

Fünfzehntes Kapitel

Raum-Figurenbeziehung in *Roma città aperta* und *Manhattan Transfer*

Wenngleich der Autor des Drehbuchs von *Roma città aperta* Sergio Amidei ist, so ergibt sich aus der Präproduktionsphase des Films eindeutig, dass der Szenarist nicht nur eigene und fremde Erlebnisse und Ideen verarbeitet hat, sondern mit dem Regisseur, vielleicht gemeinsam mit Alberto Consiglio, bei der mehrfache Metamorphosen durchlaufenden Stoffentwicklung eng kooperiert. Bei einem professionellen langjährigen Szenaristen wie Amidei, der zahlreiche literarische Texte adaptiert hat, und nach Ettore Scolas Erinnerung ein wissbegieriger Autor gewesen ist, sind Kenntnisse einschlägiger amerikanischer Romane und Erzählungen anzunehmen, zumal sie wie die Anthologie *Americana* ins Italienische übersetzt werden und Emilio Cecchis Aussage von 1939 zufolge in bildungsbürgerlichen Kreisen zur bevorzugten Lektüre zählen.

Ob *Manhattan Transfer* filmästhetische Gestaltungsmittel transponiert, ist unter Literaturwissenschaftlern umstritten. Astre vertritt die Ansicht, in dem Großstadroman seien die Einflüsse einerseits filmischer Montagetechniken David Wark Griffiths sowie Sergej Eisensteins, andererseits möglicherweise von *Manhatta* (Paul Strand/Charles Sheeler 1921) augenfällig. In diesem avantgardistischen Kurzfilm zitieren 12 Zwischentitel Auszüge aus Walt Whitmans gleichnamigem Gedicht *Leaves of Grass* (1855) und kommentieren Aufnahmen vom Leben in New York. Dos Passos erinnert sich jedoch in seinem Brief an Astre nicht mehr, wann er *Manhatta* gesehen hat, bestätigt jedoch, Strand flüchtig gekannt zu haben.¹

Tedeschini Lalli gibt zu Bedenken, dass man nach dem Zweiten Weltkrieg *Manhattan Transfer* in allgemein verbreiteter Kenntnis filmischer Erzählweise liest:

„Queste tecniche descrittive, cui si aggiungono le ‘spezzature’ del racconto che hanno reso famoso il libro, per cui, ad esempio, un solo capitolo potrà essere frazionato in fin quindici sezioni completamente separate [...] hanno portato moltissimi critici a parlare di ‘effetti cinetici’, di tecnica cinematografica. Si è anche sostenuto un influsso diretto, in questa tecnica di montaggi, dell’opera di David Wark Griffith e di Sergej Eisenstein. Invero molto di *Manhattan Transfer* ha andamento cinematografico, sí che, rileggendolo oggi, a quarant’anni dalla sua apparizione, ci sono cose che si appaiono quasi scontate, perché influsso diretto o semplice coincidenza di gusto e motivi, le abbiamo già ‘viste’ più volte“.²

¹ Vgl. Astre 1974, 166-174.

² Tedeschini Lalli 1974, 42.

Dos Passos debütiert als Drehbuchautor zehn Jahre nach der Veröffentlichung von *Manhattan Transfer*. Im Auftrag der Paramount schreibt er von Juli bis Oktober 1934 in Hollywood zusammen mit S. K. Winston das Szenarium *The Devil Is a Woman*. Es handelt sich um eine Adaption von Pierre Louÿs Roman *La Femme et le Pantin*.³ Regie führt Josef von Sternberg. Die Titelrolle der Concha Perez interpretiert Marlene Dietrich.⁴

Die zentralen Schauplätze sowohl von *Manhattan Transfer* als auch *Roma città aperta* sind im Titel selbst angeführte Metropolen. Die erzählte Zeit, einmal der Zeitraum 1904 bis 1924, einmal drei Tage Anfang 1944, fällt entweder in den Zweiten Weltkrieg oder umfasst eine Reihe militärischer Konflikte. In *Roma città aperta* ist der zentrale Ort der Handlung selbst ein Kriegsschauplatz. In *Manhattan Transfer* beziehen vornehmlich Schlagzeilen eines Massenmediums, von ihnen ausgelöste Dialoge und rückwärtsgewendetes Erzählen von Figuren, die am Ersten Weltkrieg teilnehmen, militärische Auseinandersetzungen in das fiktive Universum ein. *Roma città aperta* verweist auf die außerfilmische Geschichte bereits im Titel. Der Vorspanntext benennt die neunmonatige deutsche Besetzung der ewigen Stadt als Inspirationsquelle für Ereignisse und Figuren der filmischen Erzählung. Die gesprochene und gesungene deutsche Sprache von Soldaten in Wehrmachtsuniformen mit SS-Runen, die dreimal zitierte berüchtigte Adresse des Gestapogefängnisses in der Via Tasso, die Figuren des Bergmann und faschistischen Polizeipräsidenten, die Szene der Plünderung einer Bäckerei, die Sequenz der Razzia vergegenwärtigen unter anderem den Kriegszustand.

Manhattan Transfer und *Roma città aperta* verbindet eine zirkuläre Form: Anfangs- und Schlusszenen sind symmetrisch, was die Schauplätze betrifft. Der Titel *Manhattan Transfer* verweist denotativ auf eine Fähre, im weiteren Sinne auf New York als Ort der Passage. Im ersten Kapitel *Ferryslip* des ersten Teils folgt auf die Geburt eines an dieser Stelle noch anonymen Babys, Ellen Thatcher, in einem städtischen Krankenhaus als zweite Szene Buds Fahrt mit einer Fähre in Richtung Manhattan. Am Ende des fünften Kapitels *The Burthen of Nineveh* im dritten Teil setzt Jimmy Herf mit einer Fähre ans Festland über und verlässt per Anhalter mit unbekanntem Ziel den Ort zwanzig Jahre später, 1924, nachdem er dorthin als Kind zurückgekehrt ist - eine mit der erzählten Zeit korrespondierende, individuelle Lebensspanne. *Roma città aperta* beginnt im Vorspann und endet mit Panoramaansichten von Rom. Aus dem Häusermeer ragt das Zentrum nicht nur des städtischen, sondern des universellen Katholizismus heraus: der Petersdom im Vatikan. Obwohl der eigentliche

³ Erstveröffentlicht als Fortsetzungsroman in *Le Journal* 19. Mai - 8. Juni 1898.

