briefszene, in der Basso Elena, die er noch nicht erkannt hat, auf Anraten seiner Kameraden und während diese zuhören, einen Brief an sie diktiert, verlagert sich das Geschehen wieder aufs Meer. Der Matrose mit dem Kopfverband blickt im Bett aufrecht sitzend durch das Bullauge. Dieses ist jedoch sonderbarerweise abgedunkelt, was auf Atelieraufnahmen schließen lässt. Er selbst wirft einen Schlagschatten auf die Rückwand, was auf Führungslicht hindeutet, ohne dass die Schatten aufgehellt sind. Was er sieht, wird nach einem Schnitt in einem Panoramashwenk von links nach rechts exponiert. Die Kamera befindet sich

außerhalb des Krankensaales. Es ist taghell. Zuerst ist ein breitseitig ankernder Zerstörer sichtbar. Im Hintergrund tauchen die Silhouetten eines Binnenhafens mit einzelnen Schiffen auf. In der Luft schweben Fesselballone zur Störung der feindlichen Luftaufklärung. Der Heizer legt sich enttäuscht in sein Bett, da das ersehnte Schlachtschiff noch nicht zurückgekehrt ist. Die unter den Heizern verbreitete depressive Stimmung verstärkt maßgeblich ein melancholisches, tristes musikalisches Motiv. Die Schnitffrequenz beschleunigt sich nun in dem Maße, wie die Ereignisse sich überschlagen.

Basso erkennt Elena wieder, denn als sie sich seine Fieberwerte notieren will und einen Stift aus dem Revers zieht, rutscht das an einer Halskette befestigte Medaillon aus einer Tasche ihres Kittels. Ein Schwenk von ihrem Amulett auf sein Gesicht in Großaufnahme, gefolgt von einer zweiten Großaufnahme, seines gezielten Blicks in Richtung des Amuletts, stellt klar, dass nun auch er Elena identifiziert hat. Aufeinanderfolgende Detailaufnahmen erst ihrer, dann seiner Hälfte des Medaillons stellen die Einheit zwischen beiden erst symbolisch her. Während Streicher das Liebesmotiv intonieren, verlässt Elena den Saal. Basso ruft dabei ihren Namen. Zwar hält sie in Rückenansicht kurz inne, doch geht sie schließlich aus dem Saal, ohne sich umzuschauen. Ein Schnitt auf Basso geht einher mit einem Wechsel des musikalischen Motivs, ein Tremolo von Streichern. Bis zum Ende fallen kaum noch Worte. Musik und Geräusche beherrschen demgegenüber die Tonspur. Einer Nahen, die den Sizilianer im Bett aufrecht sitzend mit bandagiertem Arm zeigt, ist aus dem Off ein Tuten unterlegt. Es signalisiert das Eintreffen des schon beinahe aufgegebenen Schlachtschiffes. In rasch wechselnden, nunmehr vorwiegenden Großaufnahmen werfen sich die Heizer, aufgerichtet in ihren Betten, untereinander gespannte Blicke zu oder schauen erwartungsvoll ins Leere. Ein zweites, längeres Pfeifen aus dem Off ertönt. Stellvertretend für die anderen, schaut wieder derselbe Heizer, wie zuvor aus dem Bullauge.

Die Streichermusik geht in ein Crescendo über, während ein Panoramashwenk erst den benachbarten, vor Anker liegenden, dann den aus dem Bildhintergrund herannahenden Zerstörer erfasst. Zuerst ruft erfreut und erleichtert der Heizer vor dem Bullauge, dann - wiederum jeweils in Großaufnahme von Gesichtern - Teile der Gruppe, polyphon oder choral, „Rientra!“. Moreno schreit: „Basso, rientra!“. Die hierbei erhöhte Schnitffrequenz bleibt bestehen, als eine Einstellungsfolge erst die glückseligen Blicke der Matrosen, dann ihr Aufspringen aus den Betten und - in der Halbtotale - geordnetes Verlassen des Saales in der Gruppe zeigt. Ein Matrose läuft dabei auf die Kamera zu, ein anderer lässt sich trotz Verbänden aus dem Bett fallen. Basso versucht, sich aufzurichten. Weil er noch zu schwach

