



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Grenzgänger des Italienischen Neorealismus:
Die Wahrnehmung eines marginalisierten Körper- und
Menschenbildes im Spannungsfeld der Kriegstrilogie von
Roberto Rossellini“

Verfasserin

Lisa-Katharina Rings, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Forschungsfragen	9
1. Die Strömung des Neorealismus.	
Situierung im Bereich des Filmischen 1943-1954	11
1.1 <i>Ventennio</i> und <i>Traumatic Postwar Recovery</i> : Italiens gesellschaftspolitische Konstitution im Schatten des Zweiten Weltkrieges	23
1.2 Verismus, Poetischer Realismus und Neorealismus. Impulse eines kollektiven Begehrens nach Wahrhaftigkeit	31
1.3 Realitätsverhaftetes Kino: Die rudimentär-dokumentarische Ästhetik der Filmkamera	36
1.3.1 Das »reale Kino« als Raum körperlicher Zentralisierung	44
1.4 Die Unmittelbarkeit der Straße: Die Stadt als beliebige Räumlichkeit im neorealistischen Film	50
2. André Bazin. Das elliptische „Tatsachen-Bild“ der filmischen Wirklichkeitsfragmente	57
2.1 Gilles Deleuze und die neue Bildlichkeit: Die Krise des Aktionsbildes	63
2.1.1 <i>Denkbilder</i> : Konstruierte Zeit im Begriff filmischen Umbruchs	68
2.1.2 Rossellinis neorealistische Bildsprache im Spannungsfeld des <i>Zeit-Bildes</i> ...	71
2.2 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Der <i>organlose Körper</i> als Mittel der Sprache	77
2.2.1 <i>Das Werden</i> am Beispiel marginalisierter Positionen	82
2.2.2 Körperlichkeit und Maschinerie	86
2.3 <i>Falling Bodies</i> : Jacques Rancière über Deleuze	89
2.4 Agenten der Phantasie? Der Abschied von der klassischen Figur des Helden	93
2.5 Siegfried Kracauer: »Wunderliche Realisten«. <i>Der Fluß des Lebens</i>	98
3. Roberto Rossellini.	
Biographische Situierung seines filmischen Schaffens	104
3.1 ROMA, CITTÀ APERTA (1945)	108
3.1.1 <i>Rhetorical Use of Space</i> : Die erzählerische Einheit	111
3.1.2 Das Freisetzen der Kräfte: Die Protagonisten und die Funktion der <i>kollektiven Körperlichkeit</i>	115

3.2	PAISÀ (1946)	121
3.2.1	EPISODE II. NEAPEL: <i>Pasquale</i> und <i>Joe</i> . Entschleierte Realität	125
3.2.2	EPISODE III. ROM: Die Schändlichkeit des Krieges oder die Idee des Verfalls: <i>Erinnerungsbilder verlassener Körper</i>	132
3.2.3	EPISODE VI. PO-EBENE: » <i>Partigiano</i> «. Die Bildlichkeit des <i>toten Körpers</i>	138
3.3	GERMANIA ANNO ZERO (1948)	143
3.3.1	Manipulierter <i>Kinderkörper</i> : <i>Edmund</i> im Spannungsfeld moralischer Konfusion und kindlicher Unschuld	149
3.3.2	Die Ahistorizität des Rossellinischen Neorealismus	157
3.4	Das verzweifelte Bemühen um eine Mitteilung: Bezüge innerhalb der <i>neorealistischen Kriegstrilogie</i> Rossellinis	159
4.	Ein Seitenblick: Vittorio De Sica und das Prinzip der Suche	161
4.1	LADRI DI BICICLETTE (1948) . Der extremste Ausdruck des Neorealismus	164
4.1.1	Larmoyanz: Die funktionsuntüchtige Vaterfigur	169
4.2	UMBERTO D. (1952)	174
4.2.1	Der körperliche Affekt <i>Marias</i> . <i>Die Einsamkeit der ersten wachen Stunde</i>	181
5.	Ausblick und <i>Fluchtlinien toter Zeit</i>: Italienischer Neorealismus und dann? <i>Körperbilder des Zu-Spät</i> als Luxus einer Upperclass	186
	Schlussbemerkung	193
	Bibliographie	195
	Filmographie	212
	Anhang	219
	Abbildungsverzeichnis	219
	Zusammenfassung: Abstract (deutsch/englisch)	223
	Curriculum Vitae	227