Filmanfang an der Piazza di Spagna einsetzt, der vom Vatikan weit entfernt liegt, schließt das in den Szenen auf der Terrasse der Pension wiederholt ins Bild kommende Motiv einer Kirche, die Trinità dei Monti, die mit der Spanischen Treppe ein architektonisches Ensemble bildet, an den Petersdom als religiöses Motiv des Vorspanns an. Die Handlung umrahmend, verleiht es der erzählten Geschichte von *Roma città aperta* eine sakrale Bedeutung. Die Figur des Priesters, der im ursprünglich geplanten Episodenfilm den Protagonisten vorstellt, und seine Kirche besitzen unter dramaturgischem Aspekt eine zentrale Bedeutung. An Don Pietro wenden sich Manfredi, der Deserteur und Pina um Hilfe. Der Priester kümmert sich zudem um Marcello. Seine Kirche dient dem Deserteur als Refugium. Als dieser, Manfredi und Francesco auf Vermittlung von Don Pietro in einem Kloster untertauchen wollen, werden sie mit Ausnahme von Pinas Geliebten vor dem Kirchenportal verhaftet. Auf Don Pietros Exekution folgt eine Totale als Schlusseinstellung, der Rückweg der Kinder ins Stadtzentrum, wobei der Petersdom im Hintergrund das Häusermeer überragt. Im Einklang mit dem Sujet Alberto Consiglios *La disfatta di Satana* entspricht *Roma città aperta* einem Gleichnis vom ewigen Kampf des Guten gegen das Böse. Der von Manfredi und Don Pietro personifizierte Konflikt zwischen Kommunismus und Katholizismus kommt nicht zur Geltung, da ersterer letzterem als Märtyrergestalt angeglichen wird, beide gleichermaßen als Opfer des von Bergmann verkörperten Bösen erscheinen. Das den Text einleitende und abschließende Motiv der Fähre in *Manhattan Transfer* hingegen entbehrt jeglicher metaphysischen oder religiösen Semantik, verräumlicht in Szenen der Ankunft am und Abfahrt vom zentralen Schauplatz eine Zeitspanne, in der sich individuelle Lebensläufe und Zeitgeschichte verschränken.

Literarischer Text und Film verweisen auf reale existierende Quartiere, Straßen, sakrale und weltliche Bauten. *Roma città aperta* klammert jedoch beinahe sämtliche Sehenswürdigkeiten aus. Anstelle bevorzugter Postkartenmotive wie die antiken Monumente sind die bevorzugten Motive - nach konventionellen ästhetischen Maßstäben des Schönen - unansehnliche Mietskasernen, Hinterhöfe, Treppenhäuser, Hauseingänge, von Ruinen gesäumte Straßenzüge, Gleisanlagen, eine Hinrichtungsstätte. Ärmliche, karg ausgestattete Inneneinrichtungen wie das Kirchenschiff, Don Pietros Wohnraum, Pinas und Francescos Wohnungen kontrastieren mit dem Offizierssalon voller geraubter Antiquitäten in Bergmanns Gestapogefängnis und Marina Maris Appartement in Parioli. *Manhattan Transfer* situiert die unzählbaren Figuren verschiedener geografischer Herkunft, deren soziale Lage mitunter extrem unterschiedlich ist, kreuz und quer in Downtown. Die sozialen Unterschiede zwischen

⁴ Vgl. Ludington 1980, 329-331; Spencer Carr 1984, 329-331.

Figuren spiegeln sich in den Orten wider, in denen sie wohnen oder ihre Freizeit verbringen. Die Trennung zwischen Außen- und Innenräumen wird etwa im Fall von Bud Korpenning bezeichnend für seine Lebenslage. Szenen seines wiederholten ziellosen Umherstreifens durch die Stadt, ein Gang den Broadway entlang, wobei das Straßenbild zwischen Stätten des Verfalls und in Delikatessengeschäften ausgestellten Luxuskonsums kontrastiert, veranschaulichen die Situation der Obdachlosigkeit und das Ausgeschlossenensein von den vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten.

Traditionelle Figurenkonstellationen lösen sich auf. Die bislang auf *Roma città aperta* angewendete Differenzierung in Hauptfiguren, Nebenfiguren erster und zweiter Ordnung neben namenlos bleibenden Komparsen als Vertreter der Zivilbevölkerung und des Militärs trägt dem Umstand Rechnung, dass die Hierarchie zwischen Figurengruppen, verglichen zum Genrefilm, flacher wird. Einzelne Gestalten lassen sich nur noch bedingt als Nebenfiguren im herkömmlichen Sinne bezeichnen. Marina Mari wird nicht nur in der Exposition gemeinsam mit Manfredi, also vor Bergmann, Pina und Don Pietro eingeführt, und ist in der Sequenz der Folter vornehmlich im Offizierssalon präsent, sondern ihr Verrat nach der ersten Klimax, der Erschießung Pinas, bewirkt das reihenweise Sterben: des Deserteurs, Manfredis und des Priesters. Als *femme fatale* reißt sie drei Männer und beinahe auch Francesco ins Verderben. Marcello, einerseits Romolettos Partisanengruppe angehörend, andererseits Don Pietro bis zu dessen Verhaftung als Schüler zugeordnet, erhält besondere dramaturgische Bedeutung - inmitten seiner Freunde - durch den abendlichen Sabotageakt, der als Repressalie die Razzia und die Ermordung der Mutter durch die SS auslöst. Außerdem sind Marcello und seine Freunde in der vorletzten Szene Augenzeuge der Hinrichtung Don Pietros, gegen die sie mit Pfiffen protestieren. Ihr Gang zurück in die Innenstadt bildet das Finale. Was bereits im Fall von *La nave bianca* im Rekurs auf Rossellinis eigene Worte als *coralità* bezeichnet worden ist, kennzeichnet in abgewandelter Form ebenfalls *Roma città aperta*.⁵ Anstelle einzelner heroischer Charaktere treten Typen, stellvertretend für weltanschaulich und ihrer sozialen/geschlechtsspezifischen Lage nach unterschiedene Großgruppen: Nationalsozialistische Besatzer und Faschisten auf der einen Seite, die in einem *quartiere popolare* lebende Zivilbevölkerung auf der anderen Seite. Diese unterteilt sich in wenige aktive Widerstandskämpfer sowie eine Masse sie schützender, primär mit dem alltäglichen Kampf ums Überleben beschäftigter Frauen. Einen relativen Sonderstatus, wenngleich ihren erwachsenen Vorbildern nacheifernd, besitzen die Kinderpartisanen. Zwischen kollektiven

