

Anke Auch, „Exemplarischer Überblick über den italienischen Film vom Neorealismo bis heute“, zur Publikation in vorgesehen in *Romanische Studien* (2017), Vorabdruck.

Rezension von: Andrea Grewe und Giovanni di Stefano, Hrsg., *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015), 480 S.

Exemplarischer Überblick über den italienischen Film vom Neorealismo bis heute

Anke Auch (Halle an der Saale)



Der vorliegende Band reiht sich ein unter ähnliche Publikationen des ESV, in denen Einzeldarstellungen zu Literatur und Film unter einem Oberthema gesammelt werden. Er schließt eine Lücke, denn dem italienischen Kino wurden im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren zwar durchaus Monographien gewidmet, es fehlte aber an einem vertieften und gebündelten Zugang zu den einzelnen Filmen, der schon Studienanfängern, die das Italienische oft noch nicht beherrschen, einen wissenschaftlich fundierten Einstieg ermöglicht. Das ist wohl der Grund dafür, dass sämtliche italienischen Zitate auch ins Deutsche übersetzt wurden (die französischen und englischen übrigens nicht).

Jeder Beitrag führt exemplarisch in das Werk eines Regisseurs ein und enthält biographische Angaben, einen Überblick über die Rezeption, eine Verortung in der Film- und Zeitgeschichte sowie eine Filmo- und Bibliographie. Zur visuellen Unterstützung der Analysen dienen Filmstills in Schwarzweiß. Da jeder Autor anders gliedert und unterschiedliche Schwerpunkte setzt, wird die Lektüre nie langweilig, zumal viele ausgewiesene Spezialisten gewonnen werden konnten.

Die Auswahl der Filme ist überzeugend. Die große Epoche des italienischen Stummfilms (z.B. CABIRIA, 1913) wurde ausgeklammert: Mit Ausnahme von Blasettis Film 1860 handelt es sich um Produktionen ab 1945. Auch so kommen auf fast 500 Seiten 26 Beiträge zusammen, ergänzt um eine hervorragende Einführung der beiden Herausgeber¹ mit einer Fülle von Anregungen, die diejenigen besänftigen kann, die den einen oder anderen Film bzw. Regisseur vermissen. Neorealistische Filme und Autorenfilme sind ebenso vertreten wie die Commedia all'italiana, der Italowestern, die

Dokufiktion. Nicht eigens berücksichtigt wurden der Horrorfilm, Fantascienza und der Mafia-Film. Dem Neorealismus werden zwei Aufsätze gewidmet, den 50er Jahren einer. Der Schwerpunkt liegt auf den 1960er Jahren. Die 70er Jahre kommen viermal vor, die 80er und die 90er je dreimal, und die Zeit ab 2000 ist zweimal vertreten.

Im Folgenden möchte ich versuchen, mit einigen Stichworten auf die einzelnen Beiträge neugierig zu machen.

*

Elisabeth Fraller² beleuchtet Alessandro Blasettis Rolle beim Wiederaufbau der italienischen Filmindustrie. Seine Aufgabe bestand darin, zur politischen wie ökonomischen Abgrenzung gegen die USA einen dezidiert italienischen Film zu schaffen. Inhaltlich sollte sein ‚1860‘ (1933) zur Konstruktion einer historischen Kontinuität beitragen und Analogien zwischen Risorgimento und Faschismus herstellen. Wie in den meisten anderen Filmen des Ventennio wird dies in der eigentlichen Handlung nicht explizit gemacht, so dass der Film 1951 problemlos „bereinigt“ werden konnte. Blasetti konnte nach dem Krieg übergangslos zum Referenzpunkt junger Regisseure werden. Dies nicht nur wegen seiner guten Vernetzung, sondern auch und vor allem wegen der Modernität der Mittel, wie die Verwendung von Originalschauplätzen und der Einsatz von Laiendarstellern, die auf den Neorealismus vorausweisen, und Stilmittel des sowjetischen Films, wie bestimmte Montagetechniken und die Konzeption der Masse.

Margherita Siegmund³ zeigt zunächst, wie Roberto Rossellini in ROMA CITTÀ APERTA (1945) die Stadt als eigentlichen Protagonisten inszeniert. Die Figuren folgen den Dichotomien gut/böse und männlich/weiblich, was allerdings nicht den Geschlechtern der Figuren entsprechen muss. Die uneingeschränkt negativen Figuren sind homosexuell konnotiert. Wenn demgegenüber als Gute ein Priester und ein Kommunist inszeniert werden, für die zum Teil eine sakrale Bildsprache verwendet wird, so drückt sich darin Rossellinis Hoffnung auf eine antifaschistische Zukunft Italiens aus. Siegmund fragt, ob ROMA CITTÀ APERTA angesichts der Mischung komischer und dramatischer Momente, der melodramatischen Züge und der strikten Trennung von Gut und Böse überhaupt als typisch neorealistischer Film gelten könne. Merkmale, die als neorealistisch gelten, waren schon vorher entwickelt worden (vgl. Fraller), sie werden von Rossellini aber nicht einmal durchgehend verwendet. Er verstößt sogar gegen wichtige Prinzipien, wenn er die Reaktionen des Publikums durch Licht, Musik oder Parallelmontagen lenkt. Der Film ist also sowohl in Hinblick auf die Geschichte Italiens als auch in ästhetischer Hinsicht ein Übergangswerk.