„Infolge des Schwindens der Ideologie ist, ungeachtet aller Bemühungen um neue Synthesen, die Welt, in der wir leben, mit Trümmern übersät. Es gibt keine Ganzheiten in dieser Welt, viel eher gilt, daß sie aus Fetzen von Zufallsereignissen besteht, deren Abfolge an die Stelle sinnvoller Kontinuität tritt. Dementsprechend muß das individuelle Bewußtsein als ein Aggregat von Glaubenssplintern und allerlei Tätigkeiten aufgefaßt werden; und da es dem inneren Leben an Struktur gebricht, haben Impulse aus psychosomatischen Regionen die Möglichkeit, aufzusteigen und die Zwischenräume zu füllen. Fragmentarische Individuen spielen ihre Rollen in einer fragmentarischen Realität.“

(Siegfried Kracauer »*Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*« (1964))

Einleitung

Im Spannungsmoment einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Verfasstheit ist es dem Medium Film als seismographisches Dispositiv - aufgrund seiner oszillierenden Fähigkeiten von technischer und dokumentarisch-künstlerischer Beschaffenheit - möglich, die vielschichtigen Wirkungsparameter der noch rezent nachwirkenden und gegenwärtig wirksamen Erfahrungsräume in ihrem Einfluss auf die menschliche Geschichtlichkeit unmittelbar aufzuspüren und in ihrer Zeichenhaftigkeit offenzulegen. Entlang des linearen Entwicklungsbogens filmgeschichtlicher Schaffensweise im Zeichen eines zirkulierenden gesellschaftlichen Verständnisses von Sinn, positioniert sich eine kinematographische Erscheinung, die in ihrem strukturell-symptomatischen Geflecht kollektive Bruchstellen und regelrecht *körperliche* Frakturen als Ausdruck einer Realität in der Zeit sichtbar macht: Der Italienische Neorealismus. Die zeitliche Inkubations - und Blütephase sowie eine sich andeutende Hinwendung zu filmästhetisch neuen Kraftfeldern dieser filmgeschichtlich evidenten Strömung, erstreckt sich innerhalb des Untersuchungsraums dieser Analyse entlang der verdichteten Jahre 1943 bis 1954/55, die mit Luchino Viscontis fulminantem Erstlingswerk *OSSESSIONE* (Italien 1943) einleiten und in Roberto Rossellinis *ROMA, CITTÀ APERTA* (Italien 1945) einen ersten öffentlich aufflackernden neorealistischen Höhepunkt verzeichnen. Die gesellschaftspolitischen Auswirkungen der territorialen Linien des italienischen Faschismus und den daran anknüpfenden Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges durchdringen den Neorealismus in seinem moralischen Bestreben nach einer Sichtbarmachung der daraus emporsteigenden geistigen und *körperlichen* Zersplitterung des einfachen Menschen in seiner wirklichen Umwelt. Die neorealistisch-stilistische Fähigkeit einer *enthüllenden* Abbildung der *Wirklichkeitsfragmente* in ihrer natürlichen dinglichen Stofflichkeit ermöglicht die Habhaftwerdung eines kollektiven *Körperbildes*, das als dokumentarisches Element einer brüchigen Realität im Geist gesellschaftlichen Aufbegehrens zwischen politischer Unterdrückung und gefühlt ewigem Befreiungsmoment zu verstehen ist.

Im Gestus eines analytischen Versuchs der Beleuchtung des *marginalisierten Menschenbildes* in den Filmen des italienischen Neorealismus sind es herausragend die Werke des Grenzgängers Roberto Rossellini, welche in ihrem filmästhetischen Freisetzen einer einzigartigen Kraft den Nährboden für eine tiefgreifende Skizzierung und Auseinandersetzung gesellschaftlicher Verfasstheit bieten. Mit fokussiertem Blick auf das fragmentierte *Körperbild* eines durch die Auswirkungen des Krieges entstandenen desorientierten und kommunikativ gebrochenen Individuums, ist es die *War Trilogy* der kreativen Blütezeit des italienischen Regisseurs zwischen 1945 und