Protagonisten und Antagonisten oszillieren zunächst gleichermaßen Laretta und Marina Mari. Letztere wechselt durch die Denunziation auf die Seite der Täter und damit des Bösen. Lebensläufe kreuzen sich ebenso zufällig wie in *Manhattan Transfer*. Beispielsweise ist Laretta die Schwester von Pina und zugleich die Arbeitskollegin und Freundin Marinas. Pinas Sohn Marcello wird von Don Pietro betreut, der wiederum Manfredi kennt. Manfredis ehemalige Geliebte ist Marina, während sein Freund Francesco mit Pina liiert ist. *Manhattan Transfer* besitzt keine Figurenkonstellation im klassischen Sinne mehr. Eine unzählbare Masse von Typen bildet den kollektiven Protagonisten des Romans. In der Summe aller Szenen relativ häufiger auftretende Einzelpersonen und Paare heben sich von dieser amorphen Menge ab. Das Zufallsprinzip führt hier beispielsweise Jimmy Herf und Ellen als ein Ehepaar zusammen. Beide begegnen Congo Jake und Emile. George Baldwin ist wie Jimmy Herf vorübergehend mit Ellen verheiratet.

Abgesehen von dem isolierten österreichischen Deserteur, den Don Pietro bei sich aufnimmt, sind die Figuren in *Roma città aperta* integriert in militärische, religiöse und private-familiäre Gemeinschaften, nicht so in *Manhattan Transfer*. Szenen, wie der arbeits- und mittellose Bud Korpening den menschenleer erscheinenden Broadway entlangstreunt, bis er, wie schon auf der Fähre einem älteren Geiger als alter ego begegnet, Jimmy Herfs vor dem Einschlafen im Dunkeln seines überhitzten winzigen Appartements wahrgenommene Geräusche und Gerüche, Ellens Fahrt mit einem Taxi die Fifth Avenue entlang, lösen vereinzelt Einzelne aus der Masse heraus.⁶ Durch Innen- und Außensichten stellen sie mehr oder weniger differenzierte Typen dar, keineswegs, wie Gelfant behauptet, „not fully realized flesh and blood people, but abstract states of being“.⁷

Umberto Barbaro bemerkt in seinem Artikel für *Film* vom 5. Juni 1943 zum „neo-realismo francese“, im Unterschied zu Filmen Renoirs und Carnes, wo Darsteller *Argot* und einen berufsspezifischen Jargon („il gergo professionale più specifico“) sprechen würden, mangle es in der italienischen Gegenwartsliteratur ebenso wie im nationalen Film an einer Umgangssprache („un linguaggio popolare veramente italiano“). Barbaro grenzt diese Ausdrucksweise einerseits vom Dialekt, andererseits vom gehobenen Stil zeitgenössischer Lyriker ab.⁸ Carlo Lizzani erinnert an ein Problem, das sich italienischen Regisseuren in der

⁵ Vgl. Verdone 1977, 15-16; Seknadje-Askénazi 1998, 101-102.

⁶ Vgl. Gelfant 1974, 48.

⁷ Ebd., 44.

⁸ Vgl. Barbaro 1976b, 503-504.

Nachkriegszeit gestellt habe: „In che modo dovevano parlare i nostri personaggi? Il dramma del neorealismo, dei film neorealisti era proprio questo. Che tipo di lingua avevamo a disposizione?“⁹ Mit derselben Schwierigkeit seien zeitgleich Schriftsteller konfrontiert gewesen. Viscontis Lösung, die Laiendarsteller von *La terra trema* ihren sizilianischen Dialekt sprechen zu lassen, den im übrigen Italien niemand verstehe, weshalb die erste Fassung untertitelt worden sei, habe sich nicht als Ausweg aus dem Dilemma, sondern als Sackgasse erwiesen.¹⁰ Rossellini nennt als eine Quelle des kinematografischen Neorealismus den Dialektfilm, getragen von Typen statt Charakteren. Neben *Gli uomini che mascalzoni!* und *1860* führt er als Beispiele *Avanti c'è posto*, *Campo de' Fiori* und *L'ultima carrozzella* an.¹¹ In *1860* kommunizieren zudem Repräsentanten der österreichischen Besatzungsmacht auf Deutsch und der Bourbonen auf Französisch. Außerdem ist als dritte Fremdsprache Englisch zu hören. Die von Rossellini angeführten Beispiele lassen sich jedoch nicht mit einem Dialektfilm im Sinne von *La terra trema* vergleichen, denn sie erfordern keine Untertitel, um für das Publikum landesweit verständlich zu sein. Ein noch näherliegendes Vorbild für *Roma città aperta* unter linguistischem Aspekt ist *La nave bianca*, wo auf dem Deck des Hospitalschiffs ein deutsches Seemannslied erklingt und eine kurze Replik „Danke“ lautet. Unter einigen Heizern deuten ihre Akzente auf Städte und Regionen hin, aus denen sie stammen. Unter diesem doppelten linguistischen Aspekt bewegt sich *Roma città aperta* in vorgegebenen Bahnen, wenn Figuren einerseits auf Deutsch oder Italienisch mit deutscher Intonation, andererseits in der Umgangssprache mit Inflexionen des römischen oder neapolitanischen Dialekts reden. Innovativ, insofern es sich nicht um einen Genrefilm wie die Komödie handelt, ist die derbe, von zahlreichen Flüchen vor allem seitens Pinas bereicherte Ausdrucksweise. Was die deutsche Sprache angeht, wird diese neben dem generell martialischen Auftreten ihrer Repräsentanten in Uniform und in der Regel - abgesehen von Bergmann und Ingrid - mit Waffen, zur Kennzeichnung einer kommunikativen und im weiteren Sinne kulturellen Dichotomie zwischen Unterdrückern und Unterdrückten eingesetzt. Um die fremden Okkupanten sofort, und zwar erst aus dem Off, dann im In zu markieren, ertönt schon im Vorspann beim Schriftzug „Regia di Roberto Rossellini“ das deutsche Soldatenlied „Märkische Heide“. Unterlegt einer Panoramaansicht von Rom, entsteht der Eindruck, als ob das geschmetterte Soldatenlied durch die gesamte Metropole

⁹ Lizzani 1990, 107.