ist, gelingt ihm dies nicht. Der gehbehinderte Moreno wird von einem Kamerad hinausgeleitet, was indirekt zu erkennen ist: erstens durch den bewegten Gipsfuß Morenos mit angeschnittener Krücke und Stock (in Großaufnahme), zweitens durch ihre bewegten Schatten an der Wand oberhalb von Bassos Bett (in einer Halbtotale). Ein leichter Schwenk in der Halbtotale über leere Betten veranschaulicht seine erstmalige Isolation von den Kameraden im bewussten Zustand und seine nach wie vor große Schwäche, denn es gelingt ihm nicht aus eigenen Kräften, sich im Bett aufzurichten. Eine Großaufnahme eines scheinbar Basso gegenüberliegenden Bullauges lokalisiert einen Durchblick nach außen.

Infolge einer Parallelmontage verlaufen zwei räumlich - durch eine Wand mit integriertem Bullauge - getrennte Vorgänge zeitgleich nebeneinander und verschränken sich semantisch ineinander. In einer Halbtotale stehen die Heizer zuerst in ungeordneter Reihe Seite an Seite an der Reling. Sie tragen weiße Pyjamas und sind fast ausnahmslos an Körperteilen bandagiert. Moreno stützt sich auf seine Krücke und wird gehalten von einem Kameraden. Die Kameraperspektive befindet sich ihnen frontal gegenüber. Bassos Kameraden schauen aus dem Bildraum heraus, wobei ihr Blickpunkt unsichtbar bleibt.³²³

Basso in einer ganz nahen Einstellung beinah en face strengt sich erneut vergeblich an, den Oberkörper aufzurichten, um durch das Bullauge auf die gegenüberliegende Bordwand schauen zu können. Ein nochmaliger Schnitt auf das Bullauge in der Großaufnahme lokalisiert den Blickpunkt als Grund seiner körperlichen Anstrengungen. Ein Schnitt auf Elena in der Halbnahen, die in der Tür stehend, seine hilflosen Bemühungen verfolgt, lässt erahnen, dass seine Retterin in der Not naht. Eine Einstellung, wie die vorletzte, offenbart noch einmal, wie er vergeblich versucht, aufrecht zu sitzen, um den Zerstörer wenigstens vom Bett aus bei seiner Ankunft beobachten zu können. Elena tritt in den Einstellungsraum hinein und zieht Basso an sich. Die sechs Heizer haben zeitlich parallel während einer Kamerafahrt und leicht untersichtig militärische Haltung eingenommen. Eine Großaufnahme eines Bullauges von innen kommt einer Einstellung innerhalb der Einstellung gleich. Die nähere Umgebung des Bullauges liegt, der Logik vorausgehender Lichtführung zuwiderlaufend, fast völlig im Dunkeln. Wie bei einem Blick durch eine Fernrohr sieht der Zuschauer - nicht Basso, da die Kamera dicht vor der Luke steht - zuerst auf das Bug eines mit Tarnfarben bemalten, vorbeifahrenden Zerstörers. Den Horizont dieser wie im Fall des Panoramaschwenks scharfentiefen Einstellung bildet der Himmel und ein Küstenstreifen. Im

³²³ Die Einstellung ist abgebildet in Gili 1990, XI.

Übergang zur letzten, ganz nahen Einstellung und en face findet ein musikalisch bedingter Stimmungswechsel statt. Das rührselige, an Basso und/oder Elena gebundene Streichermotiv nun jedoch im Crescendo löst das pathetische, an den Zerstörer gebundene Leitmotiv ebenfalls im Crescendo ab. Basso in der rechten Bildhälfte neigt seinen Kopf zur Schulter Elenas, ohne sie jedoch zu berühren. Auch Elena in der linken Bildhälfte neigt ihren Kopf in die Nähe seiner Stirn. Ihre Augen sind von Tränen feucht. Sie überragt ihn etwas und befindet sich mehr im Vordergrund als er. Während Basso ungezwungen lächelt, ist ihr Mienenspiel ernster. Ihre Posen und die Lichtführung wirken sehr künstlich. Die weiße Wand hinter Basso ist angestrahlt. Auf ihr sind die schattigen Umrisse seines Kopfes zu erkennen. Ihre Gesichter hingegen sind abgeschattet. Ein Scheinwerfer erhellt den oberen Teil ihres weißen Kittels. Beide blicken am Betrachter vorbei. Wohin sie schauen, enthüllten vorausgehende Großaufnahmen - das Schlachtschiff. Die Kamera fährt auf das Paar zu, schwenkt dabei auf das dunkle Kreuz auf ihrem Kittel. Kurz innehaltend, setzt sich die Fahrt auf dieses primär religiöse Symbol bis zu einer Detailaufnahme fort, während ein Schriftzug mit weißen Lettern darüber geblendet wird. Gedacht wird den Verletzten aller Waffengattungen und all denen, die stoisch ihre Leiden ertragen, was den Glauben befestige („e ne alimentano la fede“). Der unausgesprochene Glaubensgegenstand meint im filmischen Kontext zweierlei: den Glauben an Faschismus und Gott.