1948, die Gegenstand intensiver Betrachtungen sein wird. In einem ersten Atemzug folglich sucht diese Arbeit einleitend einen historisch-politischen Abriss zu geben, der einerseits sowohl die veristisch-literarisch geprägten Ursprünge im Geist des Literaten Giovanni Verga nachzeichnet, als auch dem filmischen Entwicklungsbogen folgt, der im faschistisch geschwärzten Italien der 1920er Jahre - die gezeichnet sind von der Machtergreifung Benito Mussolinis - gesellschaftskritisch aufkeimt und sich in einer Gegenbewegung zur faschistischen Filmproduktion positioniert. Der italienische Neorealismus wird verhandelt als eine filmästhetische Strömung, welche sich mittels einer dokumentarisch-elliptischen Ästhetik der Kamera einzig auf die physiognomische Authentizität des Darstellers in seinem Milieu konzentriert - einem Milieu, in welchem sich durch den feinsinnigen Rhythmus des Regisseurs Roberto Rossellini eine Verschmelzung von noch politisch bebender Wahrhaftigkeit und humanistischer Tatsächlichkeit vollzieht.

In einer bereits analysierenden Vergegenständlichung, stets chargierend zwischen zentralen Sequenzen der rossellinischen Werke, bilden die Kapitel der auf den geschichtlichen Abriss folgenden theoretischen Untermauerung mit der in Kapitel 2. einleitenden ästhetischen Argumentationslinie des französischen Filmkritikers André Bazin, die manifeste Basis und ein strukturelles Denkgebäude für die eigenständige fundierte Dechiffrierung der einzelnen Werke Rossellinis und abschließend Vittorio De Sicas. Die Auffaltung einer filmtheoretisch prägenden Sichtweise entlang der in seinen filmtheoretisch tragenden Essays und Schriften verhandelten Fragestellung *Qu'est ce que le cinéma?*, zeichnet André Bazin in seiner Entdeckung des *ontologischen Tatsachen-Bildes*, einer für den Neorealismus bedeutsamen Kontur, die sich mit dem philosophisch-bergsonischen Blickwinkel des großen französischen Cinéphil Gilles Deleuze in ihrer Zeichenhaftigkeit einer *Krise des Aktionsbildes* hin zu einem mentalen *Zeit-Bild* weiterentwickelt. Eine zunächst befremdlich wirkende, jedoch auf den zweiten Blick äußerst ergiebige Linie führt von den deleuzschen Werken „Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ (1989) (*Cinéma 1. L'image mouvement*) und „Das Zeit-Bild. Kino 2“ (1991) (*Cinéma 2. L'image temps*) hin zu einer Allianz, die sich im maschinisch-industriellen Duktus eines Denkens jenseits struktureller Normen bewegt: Es ist das, die beiden Werke „Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus (1972) (*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.*) und „Kapitalismus und Schizophrénie II. Tausend Plateaus“ (1980) (*Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*), umfassende Konvolut von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Zeichen des Schaffens eines *organlosen Körpers*. Ihre Operation mit einem Korpus abstrakter gedanklicher Modelle der *Wunschmaschinen*, *rhizomatischen Verbindungen*, *Kartographie* und *Fluchtlinien*, der mannigfaltigen Formen des *Werdens* und der *Deterritorialisierung* bildet im Blickpunkt des *marginalisierten Körperbildes* der italienischen Nachkriegszeit eine

herausragende Projektionsfläche, die entlang eines roten Fadens durch diese Analyse gleitet. Das Eruiere soziokultureller Vibrationen im Sinne einer Aufdeckung *physischer Existenz* im Medium Film obliegt wohl kaum einem Theoretiker des Films mehr, als dem städtischen *Flaneur*, Denker und leidenschaftlichen Gesellschaftskritiker Siegfried Kracauer. Sein fundiertes Film-Werk „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (1960) (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*) positioniert sich neben der taxonomischen Praxis von Gilles Deleuze mit einem feinen Gespür und scharfen Blick für die Ergründung der gesellschaftlichen Tiefenschichten, die insbesondere der Neorealismus mittels einer *registrierenden* und *enthüllenden* Kamera offenlegt. Der *Fluß des Lebens* ist jenes kracauersche Theorem, das in den filmschen Bildern Rossellinis, entlang horizontaler Linien zertrümmerter Städte und endloser leerer Landschaften, greifbar wird. Es ist ein menschlicher Strom, welcher durch *beliebige Räume* fließt, in denen die *Körperbilder* rein Sehender sich den *optischen* und *akustischen Situationen* ihrer Alltagswirklichkeit ausgeliefert sehen und sich letztlich zu deleuzschen *Denkfiguren* transformieren. Ein weiterer Franzose - der Philosoph Jacques Rancière, bietet in seiner Auseinandersetzung mit den *Körperbildern* - den *Falling Bodies* Rossellinis eine kritische und vor allen Dingen politische Komponente und Disposition der Hinterfragung des Mediums Film in seiner Geschichtlichkeit, im Hinblick auf die Verschiebung der hierarchischen Strukturen innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges der italienischen Nachkriegszeit.