¹⁰ Ebd., 108.

¹¹ Vgl. Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1952, 12.

halle. Der singuläre, dröhnende Gesang bedeutet umgekehrt, dass die Bewohner zum Schweigen gebracht worden sind, die militärische Besatzungsmacht den in der Totalen sichtbaren Raum vollkommen beherrscht - ohne Gegenstimmen oder störende Geräusche wie die Pfliffe der Kinder während der Exekution Don Pietros. „Märkische Heimat“ leitet den Film als Tonereignis ein, bevor retardiert und zudem im Dämmerlicht schemenhaft bleibend, Stiefelsohlen von Wehrmachtssoldaten im Takt dazu auf das Pflaster der Piazza di Spagna aufschlagen. In der vierten Einstellung nach einem musikalischen Intermezzo erklingt eine zweite, kontrapunktische Fremdsprache aus dem Radio. Sie ist nicht isoliert wie das Deutsche zu hören, sondern verkoppelt mit einer italienischen Übersetzung: „London Calling Italy - La voce di Londra“. Das Deutsche und das Italienische kollidiert am Ende der Hinrichtungsszene Don Pietros innerhalb einer Einstellung. Offizier Hartmann schreit das italienische Exekutionskomitee an: „Feuer! Feuer! Macht Schluss!“, worauf Don Pietro die als solche deutlich vernehmbaren letzten Worte spricht „Dio, perdono loro, che non sanno quello che fanno“.¹² Sofern Opfer und Täter, römische Zivilbevölkerung und Besatzungsmacht, ausschließlich in ihren Landessprachen reden, wird ihr kultureller Gegensatz hervorgehoben. Die Allianz zwischen Nationalsozialisten und Faschisten hingegen kommt unter anderem in der Bilingualität von Vertretern der Besatzungsmacht zum Ausdruck. Bergmann kommuniziert in seiner Einführungsszene mit dem faschistischen Polizeipräsidenten auf Italienisch, um in einem Dialog mit dem Untergebenen Müller vorübergehend ins Deutsche zu wechseln. Über die Vielsprachigkeit wird Rom im Kontext von Zeit und Ort der Handlung zu einer Schnittstelle eines historisch spezifischen militärischen Konflikts zwischen Völkern, in dem sich ein zeitloser metaphysischer Kampf des Guten gegen das Böse manifestiert. Der im Bild sichtbare lokale erweitert sich durch das Deutsche und Englische zu einem unsichtbar internationalen Schauplatz.

Manhattan Transfer kombiniert 1925 in radikalerer Weise als *La nave bianca* 1941 und *Roma città aperta* 1945 ausländische Sprachen mit der Umgangssprache, dem Slang. Es sind die zahlreichen Fremdsprachen und Akzente, die New York als Melting Pot kennzeichnen. Figuren sprechen einzelne Wörter oder ganze Sätze etwa auf Französisch, Italienisch, Deutsch. Selbstreflexiv wird das babylonische Sprachengewirr in den Text eingewoben: „They are walking slowly up Second Avenue through a foggy evening. [...] The fog is full of strolling groups talking Yiddish, overaccented East Side English, Russian“.¹³ Über den

¹² Roncoroni 1972, 114, Einstellung 660.

¹³ Dos Passos 1987, 298.

Akzent werden eine ganze Reihe von Communities identifizierbar, darunter Chinesen: „’Mister...no dance without plover dless...’ said a dapper Chinaman“¹⁴ oder Iren: „’If my husband was aloive he wouldn’t have the noive’“.¹⁵ Einem Kauderwelch aus Deutsch, Germanizismen in der Syntax und im Akzent entspricht beispielsweise die Aussage: „’Congradulade me, congradolade me; mein vife has giben birth to a poy’“.¹⁶ Umgangssprache verwendet unter anderem der arbeits- und obdachlose Bud Korpenning: „Thought I could git a work as a longshoreman, ma’am, but they’re laying men off down on the wharves. Mebbe I kin go to sea as a sailor but nobody wants a green hand“¹⁷ oder der Junganwalt Baldwin: „’Three month I’ve sat rubbing my tail in this swivel chair’“.¹⁸ Seine juristische Ausbildung macht sich zudem in einer gestelzt klingenden Fachsprache geltend: „Your husband was run down and nearly killed through the culpable or possibly criminal negligence of the employees of the New York Central Railroad. [...] Now I have reason to believe that the Excelsior Dairy Company will bring suit for the losses incurred, horse and wagon etcetera...“.¹⁹ Flüche sind im Roman bereits integraler Teil der umgangssprachlichen direkten Rede wie „Hell I dont mind you staying here“²⁰; „Damn it I dont care“²¹, „God damn it to hell“.²²

Den filmischen Neorealismus zeichnet nach einer bis in die Gegenwart vorherrschenden Lesart neben anderen thematischen und stilistischen Charakteristika das Drehen vorzugsweise an Originalschauplätzen und die Besetzung der Rollen mit Laiendarstellern, eventuell kombiniert mit professionellen Darstellern aus.

Im ersten italienischen historischen Roman *I promessi sposi* (1827) sind die außerliterarisch existenten Schauplätze, darunter Lecco am Comer See, mit dessen Beschreibung das erste Kapitel eingeleitet wird, Mailand, Venedig und Monza, Bestandteile des im Vorwort verbürgten Wahrheitsvertrages mit dem Leser, wonach es sich bei dem veröffentlichten Text um eine sprachlich überarbeitete anonyme Handschrift aus dem 17. Jahrhundert handele. Die Figurenkonstellation verflechtet historische Persönlichkeiten des ersten und zweiten Standes,

¹⁴ Ebd., 268.

¹⁵ Ebd., 167.

¹⁶ Ebd., 19.

¹⁷ Ebd., 68.

¹⁸ Ebd., 54.

¹⁹ Ebd., 56.

²⁰ Ebd., 218.

²¹ Ebd., 54.

²² Ebd., 120.