Dieser doppelte Glaube an Formen weltlicher und religiöser Macht geht am pointiertesten aus der Szene von einer Messe an Deck hervor, aufgelöst in drei Halbtotale und eine abschließende Totale. Gerahmt ist die Szene von Schwarzbildern, womit sie deutlich abgesetzt ist. Es erklingt eine von Streichern getragene ernste, besinnliche Musik, die in der dritten und vierten Einstellung ins Emphatische umschlägt. Es handelt sich durchgängig um alternierende Aufnahmen einer Masse, darunter die verletzten Seeleute, das Bordpersonal, unterteilt in das männliche Führungspersonal, die Krankenschwestern sowie einen Priester. Ein senkrechter Schwenk in der Totalen von der Spitze des weißen Schornsteins führt über das darauf gemalte große dunkle Kreuz zu den verletzten, stehenden oder sitzenden Matrosen im Hintergrund. Der Schwenk geht über in eine Kamerafahrt. Das dunkle Kreuz auf den weißen Uniformen der Pflegerinnen nimmt das Motiv auf dem Schornstein wieder auf. Die nach einem Schnitt fortgesetzte Kamerafahrt an einem Altar entlang, einem nur in Rückenansicht am Talar erkennbaren Priester in der mittleren Bildebene gegenüberstehend den Schwestern, dem Kapitän und Offizieren, zeigt weitere christliche Kultgegenstände: neben Kerzenständern eine Bibel und ein Kreuz. In der letzten Einstellung der Szene, einer aufsichtigen Totalen am selben Ort wie zuvor, erheben die nunmehr im Bild vereinten

Schwestern, Offiziere, Patienten nach der zelebrierten Messe die Arme zum faschistischen Gruß, während sie die zwei aufeinanderfolgenden Rufe aus dem Off im Chor wiederholen „Viva il Re! Viva il Duce!“.

Der Zerstörer verwandelt sich im Anschluss an seine Exposition in der Schlussequenz im Unterschied zu dem Lazarettsschiff in einen verlebendigten Mitspieler. Das unbelebte Objekt, von dem die Heizer wider Willen durch ihre Verletzungen getrennt worden sind, wird von ihnen emotional besetzt wie ein guter Kamerad, ein schmerzhaft vermisser, aber am Ende wohlbehalten ankommender Kriegsheimkehrer. Die Abwesenheit ihres Kriegsschiffes stimmt sie traurig, dessen Eintreffen löst Jubel aus. Für die erwartete, enttäuschte und schließlich erfolgende Rückkehr des Zerstörers sind mehrere Szenen reserviert. Der Titel des Films verdeckt, dass keineswegs ein Hospitalschiff, sondern ein Kriegsschiff - zumal es den Film eröffnet und durch seine Rückkehr beendet - einen den menschlichen Figuren gleichrangigen Part spielt. Es dient zwar wie das Rot-Kreuz-Schiff als Schauplatz, geht aber über diese Funktion weit hinaus. Eine organische Einheit zwischen den verletzten Heizern und dem Zerstörer wird durch wiederholte Einstellungen von Blicken eines Beobachtungspostens aus dem Krankensaal nach außen, Dialogen, Geräuschen, Musik hergestellt. Trotz der eigenen körperlichen Verwundungen in Reih und Glied zu salutieren, strammzustehen, rückt den Adressaten dieses militärischen Ritus in den Rang eines Vorgesetzten, dem sich die Heizer an der Reling mit ihrer Gestik und Körperhaltung unterordnen.