Franco Sepe⁴ erzählt die Entstehungsgeschichte von Vittorio De Sicas LADRI DI BICICLETTA (1948) anekdotisch. Die Romanvorlage hat der Drehbuchautor Zavattini stark verändert, vor allem hat er die Rolle des kleinen Bruno hinzugefügt. Der Film macht schnell das Versagen der Institutionen von Staat und Kirche deutlich, die Kamera folgt Vater und Sohn durch die Stadt (pedinamento) mit all ihren zufälligen Begegnungen. Sepe betont, dass hinter dem dokumentarischen Stil minutiöse Planung steckt, bleibt in seinen Erläuterungen zu Einstellungen und Kameraführung aber im Allgemeinen. Auch das Unterkapitel zur Rezeption ist anekdotisch.

Giovanni de Leva⁵ ordnet LA GRANDE GUERRA (1959) genau in das Werk Monicellis ein. In ihm laufen seine in vorangegangenen Filmen erarbeiteten Konzepte der realistischen Komödie, des negativ-komischen Protagonisten, des choralen Subjekts und der Einbindung dramatischer Elemente in die Komödie zusammen und zeigen den Ersten Weltkrieg aus der Perspektive kleiner Leute, die in eine Unternehmung geraten sind, der sie nicht gewachsen sind. Der Autor zeichnet sehr präzise den Einfluss unterschiedlichster Quellen nach, von erzählender Literatur über Spielfilme bis zu Photographien von Soldaten. Er zeigt auch, mit welchen filmischen Mitteln die beiden zentralen Charaktere zu Beginn aus der Masse der Soldaten hervorgehoben werden und nach ihrem Tod

wieder in ihr aufgehen, wie die Begegnungen und Erfahrungen die beiden unmerklich verändern, so dass sie jenseits der offiziellen Rhetorik ein echtes Vaterland entdecken. Einerseits wendet sich der Film gegen den faschistischen Mythos vom Ersten Weltkrieg, da er von den Beteiligten als etwas von außen Auferlegtes erlebt wird. Andererseits wird hier keine Kritik an Führungskräften geübt, wie dies in anderen Filmen zum Thema der Fall war. Das Militär gilt, wie schon bei De Amicis, als Schule der Nation, als Integrationsmodell. So erkennt der Film, schließt de Leva, in der Teilnahme des Volkes am Ersten Weltkrieg eine mögliche Wurzel der nationalen Identität.

Uta Felten⁶ unterteilt in ihrem Beitrag das Werk Fellinis in vier Phasen: das christliche Erlösungskino, den Bruch mit christlichen Epistemen, die Satiren auf Männerphantasien und die Wendung zur traumhaften Erzählung. In der seriellen Struktur von *LA DOLCE VITA* (1960), das zur zweiten Phase gehört, wird die Ablösung des Heiligen durch den heidnischen Eros deutlich. Den Rahmen bildet der Abtransport der Christus-Statue mit dem Hubschrauber und der Fischkadaver in der Schlusszene, interpretiert als „verfaulte Fratze eines toten Gottes“ (109) bzw. „die Ankunft des toten Erlösers“ (112). Felten deutet Sylvia mit knappen, aber überzeugenden Sätzen als Venus, Mänade und Kalypso und Marcello als Odysseus, auf den als Penelope seine Verlobte wartet. Ein ironisch-dekonstruktivistisches Spiel, in dem die Mythen ebenso wenig Erfüllung bieten wie die zum Spektakel degenerierte Religion, denn das Zentrum, das der Film umkreist, ist leer. Über *LA DOLCE VITA* hätte man gern mehr gelesen.

Beate Ochsners⁷ Synopse zu Michelangelo Antonionis *L'ECLISSE* (1962) ist so dicht angelegt, dass die folgende Analyse unmittelbar einleuchtet. Sie verfolgt genau, mit welchen filmischen Mitteln Antonioni das Unbehagen in der bürgerlichen Existenz ausdrückt, mit seiner Kommunikations- und Beziehungsunfähigkeit und einem generellen Sinnverlust. Sie zeigt auf hohem theoretischen Niveau, wie Antonioni konkret den Bruch mit den Sehgewohnheiten herstellt: wie er den Raum abstrakt konstruiert, die Dinge autonom setzt, die Szenen miteinander verknüpft – oder eben nicht –, die Kadrierungen stilisiert, Aktions- durch Zeitbilder ersetzt.

Dino Risis *IL SORPASSO* (1962) ist nach *LA GRANDE GUERRA* die zweite *Commedia all'italiana*, die Eingang in diesen Band gefunden hat. Hier handelt es sich im engeren Sinne um eine *Commedia del boom*. Ulrich Döge⁸ geht auf den rasanten sozioökonomischen Wandel ein, der in dem Film mit seinen Konsequenzen und Widersprüchen verhandelt wird. Dabei hat er sowohl die großen Linien als auch die Mikrostrukturen im Blick. Ein wichtiges Augenmerk liegt auf der Komplexität der beiden ungleichen Protagonisten und ihrem Verhältnis zueinander, das sich während der spontanen Autoreise durch die Toskana entwickelt. Das risikoreiche, aber vielversprechende Leben auf der Überholspur ist zum Scheitern verurteilt, wie der Unfalltod des einen am Schluss sinnfällig macht. Als potentielle Gewinner der Modernisierung treten die Frauen hervor, auch wenn sie nur Nebenrollen einnehmen. Das Wirtschaftswunder sprengt die traditionellen Familien- und Geschlechterbeziehungen, und dies könnte in eine soziale Katastrophe führen. Auf Döges zahlreiche prägnante Detailanalysen kann ich an dieser Stelle leider nicht eingehen.