Kaiser, Könige, Kardinäle, mit frei erfundenden Personen, darunter den beiden Protagonisten und Vertretern der niederen Stände Renzo und Lucia. Im *verismo* findet - dies ist anhand von *Rosso Malpelo* (1878) nachgewiesen worden - eine Symbiose zwischen Milieu und Typen statt. Rotes Haar der Titelfigur, roter Sand der Grube, in der Rotschopf lebt und stirbt, assimilieren sich, bilden eine verhängnisvolle, unauflösbare Einheit. In *I promessi sposi* wird Landschaft als relativ autonomes Segment beschrieben, um Figuren in eine vorliterarisch existente Topografie einzubetten, welche die Realitätsillusion steigert. Damit wird der im Vorwort geweckten und fortan seitens des auktorialen Erzählers bestärkten Lesererwartung Rechnung getragen, dank eines sprachlich korrigierten und verbesserten Manuskripts von überlieferten, vor dem Vergessen bewahrten, tatsächlichen, unerhörten Begebenheiten zu erfahren. Die Gegend um Aci Trezza, Felder, Meer, schwarze erkaltete Lavaböden, roter Sand ist hingegen immer mit Figuren verknüpft, determiniert im Sinne der Milieutheorie und in Einheit mit genetischen, familiären Dispositionen den vorgezeichneten Lebenslauf von Rotschopf und Frosch.

Alberto Moravia lobt in seiner Rezension von *Roma città aperta* die veristische Ästhetik, womit dieser Film sich - unausgesprochen - von der Masse amerikanischer, spielplanbeherrschender Produktionen positiv abhebe:

„Troppo spesso i film italiani non sono riferibili ad una formula estetica ben definita. In *Roma città aperta*, invece, il principio dell'arte veristica è chiaramente e vigorosamente applicato. I personaggi parlano in romanesco oppure in tedesco, gli ambienti sociali ci sono presentati testualmente come appunto nelle commedie e i drammi dialettali interpretati da Fabrizi e dai De Filippo, gli stessi fatti sono coordinati e raccontati in maniera cronachistica, senza omissioni neppure dei particolari più crudi come per esempio la tortura, senza intrusioni della fantasia o della retorica“.²³

Ein spezifisches Milieu, das proletarisch-kleinbürgerliche Wohnviertel Prenestino, und die römischen Inflexionen in nachsynchronisierten Dialogen tragen danach entscheidend zu dem Gesamteindruck des Zuschauers bei, einen nüchternen Bildbericht über die deutsche Besatzungszeit anzuschauen. Peter Brunette vertritt hingegen den Standpunkt, der Realismuseffekt entstehe infolge dem Zuschauer vertrauter, konventioneller filmischer Repräsentation außerfilmischer Wirklichkeit:

„We perceive something as realistic, in short, when it corresponds to a set of conventionalized expectations (largely derived from previous film or novelistic practice) about what people in movies do, not when it corresponds to actual empirical experience. [...] The thrill of a 'more realistic' film always comes when we sense, at some level, that an already accepted (and thus

²³ Zit. nach Ivaldi 1970, 11-12. Erstveröffentlicht in: *La Nuova Europa*, Nr. 9, 30. September 1945.

tamed) realism is being pushed beyond, toward *the real itself*, and thus, as in life, screen events are out of control and we cannot predict what will happen“.²⁴

Weshalb der Verstoß gegen selbst diffus bleibende Zuschauererwartungen realistischer sein soll als deren Erfüllung, bleibt offen. Obwohl die empirische Realität als irrelevanter Vergleichsmaßstab für die filmische Realität gilt, wird sie dem widersprechend letztlich doch an der Übereinstimmung oder Ähnlichkeit mit außerfilmischer Wahrnehmung von Wirklichkeit abgeglichen. Im Fall von *Roma città aperta*:

„Because most of the filming was done in the midst of actual exteriors, and not those recreated in a studio or on the back lot, the film quite naturally has a look that makes it utterly different from the conventional film of the time; in this sense, then, ‘realistic’ means ‘different from Hollywood’. The anti-Hollywood bias is also evident in the choice of individual actors for their similarity to the mix of people one finds on the street, rather than for their good looks. Thus, makeup, favorable lighting and soft focus are eschewed in favor of something closer to the way we encounter people in real life“.²⁵

Laut dem Vorspann von *Roma città aperta* ist die erzählte Geschichte von der tragischen neunmonatigen deutschen Militärherrschaft inspiriert, aber nicht als deren ohnehin unrealisierbares Bild- und Tondokument misszuverstehen. Wenn Rossellini 1946 behauptet: „Malgré la pénurie presque totale de pellicule, nous avons tourné la plupart de nos scènes dans les décors naturels, ceux où s'étaient véritablement passés les événements que nous reconstituons“²⁶, suggeriert er entgegen der Aussage des Vorspanns, es seien wirkliche Begebenheiten an einer Vielzahl von Originalschauplätzen nachgestellt worden. Da sowohl *Roma città aperta* als auch *La nave bianca* Spielfilme sind, ist der Begriff Originalschauplatz dem Sachverhalt unangemessen. Der Vorspann von *La nave bianca* kündigt an, neben einem Hospitalschiff sei ein einziges italienisches Schlachtschiff Ort der Handlung. Tatsächlich konstituiert sich der filmische Schauplatz Zerstörer, auf dem die Gruppe von Heizern ihren Dienst tut, aus der Montage von Außenaufnahmen mehrerer Zerstörer. Nur das in den Inserts des Luce-Dokumentarfilms sichtbare Kriegsschiff hat mit Sicherheit an der Seeschlacht teilgenommen, die eine Sequenz veranschaulicht. Ob die Angehörigen der Marine und des Roten Kreuzes - im Fall von Elena handelt es sich um die Frau eines Offiziers - tatsächlich zu den Schiffen gehören, welche die Drehorte vorstellen, entzieht sich dem aktuellen Kenntnisstand, ist jedoch unwahrscheinlich, wenn man die Produktionsgeschichte von *Uomini sul fondo* berücksichtigt. In diesem designierten Vorläufer von *La nave bianca* wird die U-Bootbesatzung des Films aus verschiedenen Basen der Marine rekrutiert. Die

²⁴ Brunette 1987, 58.

²⁵ Ebd., 53.

Innenaufnahmen des U-Bootes entstehen in einem *simulacro*. Rechnet man zahlreiche im Scalera-Studio gedrehte Aufnahmen hinzu, findet in *La nave bianca* eine gezielte Täuschung des Zuschauers statt, denn im Vorspann heißt es, alle Personen seien in ihrem typischen, alltäglichen Milieu fotografiert, dem Hospitalschiff Arno und *einem* Kriegsschiff. Anstelle von Originalschauplätzen handelt es sich vielmehr um Außenaufnahmen diverser Schiffe und Studioaufnahmen von Innenräumen, die im Film so montiert sind, dass beim Zuschauer der Eindruck entsteht, es handele sich um *ein* Hospitalschiff und *ein* Kriegsschiff.