De Robertis' Gedankenfigur, Materie und Geist als zusammengehörige, belebte, beseelte Entitäten aufzufassen, wurzelt in der Lebensphilosophie. Wenn Seknadje-Askénazi Feuer und Blut als „*élan vital*“ bezeichnet, die - verbildlicht durch eine Parallelmontage - Schlachtschiff und Mensch vereine, zitiert er Henri Bergson (1859-1941), neben Wilhelm Dilthey (1833-1911) einer der führenden Vertreter der Lebensphilosophie um die Jahrhundertwende. Ihr entlehnt der Faschismus Versatzstücke für seine eigenen theoretischen Bemühungen, sich a posteriori als Staat gewordene soziale Bewegung ideengeschichtlich und als zukunftsweisende Weltanschauung zu legitimieren. Benito Mussolini definiert den Faschismus 1932 nicht nur als „*dottrina della vita*“³²⁴, sondern identifiziert Staat und Leben, wobei beide eine sowohl transzendente als auch biologisch-organische Bedeutung besitzen:

„Non c'è concetto dello stato che non sia fundamentalmente concetto della vita: filosofia o intuizione, sistema di idee che si svolge in una costruzione logica o si raccoglie in una visione o in una fede, ma è sempre, almeno virtualmente, una concezione organica del mondo. [...] Il

³²⁴ *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 851.

mondo per il fascismo non è questo mondo materiale che appare alla superficie, in cui l'uomo è un individuo separato da tutti gli altri e per sé stante, ed è governato da un legge naturale, che istintivamente lo trae a vivere una vita di piacere egoistico e momentaneo. L'uomo di fascismo è individuo che è nazione e patria, legge morale che stringe insieme individui e generazioni in una tradizione e in una missione, che sopprime l'istinto della vita chiusa nel breve giro del piacere per instaurare nel dovere una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio: una vita in cui l'individuo, attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari nella stessa morte, realizza quell'esistenza tutta spirituale in cui è il suo valore di uomo³²⁵.

Die Lebensphilosophie bildet keine einheitliche, kohärente Denkrichtung, sondern umfasst eine Reihe sich seit Ende des 18. Jahrhunderts entwickelnder Varianten: von der Philosophie für das praktische Leben über die in Aphorismen gesammelte Lebenserfahrung und die Identifizierung von Philosophie und Leben bei Novalis, wo das Gefühl zur entscheidenden Erkenntnisquelle avanciert, zu den seit Ende des 19. Jahrhunderts ausgebildeten, metaphysischen, auf Erkenntnissen der Psychologie gründenden antirationalistischen Konzeptionen Henri Bergsons und Wilhelm Diltheys.³²⁶

Aus lebensphilosophischen Theorieansätzen entwickelt Béla Balázs (1884-1949) eine ab 1922 in Kritiken, 1924 in der Monografie *Der sichtbare Mensch* offenbare Filmästhetik.³²⁷ Umberto Barbaro übersetzt Balázs' 1930 in Deutschland veröffentlichtes Werk *Der Geist des Films* für eine Ausgabe von *Bianco e Nero* 1940.³²⁸ 1941 druckt dieselbe Zeitschrift das Kapitel *Tipo e fisionomia* aus dem 1924 publizierten Buch *Der sichtbare Mensch* ab.³²⁹ Anfang 1943 veröffentlicht *Pattuglia*, die GUF-Zeitschrift aus Forlì, *La sostanza del film*. Die Übertragung des Textes ins Italienische besorgt der damalige Filmkritiker der Turiner GUF-Zeitschrift *Lambello*, Fernaldo Di Giammatteo.³³⁰

Balázs besucht zwischen 1906 und 1907 philosophische Seminare sowohl bei Dilthey und Georg Simmel (1858-1918) an der Berliner Friedrich-Wilhelm Universität als auch bei Bergson in Paris. Balázs zufolge verfügt unter allen Künsten allein der Film über ästhetische Ausdrucksmittel wie variable Einstellungsgröße, Lichtführung, Montage der Einstellungen,

³²⁵ Ebd., 847.

³²⁶ Zu fünf Varianten der Lebensphilosophie vgl. Pflug 1980, 135-139. Ein Zweig bildet der Vitalismus, dem diverse Lebenstheorien untergeordnet sind. Bei Bergson führt die Abkehr vom Rationalismus in einen Biologismus, vgl. ebd. 140.