Marijana Erstić⁹ erläutert Luchino Viscontis Blick auf das Risorgimento in *IL GATTOPARDO* (1963) als Machtspiel, in dem das Bürgertum durch die Allianz mit dem Adel obsiegt. Biographische Besonderheiten – mit Zitaten belegt – erklären einen Teil der Bildwelt. Charakteristisch für diesen Film ist aber die intermediale Tiefenstruktur, die vor allem über das Zitieren und Umcodieren von zeitgenössischen Gemälden hergestellt wird. Dies hat keine nostalgische Funktion, sondern unterstreicht, dass die vergangene Welt unwiederbringlich ist. Indem der Film die Malerei in Bewegung versetzt, regt er auch zum Nachdenken über die Zeitlichkeit des Filmbildes ein.

Leonarda Trapassi¹⁰ nimmt sich Fellinis Film ‚8 ½‘ (1963) an, der eine poetische Reflexion über die künstlerische Kreativität ins Bild setzt und den Charakter eines Manifests annimmt. Die Analyse konzentriert sich auf die Struktur des Films, die Erzählebenen und ihre nicht immer durchsichtigen

Verknüpfungen. Fellinis mise en abyme, seine Geschichte über einen Film, der erst noch gedreht werden soll, gerät zum Modell des selbstreferentiellen Metakinos der 60er und 70er Jahre. – Warum gerade Fellini der einzige Regisseur des Bandes ist, dem zwei Beiträge gewidmet sind, wird nicht deutlich, zumal sie inhaltlich nicht aufeinander Bezug nehmen. Ein einziger, dafür längerer Aufsatz wäre vielleicht sinnvoller gewesen, eventuell auch ein eigener Text zu Paolo Sorrentinos LA GRANDE BELLEZZA (2013), der viele Bezüge zu Fellinis Werk enthält.

Francesco Rosi LE MANI SULLA CITTÀ (1963) offenbart am Beispiel eines riesigen Bauprojekts am Rande Neapels, wie die Korruption, die Intrigen, die Absprachen funktionieren, mit deren Hilfe sich die Mächtigen in Politik und Wirtschaft bereichern. Nach Roberto Ubbidiente¹¹ haben die zeitgenössischen, politisch motivierten Reaktionen auf dieses engagierte Kino den Blick auf Rosi künstlerische Innovation verstellt. Denn dieser definiert seine antithetisch angelegten Figuren und ihre politischen Haltungen einerseits durch die Art der Räume, in denen sie sich bewegen, und andererseits durch die Verwendung des Wortes, das ebenfalls antithetisch die öffentliche Lüge mit der privaten Wahrheit kontrastiert. Die Wortgefechte bekommen durch den Stil einer Dokumentation oder eines Fernsehberichts eine sehr realistische Note. Ubbidiente betont die ungebrochene Aktualität des Films.

Marco Bellocchios düsteres Familiendrama I PUGNI IN TASCA (1965) zieht den Zuschauer in ein verstörendes Netz von inzestuösem Begehren und mehr oder weniger unterdrückter Aggression. Daniel Illger¹² zeigt sehr überzeugend und anhand mehrerer detaillierter Sequenzanalysen, welche ästhetischen Verfahren diese Verstörung erzeugen. Sie ist das Ergebnis winziger Irritationen, die durch die Dissoziierung räumlicher und zeitlicher Koordinaten hervorgerufen werden, so dass die Episoden ineinanderfließen und eine Atmosphäre klaustrophobischen Stillstands erzeugen. Illger zeigt auch, dass psychologische Erklärungen zwangsläufig ins Leere laufen, denn das, was diese leisten könnten, wird vom Film immer schon herausgestellt. Signifikant ist allerdings die radikale Abwesenheit des Vaters, auf den nichts im Film verweist. Illger vermutet, Trauer und Zorn des Films könnten dem Umstand gelten, dass nichts an seine Stelle getreten ist. Zum Schluss spannt Illger noch einen Bogen zum italienischen Gothic-Horror-Genre. I PUGNI IN TASCA funktioniert in dieser Perspektive als Horrorfilm, in dem der Schrecken aus dem Inneren selbst, aus der bürgerlichen Familie kommt.