Wenngleich Figuren zwar auf lebende Vorbilder verweisen, etwa in der Gestalt des Don Pietro biografische Merkmale zweier Opfer überblenden, Don Morosini und Don Pappagallo (ermordet vom SD in den Fosse Ardeatine), ändert dies nichts an ihrem Charakter als dramaturgische Funktionen erfüllende Figuren innerhalb der Diegese. Daher entspricht selbst Forte Bravetta in *Roma città aperta* keinem Originalschauplatz, obwohl sich dort eine Hinrichtungsstätte befunden hat, an der unter anderem Don Giuseppe Morosini erschossen worden ist.

Folgende, sich entweder ergänzenden oder separat voneinander auftretenden Funktionen des Raums in bezug auf die Konstruktion und Differenzierung von Typen sind in *Manhattan Transfer* und *Roma città aperta* zu unterscheiden: 1. Sinnbilder einer provisorischen Lebenslage oder eines neuen Lebensabschnitts; 2. Milieus im Sinne von Arbeits- und privaten Lebenssphären; 3. Stätten des historischen Gedenkens, Mahnstätten; 4. Auslöser und Projektionsfläche seelischer Zustände.

Manhattan Transfer gilt als der erste moderne Stadtroman. Autoren interpretieren das romaneske New York weitgehend übereinstimmend als autonomen, Figuren übergeordneten Protagonisten: „Dos Passos elevates Manhattan to a protagonist level of importance“;²⁷ „con *Manhattan Transfer* [...] Dos Passos trovera il suo primo grande personaggio ‘corale’, la grande città moderna“.²⁸

Den titelgebenden Schauplatz in *Roma città aperta* erheben italienische Rezensenten in den Rang eines ‘Hauptdarstellers’, was den ersten Teil bis zur Sequenz der Razzia betrifft, die mit der Ermordung Pinas eine Peripetie herbeiführt. Carlo Trabucco vertritt die Ansicht: „Delle due parti, la prima, quella in cui non i protagonisti singoli dominano la vicenda, ma è Roma,

²⁶ Georges Sadoul, Un grand réalisateur italien, *L'Écran français*, Nr. 72, 12. November 1946, 17.

²⁷ Titcher 1971, 135.

²⁸ Tedeschini Lalli 1974, 29.

la città tutta, che vive e trepida, soffre e cospira, resiste e si sublima, questa prima parte è veramente corale e rappresentativa di tutta una popolazione le cui benemeritenze oscure e ignote è bene siano state fissate con un senso obiettivo e privo di retorica“.²⁹

Antonio Marchi anthropomorphisiert den zentralen Handlungsort hingegen, setzt das filmische Rom mit einer Pietà, einer madonnenhaften Schmerzensmutter gleich, die in der Schlusseinstellung ihre Kinder tröstend in den Arm nimmt.³⁰

Antonio Pietrangeli kritisiert, der filmische transponiere völlig unzureichend den außerfilmischen Raum. Erreicht worden sei wie bei einer Fotoreportage der Eindruck hoher Authentizität, aber im Gegenzug sei der Film entästhetisiert worden, ermangele künstlerischer Qualität:

„Com'è giusto, le creature del film di Rossellini ripetono fatti, atteggiamenti, situazioni e magari aneddoti tutti reali; le strade per le quali essi circolano sono le autentiche strade della periferia di Roma; le case che essi abitano sono quelle in cui vive la gente di Roma. Tutto, insomma, è autentico, vero, reale. [...] La nuda e cruda citazione, l'osservazione dal vero, la trascrizione - per quanto incisiva e fedele - di un fatto, non basta. Si rimane nella cronaca“.³¹

Sowohl in *Manhattan Transfer* als auch in *Roma città aperta* erschließen Gänge und Fahrten von Figuren den urbanen Raum. Während dieser im Roman teils mit einer Detailfülle wie in der Szene, in der Bud Korpenning arbeitslos, obdachlos und ziellos den Broadway entlangstreunt, teils minimalistisch wie Baldwins Gang von seinem Büro zum Restaurant beschrieben wird, gewährleistet die Schärfentiefe in Außenszenen von *Roma città aperta*, kombiniert mit Totalen und Halbtotale etwa bei der Flucht Manfredis über die Terrasse und Don Pietros Fußballspiel im Oratorium, dass für den Zuschauer der Bildhintergrund in der Regel deutlich erkennbar ist. Unter anderem in Szenen des Kirchenschiffs, Marinas Garderobe und Bergmanns Amtsstube tragen in Totalen, Halbtotale, Halbnahen sichtbare Hintergründe in Verbindung mit der Kameraperspektive, Lichtführung und gegebenenfalls der Musik zur Typisierung der Figuren und der Annäherung des filmischen an den außerfilmischen Raum bei. Wiederkehrende Motive der *fondi* sind etwa der Petersdom, die Trinità dei Monti, die Piazza di Spagna mit der Treppe sowohl als Bild als auch auf dem Fahndungsfoto von Manfredi in Begleitung Marina Maris als Bild im Bild, der Plan von Rom und Landkarten von Latium.

²⁹ Zit. nach Ivaldi 1970, 9. Erstveröffentlicht in: *Il Popolo*, 25. September 1945.

³⁰ Vgl. Ivaldi 1970, 25. Erstveröffentlicht, in: *La critica cinematografica*, Nr. 1, Januar-Februar 1946.

³¹ Zit. nach Ivaldi 1970, 13. Erstveröffentlicht, in: *Star*, Nr. 37, 6. Oktober 1945.