³²⁷ Zur frühen Filmtheorie von Balázs bis zu *Der Geist des Films* (1930) unter dem Gesichtspunkt ihres lebensphilosophischen Gehalts vgl. Koch 1986. Vgl. auch Guido Aristarco, Béla Balázs, *Bianco e Nero*, Nr. 6, Juni 1949, 26-34.

³²⁸ Béla Balázs, Lo spirito del film, *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1940, 3-66.

³²⁹ Béla Balázs, Tipo e fisionomia, *Bianco e Nero*, Nr. 1, Januar 1941, 6-27.

³³⁰ Vgl. Brunetta 1976, 287, 297-298.

Kamerabewegung, um die latent anthropomorphe Landschaft und Dingwelt in den Bildern manifest zu machen:

„Überhaupt hat der Film die noch allzuwenig ausgenützte hohe poetische Möglichkeit, die Landschaft als lebendige Seele, sozusagen als handelnde Person im Drama mitspielen zu lassen. Es wird viel geschrieben von der schmerzlichen Anziehungskraft ferner Horizonte auf endloser See, vom Zauber der Landstraße und vom geheimnisvollen Rufe fremder Gestade. Aber auf dem Filme die dämonische Gewalt solch einer Landschaft zu *zeigen* wie den hypnotischen Blick eines Mannes oder das verführerische Lächeln eines schönen Weibes, darauf kommt es an. Denn es gibt eine geheimnisvolle - soll man's sagen? - Koketterie zwischen Mensch und Landschaft. [...]. Sie kann zu einer aufregenden tragischen Szene gestaltet werden, wie die Silhouette eines vorbeifahrenden Seglers am abendlichen Horizont den Mann am Ufer lockt, betört und verführt“.³³¹

Der Hinweis auf die filmische Gestaltung bedeutet, daß nicht per se jedes Objekt oder jede Landschaft qua bewegter Fotografie eine 'handelnde Person' vorstellt, sondern es hierzu angewendeter Stilmittel bedarf. Die Landschaft, verstanden als stilisierte Natur, bezeichnet Balázs auch als Physiognomie, als Gesicht, in dem die menschliche Seele zum Vorschein komme.³³² Giovanni Verga setzt sich 1878 in dem geplanten Romanzyklus *Marea* das Ziel, „il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali“³³³ zu schildern.

Auf den Menschen zentriert, wenngleich ebenfalls metaphysisch-spekulativ begründet, geht Visconti 1943 in *Il cinema antropomorfo* umgekehrt davon aus, eine ursprüngliche, wahre Menschlichkeit belebe oder beseele die sie umgebenden Dinge und die Natur. Sowohl der erlernte Techniken ignorierende Schauspieler als auch der gänzlich unverbildete Laiendarsteller verfüge über die angeborene Fähigkeit, der Umwelt seine Gestalt aufzuprägen:

„Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per le stesse“.³³⁴

„L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma; che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo; [...] accentrando il mio netto atteggiamento, vorrei concludere dicendo: [...] potrei fare un film davanti un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico ritrovarli e raccontarli“.³³⁵

³³¹ Balázs 1982, 100.

³³² Ebd.

³³³ Verga 1979, 79. Brief von Verga an Salvatore Paola Verdura vom 21. April 1878.

³³⁴ Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfo*, *Cinema*, Nr. 173-174, 25. September - 25. Oktober 1943, 108.

³³⁵ Ebd., 109.

Wenn die todbringende Waffe, ein Zerstörer, verlebendigt wird, Gefühle und Gedanken von Figuren bindet, verkehrt sich Viscontis zwei Jahre nach der Premiere von *La nave bianca* formulierte Vision in ihr Gegenteil: Das menschenvernichtende Objekt beseelt seine Opfer.³³⁶

³³⁶ Liehm (1986, 226-27; 2000, 13) klammert in ihrer Interpretation, *La nave bianca* glorifiziere nicht das Militär und den Krieg, sei dokumentarischer und daher weniger emphatisch als sonstige nationale Kriegsfilme, die Inszenierung einer emotionalen Bindung zwischen den Heizern und ihrem Schiff völlig aus. Der Blickrichtung und Körperhaltung des Paares in der Schlusseinstellung im Einklang mit denen seiner Kameraden an der Reling nach zu urteilen, ist dieses Verhältnis inniger und wichtiger als die private Liebe.