Giovanni di Stefano¹³ situiert Pier Paolo Pasolinis UCCELLACCI E UCCELLINI (1966) an der Schnittstelle zwischen den Filmen, die im kleinbürgerlichen bzw. subproletarischen Milieu spielen, und den späteren, in denen er sich mit der Bourgeoisie auseinandersetzt und antike Mythen verarbeitet. Das surreale Roadmovie, das durch die hybride römische Peripherie führt und in das eine Parabel über „Falken“ und „Spatzen“ eingefügt ist, zeigt zwei archetypische kleine Leute, die nicht durchschauen, was geschieht, und am Ende so klug sind wie zu Beginn. Nicht diese Antihelden, sondern der Rabe, der aus dem Land „Ideologie“ kommt und sie begleitet, spricht die aus den wechselnden Erlebnissen zu ziehende Lehre aus: die Notwendigkeit eines Dialogs zwischen Christentum und Marxismus, auch wenn weder das eine noch der andere dazu geeignet sind, die Klassengesellschaft zu überwinden. Trotzdem solle man sich nicht mit den Verhältnissen abfinden. Den Schluss des Films interpretiert di Stefano im Lichte des für Pasolinis Filme typischen Antagonismus zwischen ungezähmter, anarchischer Vitalität und der triebfeindlichen bürgerlichen Ordnung: Wenn die Wanderer schließlich den Raben verspeisen, machen sie deutlich, dass eine rationale Ideologie ohne Berücksichtigung der Triebansprüche scheitern muss. Der Aufsatz enthält auch einen kurzen Abschnitt zu Totò, dem kein eigenes Kapitel gewidmet ist.

In seinem ausführlichen Beitrag zu Sergio Leones ONCE UPON A TIME IN THE WEST (1968) liefert Ralf Junkerjürgen¹⁴ einen Überblick über das Western-Genre im Allgemeinen und den Italo-Western im Besonderen, der die bis etwa 1963 erfolgreichen „Sandalenfilme“ in der Gunst des Publikums

ablöste. Leones Film ist einer von ihnen und durch die vielen Zitate und archetypischen Figuren zugleich ein Metawestern. Typisch für Leones Ästhetik ist die Kombination einer Dehnung der Erzählzeit bei nicht-relevanten Details mit Auslassungen, parallelen Erzählsträngen und unverständlichen Rückblicken, die einen wachen Zuschauer erfordern. Die Innenräume, häufig durch eine Figurenperspektive erfasst, erhalten aufgrund visueller Details Tiefe, während in den Außenräumen die Distanzen zwischen den Figuren vermessen werden und Totalen dem Zuschauer einen Überblick verschaffen. Das realistisch wirkende Design kann den Blick darauf verstellen, dass Leone sich in der Nähe des Phantastischen bewegt. Mit den starken Motiven der Eisenbahn und des weiblich konnotierten Wassers sowie dem Sieg der Geschäftsleute über die harten Männer stellt der Film gleichsam Leones Version von BIRTH OF A NATION aus dem Untergang des wilden Westens dar. Er trägt aber auch regressiv Züge, insofern eine relativ unkomplizierte Welt entsteht, in der Männer weitgehend rituell Kämpfe austragen, komplexe Geschlechterbeziehungen keine Rolle spielen und hinter der Virtuosität der Revolverhelden eine kindliche Allmachtsphantasie erkennbar ist. Besonders hervorzuheben ist Junkerjürgens Vergleich mit der deutschen Synchronfassung, die die Figuren romantisiert oder cooler erscheinen lässt. Das zeigt sich schon im Titel SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD. Das einzig Störende an diesem sehr gelungenen Beitrag sind ein paar Flüchtigkeitsfehler, vor allem „Sweatwater“ für „Sweetwater“ (durchgehend) – das macht schon einen Unterschied.

Anna Masecchia¹⁵ bezieht DILLINGER □ MORTO (1969) von Marco Ferreri auf die zeitgenössische Kapitalismuskritik, insbesondere die des *One-dimensional man* von Herbert Marcuse und *La société du spectacle* von Guy Debord, die beide 1967 ins Italienische übersetzt worden waren. Die Suche nach einem Ausweg aus einer Welt der Verdinglichung und der Entfremdung mittels der konkreten Beschäftigung mit Dingen (Pistole), mit medialen Bildern (Urlaubs-, TV-Film), mit dem Kochen und Essen, mit alten und modernen Mythen (Stierkampf, Dillinger, ...) scheitert, es gibt kein wahrhaftiges und kreatives Leben, das man zurückerobert könnte. Selbst die Reise nach Tahiti am Schluss wird über die künstlich wirkenden Bilder als Simulakrum entlarvt. Auch das Begehren ist entfremdet, an seine Stelle sind leere Akte und verschiedene Obsessionen getreten. Die traditionelle Handlung mit zentralem Konflikt wird durch eine Art Vagabundieren ersetzt, das nur auf den ersten Blick dem Zavattini'schen *pedinamento* zu entsprechen scheint. Masecchia geht auch auf Ferreris Arbeit am Bild ein, den Gebrauch der Handkamera, die Bilder im Bild, dokumentarische Blickwinkel, die Anordnung der Gegenstände, die Betonung des Spektakelhaften. Der Film ist ein Spiegel, der die dunkle Seite des Bekannten und Vertrauten zeigt.