Zu 1., der Funktion des Raumes in *Manhattan Transfer* und *Roma città aperta* als Sinnbild einer provisorischen Lebenslage oder eines neuen Lebensabschnitts: Bud Korpenning gelangt in der ersten Szene des Romans mit einer Fähre nach Manhattan zum Broadway als dem „center of things“. Congo Jake und Emile einerseits, Jimmy Herf und seine Mutter andererseits, erreichen New York mit dem Überseedampfer. Die Szene der Ankunft mit der Fähre verweist zum einen auf den Romantitel, zum anderen schlägt sie einen Bogen zur letzten Szene, in der Jimmy Herf mit der Fähre Downtown Manhattan mit unbestimmten Ziel verlässt. Als Ankunftsszenen sind sie zugleich Wendepunkte, leiten neue Lebensabschnitte der Figuren ein. Der Übergang von einer vertrauten in eine für Jimmy, Congo, Emile und Bud mythische terra incognita löst, bevor sie anlegen, Dialoge, einen Traum und einen inneren Monolog aus, beschäftigt bewusst oder vorbewusst die Remigranten, Emigranten und den Binnenmigrant. Hochfliegende Erwartungen und Traumvisionen schaffen Übergänge zu folgenden Szenen, in denen diese sich als Illusion herausstellen, kontrapunktisch widerlegt werden oder sich bewahrheiten, jedoch anders als erhofft.

Manfredis Flucht aus seiner Pension über im Vorspann bereits als Motiv panoramierte Dächer eröffnet *Roma città aperta* mit einer hochdramatischen, weil lebensgefährlichen Szene der Verfolgung. Die Pension als provisorischer Aufenthaltsort leitet über zu weiteren Durchgangsstationen Manfredis im Untergrund: von Francescos zu Marina Maris Wohnung, gefolgt vom geplanten, aber durch die Verhaftung vor Don Pietros Kirche vereitelten Untertauchen in einem Kloster.

Zu 2., der Funktion des Raumes als Milieu: Während Bud Korpenning auf der Fähre sitzt, verschwitzt, erschöpft, mit Blasen an den Füßen, ohne Gepäck, nicht die Aussicht auf die Skyline genießt, der er den Rücken zuwendet, sondern einen alten Geigenspieler beobachtet, befinden sich Jimmy Herf und seine Mutter auf dem Oberdeck eines Passagierdampfers. Passagieren wie ihnen aus der 1. Klasse stehen ein Speisesaal und ein Raucherzimmer zur Verfügung. Emile schmiedet während einer Arbeitspause an Deck eines Überseedampfers aus Bordeaux Zukunftspläne im Beisein von Congo. George Baldwin wird über seinen rastlosen Stillstand in einem mit Blendwerk, goldenen Namenslettern und einem furnierten Mahagonischreibtisch ausgestatteten Anwaltsbüro eingeführt. Ellen wächst in einem kleinbürgerlichen Ambiente auf: Als kleines Mädchen im rosa Ballettkostüm tanzt sie, begleitet vom väterlichen Klavierspiel, auf einem von roten Rosen gezierten Teppich vor einem rosa Plüschsessel. Spitzenvorhänge und umherschwirrende Staubpartikel dämmen den Einfall der Sonnenstrahlen in das Wohnzimmer der Kleinfamilie.

Anstatt extensiver Beschreibungen, liefern knappe persönliche Kennzeichen gemeinsam mit minimalen Details von Innen- oder Außenräumen, in denen Personen erstmals (bei Ellen das dritte Mal) auftreten, Hinweise auf ihre soziale, materielle Lage, eventuell den Beruf, geben im weiteren Sinne ihren Lebenslauf vor. Manhattan konstituiert sich als Vielzahl privater Wohnräume und öffentlicher Räume, vorwiegend Straßen und Plätze. Dabei existieren in der Summe aller Szenen keine herausgehobenen Quartiere. Die Figuren verschiedener nationaler Herkunft und sozialer Lage bewohnen voneinander getrennte Viertel. Fußwege und Fahrten finden beinahe an allen Ecken und Enden Manhattans statt.

Im ersten Teil von *Roma citta aperta* konzentriert sich das Milieu auf die Peripherie und die dortige, vorrangig weibliche Bevölkerung. Peripherie meint hier nicht den fernab vom Zentrum gelegenen Stadtrand wie in *Accattone* (Pier Paolo Pasolini 1961), sondern das von der Altstadt abgegrenzte, ärmliche Wohnquartier Prenestino südöstlich des Hauptbahnhofs. Wenn, wie in der Sequenz der *Razzia*, die SS sich über die kaum vorhandenen Männer unter der eingekesselten Zivilbevölkerung wundert, soweit sie nicht Greise oder Kinder sind, so wird der Tatsache Rechnung getragen, dass die Generation von Manfredi und Francesco sich der Zwangsarbeit in Deutschland zu entziehen sucht. Durch die Szene der von Frauen, Kindern und dem Sakristan geplünderten Bäckerei, einer Hungerrevolte, wird die prekäre Lebenslage Pinas schon in ihrer ersten Einstellung als Existenzkampf evident. Ihr erster Auftritt etwa in der eigenen Wohnung würde die Figur vollkommen anders typisieren. Ihre Exposition in einem anschließend während der Passage zu ihrer Mietskaserne erweiterten sichtbaren, verfallen und öde wirkenden Stadtteil kennzeichnet sie von vornherein einerseits als eine von vielen, dasselbe Schicksal teilenden Frauen, andererseits in ihrer sich von diesen absetzenden Bewegung vor der Bäckerei und ihrem ersten im Imperativ formulierten, an ihre Leidensgenossinnen adressierten Satz, ein zu Boden gefallenes Beutestück liegenzulassen, als deren unerbitterliche Konkurrentin ums tägliche Brot.

Eine Ruinenlandschaft, teilweise ungepflasterte Straßenzüge, schäbige Innenhöfe, verkommene Treppenhäuser, die schmucklosen Wohnungen von Francesco und Pina, Don Pietros und Pinas Gang an einem unansehnlichen Bahndamm entlang, exponieren eine Gegend und eine Bevölkerung, die sozial marginalisiert ist. In diesem Milieu leben neben Pina und Francesco ebenso Don Pietro, dessen Kirche sich in die ärmliche, trostlose Umgebung einfügt. Kleine Geschäfte wie ein Restaurant, in dem Francesco, Manfredi und Marina Mari dank ihrer Lebensmittelkarten essen gehen und die illegale Druckerei gehören zu diesem Bezirk. Hiervon durch die geräumigen Zimmer und das erlesene Mobiliar für eine

einzelne Person abgegrenzt, ist die nur von innen sichtbare Wohnung Marina Maris nördlich der Villa Borghese in Parioli. Südlich von dieser Villa liegt Manfredis Pension ebenfalls in einem reichen Wohnviertel. Marinas sozialer Aufstieg infolge zahlreicher Freier kommt in ihrem Fortzug aus Prenestino zur Geltung. Wie Pina Manfredi berichtet, stammt sie, ihre Schwester Laretta und Marina aus der Via Tiburtina. Doch sie tritt nie an dem Ort ihrer Kindheit auf, steht auch mit deren Bewohnern mit Ausnahme von Laretta in keiner Beziehung. Wie Bergmann und dessen Assistentin Ingrid, im Unterschied zu Manfredi, Marcello, Francesco, Pina, Don Pietro, Agostino, dem Revierpolizisten, hält sich Marina Mari sichtbar nur in Innenräumen auf; ihrer Wohnung, der Garderobe eines Nachtclubs, einem Restaurant und dem Gestapogefängnis.