Dreh- und Angelpunkt der Analyse Rada Biebersteins¹⁶ von Lina Wertmüllers MIM □ METALLURGICO FERITO NELL'ONORE (1972) ist das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft. Die Figuren bewegen sich im Spannungsfeld der seit 1968 wichtigen Themen: die Politik, die Ökonomie, der Süden, die Mafia und das Geschlechterverhältnis, das alle anderen mitstrukturiert. Der Protagonist ist ein politischer Opportunist, moralisch prinzipienlos, von der Mafia lässt er sich einschüchtern und einspannen, im Norden unterstützt er feministische Ziele, zurück im Süden wird er wieder zum aggressiven Macho. So ist er im Grunde schwach und wäre gern ein Patriarch. Bieberstein geht auch auf die Kunst der Schauspieler ein, ein Aspekt, der außer bei Totò und Troisi (s.u.) in den anderen Beiträgen des Bandes kaum berücksichtigt wird. Wertmüller verwendet Techniken und Topoi der *Commedia all'italiana*, wie das Bestehen des kleinen Mannes in der Gesellschaft, standardisierte Figurentypen und die Vermischung tragischer und komischer Elemente. Sie spitzt Figuren und Situationen gern auf eine Weise ins Groteske zu, die am ehesten an die Filmkomödien *Germis* erinnert. Außerdem spielt sie mit den ästhetischen Strategien anderer Filmgattungen.

Thomas Bremer¹⁷ betont die nicht sofort erkennbare Homogenität von Ettore Scolas Werk. Es geht immer um die Geschichte der kleinen Leute und die Kollision der Ansprüche von privatem und öffentlichem Leben, den Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Praxis und offizieller Geschichte, und daraus entsteht bei Scola Komik. In C'ERAVAMO TANTO AMATI (1974) wird die Lebensgeschichte

der Protagonisten stark auf die historische Entwicklung bezogen. Sie besetzen verschiedene soziale Positionen, die das Nachkriegsitalien ermöglicht: von der DC bis zum PC, vom skrupellosen Karrieristen über den aufrechten kleinen Mann ohne Aufstiegsmöglichkeiten bis zum gescheiterten Linksintellektuellen. Innerhalb eines Rahmens entfaltet sich ein Rückblick, der zwei Stunden dauert und fast den ganzen Film ausmacht. Dieser Rückblick, so das zugrunde liegende Muster, zeigt Situationen, in denen im Zeitraum von 1944-1974 der Zufall alle oder einen Teil der Figuren in unterschiedlichen Konstellationen zusammenführt, die dann möglicherweise auch über den / die Abwesenden sprechen. Intermediale Zitate (Wochenschausequenzen, Filme, TV-Shows, Beiseite-Sprechen wie im Theater) datieren die Ereignisse, erzählen aber auch eine eigene Geschichte der modernen Massenmedien. – C'ERAVAMO TANTO AMATI ist die dritte Commedia all'italiana des Bandes, was das in den letzten Jahren erstarkende Interesse an dieser spezifisch italienischen Variante der Filmkomödie unterstreicht.

Um der Frage nachzugehen, ob Bernardo Bertoluccis Film NOVECENTO (1976) ein Epos des Klassenkampfes ist, schafft Gerhild Fuchs¹⁸ zunächst eine Basis für das Verständnis, indem sie ausführlich Inhalt und Struktur des fünfstündigen Films erläutert. Für die These spricht, dass in der Konfrontation zwischen Grundbesitzern und Bauern Bertoluccis Sympathie letzteren gehört. Dagegen spricht indes die Überlagerung und Relativierung der Konfrontation durch andere Handlungselemente, insbesondere der Familienroman und die lebenslange ambivalente Beziehung des Bauernjungen Olmo und des Gutsbesitzersohnes Alfredo, die Mythisierung des bäuerlichen Lebens, die Dämonisierung der Faschisten und vor allem die Fiktionalisierung und Ästhetisierung durch intermediale Bezüge. Der durch den Rhythmus der Jahreszeiten und bäuerlichen Verrichtungen strukturierte Film suggeriert ein zyklisches Geschichtsbild, das dem marxistischen widerspricht. Die eindrucksvolle Überzeichnung der sadistischen Faschisten macht diese unrealistisch. Dem Realismus entgegen wirken auch die Spektakelhaftigkeit der Musik, sei es das bürgerliche Musiktheater oder Gesangs- und Tanzszenen der Bauern, und die Verweise auf andere Filme und die Malerei. So kommt Fuchs zu dem Fazit, dass der Film entgegen seiner marxistischen Rhetorik, die wichtige Teile der Rezeption geprägt hat, eine fundamental bürgerliche Position einnimmt.

Livia Novi¹⁹ versteht L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI (1978) von Ermanno Olmi als Film, in dem das Leben auf dem Land ohne Beschönigung abgebildet wird. Der Regisseur bezieht sich auf Geschichten, die ihm seine Großmutter erzählt hat und möchte an die ruralen Wurzeln Italiens erinnern, die Ende der 1970er Jahre in Vergessenheit gerieten. Dazu dreht er einen Film, der politisch ähnliche Ziele wie Bertoluccis NOVECENTO verfolgt, ästhetisch jedoch eine Antithese darstellt. In der strikt chronologisch erzählten Folge von Episoden, die wie die Stimmen einer Partitur miteinander verzahnt sind, wird wenig gesprochen. Die farblich gezielt komponierten Bilder zeigen ein Leben in würdevoller Armut, aber nicht im Elend. Nicht alle Kritiker haben den Film für ein Meisterwerk gehalten, vielmehr hat mancher die ideologische Auseinandersetzung mit der Bauernwelt vermisst bzw. die bigotte, allzu katholische Ideologie angeprangert, die fehlende Historizität kritisiert, den märchenhaften Charakter der Geschichte hervorgehoben. Obwohl Novi diese kritischen Stimmen anführt, hält sie den Film für „eine mit den Mitteln der Fiktion rekonstruierte Dokumentation über eine historische Welt“ (330).

Massimo Troisi gehört zu den „Nuovi Comici“, die ihre Karriere im Fernsehen begannen und sich von der älteren Generation der Commedia all'italiana thematisch, stilistisch und inhaltlich abheben. In dem Film RICOMINCIO DA TRE (1981) ist die Handlung weit weniger wichtig als die Dialoge, in deren Zentrum so gut wie immer die von Troisi selbst gespielte Hauptfigur steht. Wie kann es sein, fragt Andrea Palermo²⁰ in seinem Beitrag, dass dieser dialoglastige Film so erfolgreich war, wenn Troisis neapolitanischer Dialekt nicht überall ohne weiteres verstanden wird? Er zeigt, dass Troisis Sprechstrategien, die durch die Situationen gut motiviert werden – Pausen, Wiederholungen,

Variationen - und durch Mimik und Gestik Unterstützung erfahren, ebenso gut funktionieren wie im neapolitanischen Theater Eduardo De Filippo und dem von Dario Fo erfundenen Grimmelot. Sie sind die Vorbilder dieses Schauspieler-Regisseurs.

Emiliano Morreale²¹ hält Paolo und Vittorio Tavianis LA NOTTE DI SAN LORENZO (1982) nach wie vor für überzeugend, auch wenn 2004 abschließend geklärt wurde, dass das als Vergeltungsmaßnahme der Deutschen dargestellte Blutbad in San Miniato im Jahr 1944 durch eine verirrte amerikanische Granate ausgelöst worden war. Denn unter all den zeitgenössischen Filmen, die sich mit dem Widerstand befassen und die Morreale Revue passieren lässt, arbeitet LA NOTTE DI SAN LORENZO am prägnantesten heraus, dass in Italien ein Bürgerkrieg tobte. Sehr deutlich wird das in der Sequenz im Weizenfeld, in der die Nähe der Kämpfenden durch ihre Körperlichkeit unterstrichen wird. Die Entdeckung des Körpers und der Sexualität durchzieht den gesamten Film. Der Film bewegt sich aufgrund seines Rahmens, der die Ereignisse als Erinnerungen eines inzwischen selbst Mutter gewordenen kleinen Mädchens präsentiert, und der phantastischen Elemente mit erzähltechnisch nicht immer klarem Status hin zum Märchen bzw. Mythos.

Giuseppe Tornatores NUOVO CINEMA PARADISO (1988) gehört zum Sub-Genre der Filme, die das Kinosterben thematisieren. Thomas Koebner²² interpretiert die zum Ausdruck gebrachte Nostalgie nicht nur als Abschied vom Traumtheater und als Abschied von der Jugend und ihren Glücksversprechen, sondern auch als Abschied von der Nachkriegszeit, die angesichts moderner Entfremdungserfahrungen verklärt wird. Ein zentraler Punkt ist die verlorene Begeisterungsfähigkeit. Koebner legt eine Analogie nahe zwischen dem Kinozuschauer, der vorbehaltlos in den Film eintaucht, und dem Jugendlichen, der sich zum ersten Mal verliebt. Die italienische Fassung des Films behandelt die Liebesgeschichte weitaus expliziter als die um 50 Minuten gekürzte internationale Version, so dass die Analogie im Original deutlicher zutage tritt.

Nanni Morettis autobiographischer Episodenfilm CARO DIARIO (1993), das zeigt Sabine Schrader²³ sehr schön, funktioniert nach dem Prinzip der *caméra-stylo*. Die Episode „In vespa“ vollzieht mit einer Fahrt durch ein wenig vertrautes Rom, die schließlich nach Ostia führt, eine Neubewertung von Orten; „Isole“ hält der italienischen Gesellschaft einen kritischen Spiegel mit vielen Facetten vor; und in „Medici“ setzt sich der krebserkrankte Regisseur mit der Deutungshoheit der Ärzte über den Körper auseinander. Durch die Mischung aus Dokumentarischem, Fiktionalem und Reflexionen des flanierenden „Tagebuchschreibers“ ziehen sich, oft komisch bzw. ironisch gefärbt, mehrere rote Fäden, wie das Scheitern der Linksintellektuellen, die Kritik am zeitgenössischen Film und an der Filmkritik, das Thema Fernsehen und eine zunehmend durch Medien vermittelte Realität. In den Momentaufnahmen leuchten auch immer wieder Glückserfahrungen auf. Morettis radikal subjektive Sicht ist politisch, wie nicht zuletzt durch die klaren Bezüge auf Pasolini deutlich wird.