Protagonisten und Antagonisten auf Ebene der Hauptfiguren sind im ersten Teil strikt nach auseinanderliegenden Quartieren, Innen- sowie Außenräumen getrennt. Der Eindruck zweier unverbundener Sphären entsteht durch die Schnitte anstelle etwa von Überblendungen zwischen Szenen, beispielsweise von Bergmann-italienischer Polizeipräsident in der Via Tasso zu Pina-Revierpolizist-Sakristan vor dem Bäckerladen. Zudem sind Passagen wie Autofahrten oder Gänge zwischen den Orten der Täter und denen der Opfer ausgespart. Im zweiten Teil ist der Schauplatz ausschließlich Bergmanns Sitz in der Via Tasso und die Hinrichtungsstätte Don Pietros, von wo aus die Kinder in Richtung Zentrum ziehen. Bis auf die Schlusseinstellung handelt es sich um Todesstätten, während im ersten Teil noch alternierende öffentliche und private Räume überwiegen, wo sich Alltagsleben während des permanenten Ausnahmezustands abspielt. Mit dem Wechsel des Handlungsortes einher verringert sich auch die Anzahl der Figuren. Die Foltersequenz konzentriert den Konflikt kammerstückartig in drei durch Türen verbundene Räume, ähnelt als Set einem Triptychon: Offizierssalon und Folterkammer als Flügel verweisen auf das mittlere Bild und betonen dessen zentrale Bedeutung - Bergmann und seine Amtsstube. Die Idee für diese filmische Raumanlage ist im Sujet *La disfatta di Satana* von Alberto Consiglio vorgegeben. Die anfängliche räumliche Trennung zwischen den im Verborgenen lebenden Tätern und den sich außen relativ frei, mitunter wie Pina jedoch notgedrungen bewegendem, immer tödlich gefährdeten Opfern bringt Bergmann selbstreflexiv zur Sprache, wenn er gegenüber dem italienischen Kollegen feststellt, jeden Abend die Stadt imaginär zu durchstreifen - dank Schnappschüssen von verdächtigen, weil auffälligen Bewohnern.

Zu 3., dem Raum als Stätte historischen Gedenkens: Mit der Via Tasso und der Hinrichtungsstätte in Forte Bravetta sind in *Roma città aperta* a posteriori - während der

Drehzeit - historische Mahn- und Gedenkstätten bezeichnet, für die es in *Manhattan Transfer* kein Äquivalent gibt. Während die über Rom hinaus berühmte Adresse Via Tasso als dem Gestapogefängnis, genaugenommen *der* nationalsozialistischen Folter- und Todesstätte, mehrfach fällt, deutet die von italienischen zeitgenössischen Rezensenten gezogene Parallele zwischen Don Pietro Pellegrini und Don Morosini auf Forte Bravetta als Hinrichtungsplatz während und nach der Besatzungszeit hin. Hier wird beispielsweise Pietro Caruso nach seinem von Luchino Visconti in einer Episode von *Giorni di gloria* dokumentierten Prozess exekutiert. Doch die Kenntnis der außerfilmischen Bedeutung dieses Drehorts ist vom Kulturkreis und der Zeit der Rezeption abhängig. Wenn überhaupt, dann wird die historische Bedeutung von Drehorten nur von italienischen Rezensenten und Zuschauern der Kriegsgeneration erkannt. Selbst wenn die Via Tasso nicht namentlich erwähnt würde, verweist der von Bergmann verkörperte Typus und die Foltersequenz auf diesen ehemaligen berühmten Sitz der Gestapo in Rom. Dass in diesem Fall dialogisch, in anderen Fällen durch Außenaufnahmen im Stadtbild markante Gebäude eindeutig identifiziert und lokalisiert werden, gehört zur Komponente der *storia* oder des *verosimile*, die, wie Manzoni es für den historischen Roman definiert, mit der Komponente der *favola* eine Synthese im Dienst der unterhaltsamen Belehrung eingehen.

Zu 4., Raum als Auslöser und Abbild seelischer Zustände: *Manhattan Transfer* präsentiert und variiert im Unterschied zu *Roma città aperta* Raumerlebnisse von Figuren. Jimmy Herf nimmt nachts allein in seinem dunklen, engen, drückend heißen Schlafzimmer liegend, Gerüche, Stimmen, Sirenen, Fußschritte von der Straße bei geöffnetem Fenster als auch Musik von nebenan wahr. Was im Film als *hors champs* oder *fuori campo* bezeichnet wird und in *Roma città aperta* bei der ersten Szene von Bergmann und seinem italienischen Kollegen über einen qualvollen Schrei eines im Nebenzimmer von Bergmanns Amtsstube Gefolterten den Ort für den Zuschauer schockartig, weil unvorbereitet, als Folterstätte enthüllt, findet hier insoweit ein literarisches Gegenstück, als von einem allwissenden Erzähler mitgeteilte Wahrnehmungen Jimmys die Grenzen zwischen Außen und Innen einebnen. Der an sich private wird Teil des öffentlichen Raumes. Die keine Ruhephasen kennende, reizüberflutete Stadt wird dem Leser gleichsam sinnlich nahegebracht.

Neben der Stadt als Traumbild, wie Emile sie vor seiner Ankunft in New York erlebt, dient die Straßenlandschaft auch der Veräußerlichung seelischer Zustände. Ellens Blick aus dem Fenster eines fahrenden Wagens schlägt um in eine Introspektion, offenbart in einem von optischen Reizen ausgelösten inneren Monolog in der imaginären Identifikation ihres Blickes

mit dem des geborenen Kindes, das zugleich in Gedanken abgetrieben wird, ihre zwiespältige Haltung zur bevorstehenden Mutterschaft.