Daniel Winkler²⁴ situiert Gianni Amelios LAMERICA (1994) im Spannungsfeld von starken neorealistischen Bezügen (insbesondere zu De Sica und Rossellini) und einer antirealistischen Ästhetik mit allegorisierenden und verfremdenden Elementen in Brechtscher Tradition. Über die bildliche Parallelisierung von Albanien Anfang der 1990er Jahre und Italien in der Nachkriegszeit hinterfragt Amelio ökonomische, soziale und kulturelle Hierarchien, um grundsätzliche koloniale Muster aufzubrechen, wie sie auch zwischen Nord- und Süditalien herrschen. Der Film zeigt, wie Italien sich vom Auswanderungs- zum Einwanderungsland wandelt und für die Osteuropäer zum Traumland wird wie einst Amerika. Die Vorstellung von Italianità ist von Massenmedien geprägt, die Scheinwelten voller Konsumprodukte entwerfen. Eine zentrale Funktion übernehmen dabei Schlager, deren Funktion Winkler detailliert nachgeht. Am Schluss des Films verkehren sich jedoch die anfänglichen Verhältnisse: Der überlegene italienische Unternehmer endet als illegaler Migrant, er wird vom Subjekt zum Objekt des Blicks, körperliche Nähe löst die Distanzierung ab. Amelio hält in der Erzählung inne, um die Filmillusion aufzubrechen, das Schiff wird eine Bühne, auf der die

Verhältnisse ausgestellt werden.

Warum wurde Roberto Benignis Film *LA VITA È BELLA* (1997) in Deutschland zunächst von Kritik und Publikum abgelehnt, während er in Italien und den USA von Anfang an große Erfolge feierte? Irmbert Schenk²⁵ sieht in seinem ausgezeichneten Beitrag die Gründe einerseits in einem kulturellen Missverständnis, nämlich in der Theater-Tradition, in der Benigni steht, und andererseits in den besonderen Rezeptionsbedingungen im Land der Täter. Zum ersten Punkt: Während das deutschsprachige Publikum das Regie-Theater für das Maß der Dinge hält, steht Benigni als eine Art *capocomico* im Zentrum seiner Filme und hat eine wiedererkennbare Maske entwickelt, darüber hinaus ist er dem Variététheater des 20. Jahrhunderts verbunden. Schenk illustriert dies anhand von Benignis Werk, das er ausgiebig Revue passieren lässt. Zum zweiten Punkt: Mitte der 1990er Jahre herrschte relativer Konsens darüber, dass der Holocaust sich nur realistisch, also nicht-fiktional und mit den Mitteln der Hochkultur darstellen ließe. Verschiedene Diskurse, von Adornos Diktum, nach Auschwitz ließen sich keine Gedichte mehr schreiben, bis zur Walser-Bubis-Kontroverse, die mit der Premiere in Deutschland zusammenfiel, verfestigten die Idee, der Holocaust lasse sich nicht darstellen, bzw. führten sie zu einer Ritualisierung des Gedenkens. Die märchenhafte Komödie *LA VITA È BELLA* stellte daher im ersten Moment einen Schock dar. Doch die unwahrscheinliche Handlung im theaterhaft dargestellten KZ schmäh nicht die Opfer, sondern aktualisiert das Wissen der Zuschauer über die Lager und macht die Ungeheuerlichkeit neu erfahrbar. Damit ist der Film in der Lage, die Verkrustungen in der Erinnerungskultur aufzubrechen.

Marco Tullio Giordana schafft laut Andrea Grewe²⁶ in seinem Historienfilm *LA MEGLIO GIOVENTÙ* (2003), der die Geschichte einer Familie eng mit der politischen Geschichte von 1966-2003 verknüpft, eine neue „große Erzählung“. Die Familie fungiert als Allegorie auf den Zustand des Landes, gleichzeitig ist sie der Ort, an dem sich der Wandel vollzieht. Der Inhalt der Erzählung ist die Modernisierung Italiens, die Reform der Institutionen, die Überwindung autoritärer Verhältnisse, die Schaffung von Räumen für die Selbstverwirklichung, die Erprobung neuer Lebensformen, die Schaffung neuer Konzepte geschlechtlicher Rollen und Identitäten. Die Schattenseite sind die Beschädigungen und Verluste, die mit diesem Wandel einhergehen, wie der Terrorismus, die Mafia und Tangentopoli. Der Film lässt sich als Trauerarbeit für die 68er-Generation auffassen, als Bewältigung des Traumas, das die *anni di piombo* für das ganze Land darstellen. Grewe betont den utopischen Charakter des Schlusses, in dem die Familie nach dem Aufenthalt ihrer Mitglieder an vielen Schauplätzen in anderen Regionen von Nord- bis Süditalien sowie im Ausland auf einem toskanischen Landgut wieder vereint wird. Das Wunschbild einer geeinten Familie steht für das Wunschbild eines Italien, in dem die ideologischen Widersprüche überwunden sind und bessere Formen der Konfliktbewältigung entwickelt werden.

Matteo Garrone hat im Film *GOMORRA* (2008) den Erzählstandpunkt gegenüber der Buchvorlage von Roberto Saviano radikal verändert. Wie Birgit Wagner²⁷ zeigt, hat der Regisseur die Ich-Erzählung durch einen ethnographischen Blick ersetzt, hinter dem er sich unsichtbar macht, und die authentische Erzählung zugunsten einer im aristotelischen Sinne wahrscheinlichen Handlung fikionalisiert. Dazu bedient er sich neo-neorealistischer Darstellungsmittel, wie das Drehen an Originalschauplätzen, die Arbeit mit Laienschauspielern, die Verwendung des Dialekts. Die Tonspur trägt entscheidend zur Atmosphäre bei. Im Fokus der miteinander verflochtenen Episoden stehen die unteren Ränge der Camorra, so dass kaum etwas von dem Glamour sichtbar wird, den Mafia-Filme gewöhnlich inszenieren. Improvisierte Szenen, die auf kollektiver Kreativität basieren, wechseln ab mit solchen, die strikt nach Drehbuch und mit professionellen Schauspielern gedreht wurden. Die Mischung aus Faktuellem und Fiktionalem macht aus dem Film eine gelungene Dokufiktion. Der These, der Film drücke metonymisch den düsteren Zustand Italiens aus, begegnet Wagner mit dem Hinweis auf verschiedene Auswege aus dem „Sistema“, den Figuren wie Roberto wählen und die einen Hoffnungsschimmer zeigen.

Wer den gesamten Band liest, gewinnt nicht nur einen tiefen Einblick in das gesamte italienische Kino seit 1945, sondern auch in den tiefgreifenden Wandel, den Italien seit der Nachkriegszeit erlebt hat. Viele Filme reflektieren darüber, wie stark die modernen Massenmedien die Wahrnehmung, Einstellungen und Wünsche modellieren und damit diesem Wandel eine Richtung geben. Für viele Regisseure war bzw. ist Pasolini ein wichtiger Bezugspunkt. Nicht wenige der ausgewählten Filme enthalten eine Metaebene, in der über das Kino, Filmgenres oder das Sehen selbst reflektiert wird. Ausgesprochen viele Filme der Auswahl setzen sich mehr oder weniger explizit mit der Lage Italiens auseinander. Die meisten Leser werden aus Zeitgründen wohl nur einzelne Kapitel lesen, auch sie werden zahlreiche Entdeckungen machen.

1. Andrea Grewe und Giovanni di Stefano, „Kurze Einführung in die italienische Filmgeschichte“, 9-30.[↪](#)
2. Elisabeth Fraller: „Alessandro Blasetti: ‚1860‘ (1933)“, 31-53.[↪](#)
3. Margherita Siegmund, „Roberto Rossellini: ROMA CITTÀ APERTA (1945)“, 55-72.[↪](#)
4. Franco Sepe, „Vittorio De Sica: LADRI DI BICICLETTE (1948)“, 73-87.[↪](#)
5. Giovanni de Leva, „Mario Monicelli: LA GRANDE GUERRA (1959)“, 89-105.[↪](#)
6. Uta Felten, „Federico Fellini: LA DOLCE VITA (1960)“, 107-17.[↪](#)
7. Beate Ochsner, „Michelangelo Antonioni: L’ECLISSE (1962)“, 119-33.[↪](#)
8. Ulrich Döge, „Dino Risi: IL SORPASSO (1962)“, 135-51.[↪](#)
9. Marijana Erstić, „Luchino Visconti: IL GATTOPARDO (1963)“, 153-67.[↪](#)
10. Leonarda Trapassi, „Federico Fellini: ‚8 ½‘ (1963)“, 169-80.[↪](#)
11. Roberto Ubbidente, „Francesco Rosi: LE MANI SULLA CITTÀ (1963)“, 181-97.[↪](#)
12. Daniel Illger, „Marco Bellocchio: I PUGNI IN TASCA (1965)“, 199-214.[↪](#)
13. Giovanni di Stefano, „Pier Paolo Pasolini: UCCELLACCI E UCCELLINI (1966)“, 215-31.[↪](#)
14. Ralf Junkerjürgen, „Sergio Leone: ONCE UPON A TIME IN THE WEST (1968)“, 233-52.[↪](#)
15. Anna Masecchia, „Marco Ferreri: DILLINGER È MORTO (1969)“, 253-68.[↪](#)
16. Rada Bieberstein, „Lina Wertmüller: MIMÒ METALLURGICO FERITO NELL’ONORE (1972)“, 269-83.[↪](#)
17. Thomas Bremer, „Ettore Scola: C’ERAVAMO TANTO AMATI (1974)“, 285-96.[↪](#)
18. Gerhild Fuchs, „Bernardo Bertolucci: NOVECENTO (1976)“, 297-317.[↪](#)
19. Livia Novi, „Ermanno Olmi: L’ALBERO DEGLI ZOCCOLI (1978)“, 319-33.[↪](#)
20. Andrea Palermo, „Massimo Troisi: RICOMINCIO DA TRE (1981)“, 335-51.[↪](#)
21. Emiliano Morreale, „Paolo und Vittorio Taviani: LA NOTTE DI SAN LORENZO (1982)“, 353-64.[↪](#)
22. Thomas Koebner, „Giuseppe Tornatore: NUOVO CINEMA PARADISO (1988)“, 365-73.[↪](#)
23. Sabine Schrader, „Nanni Moretti: CARO DIARIO (1993)“, 375-89.[↪](#)
24. Daniel Winkler, „Gianni Amelio: L’AMERICA (1994)“, 391-407.[↪](#)
25. Irmbert Schenk, „Roberto Benigni: LA VITA È BELLA (1997)“, 409-32.[↪](#)
26. Andrea Grewe, „Marco Tullio Giordana: LA MEGLIO GIOVENTÙ (2003)“, 433-56.[↪](#)
27. Birgit Wagner, „Matteo Garrone: GOMORRA (2008)“, 457-71.[↪](#)

Ill.: Minchioletta, [CINEMA](#)

Teilen mit:

- [Facebook](#)
- [Twitter](#)

- [WhatsApp](#)
- [Tumblr](#)