Vor diesem Hintergrund sucht der umfassende und filmanalytisch-verknüpfende dritte Teil der Arbeit, im Bestreben einer dezidierten Spiegelung der ergiebigen theoretischen Zergliederung in den *Körperbildern* der neorealistischen *Wirklichkeitsfragmente*, die dokumentarische Wirkungsmacht der rossellinischen Kamerarealität anhand der drei großen Werke der *War Trilogy* - ROMA, CITTÀ APERTA (Italien 1945), PAISÀ (Italien 1946) und abschließend GERMANIA ANNO ZERO (Deutschland/Italien 1948) - aufzuschlüsseln. Ein Einblick in das filmische Schaffen Roberto Rossellinis, welches in der politisch virulenten Phase faschistischer Diktatur der 1930er Jahre beginnt, gibt Zeugnis von den sich bereits früh in einer Verhaftung des Dokumentarfilms bündelnden Interessenfeldern des jungen Filmemachers. Innerhalb des analytischen Spektrums, welches den Blick auf die *War Trilogy* freilegt, eröffnet ROMA, CITTÀ APERTA (1945) die ersten neorealistischen Wirkungsfelder Rossellinis, in denen die *marginalisierten Körperbilder* in ihrem gesellschaftlich-politischen Duktus der *offenen Stadt*, als auch in ihrer familiär-hierarchischen Verschiebung *devianter Typen* zu hinterfragen sind. Daran schließt sich die Auffächerung des in sechs Episoden gegliederten Glanzstückes PAISÀ (1946) an, in welchem der Blickpunkt besonders gelegt ist auf die zweite Episode Neapel, die dritte Episode Rom sowie die den Film abschließende Episode in der Po-Ebene. Sowohl die filmtechnische Brillanz des Regisseurs als auch ihre

Verflechtung mit einem im Deutungsfeld von Deleuze und Guattari stehenden *Körperbild*, bietet eine ergiebige Quelle der Untersuchungsparameter dieser Arbeit. In GERMANIA ANNO ZERO (1948) - dem das rossellinische Tryptichon abschließenden Werk, verzweigen sich politische Horizonte der deutschen *Stunde Null*, jenseits des vom Moment der Befreiung berauschten Italiens, mit einem sich andeutenden psychologisch-introspektiven *Körperbild*, das die nachwirkenden nationalsozialistischen Ideologien absorbiert und den *toten Körper* in einem Prozess des *Werdens* gesellschaftlicher Identität und Entfremdung hinterfragt. Die zeitliche Erscheinung des Krieges als historisch einschneidendes Faktum soll in einer kurzen Beleuchtung der *Ahistorizität* Rossellinis Berücksichtigung finden und seine filmischen und weltpolitischen Intentionen, vor der Begrifflichkeit eines *spiritual neorealism*, in einem Aufbegehren gegen den menschlichen Entfremdungsprozess zusammenführen. Der große Rossellini gewidmete dritte Teil der Analyse schließt sodann in Kapitel 3.4 mit dem Versuch des Aufzeigens einer *rhizomatischen Verzweigung* zwischen den drei Werken der *War Trilogy*, die den Kern des rossellinischen Œuvres bilden.

Neben Roberto Rossellini ist wohl Vittorio De Sica einer der bedeutendsten neorealistischen Regisseure und Grenzgänger, dessen Werke im Spannungsfeld dieser Arbeit nicht unerwähnt bleiben sollten. Ein Einblick in die filmischen Werke LADRI DI BICICLETTA (Italien 1948) als auch UMBERTO D. (Italien 1952) erweist sich deshalb als so fruchtbar, weil De Sicas neorealistischer Filmstil in seiner expressiven Sensibilität von jenem dem reinen Blick geschuldeten filmisch-dokumentarischen Verständnis Rossellinis differiert. Der Fokus liegt hier auf einem neu entstehenden *Körperbild*, das sich im Angesicht des wirtschaftlichen Aufbaus eines *miracolo economico italiano* aus einem dynamisch gestimmten gesellschaftlichen Milieu des Nachkriegsitalien herauschält. Tragend sind die Fragen nach innerer sozialer Abgeschlossenheit und existentieller Suche sowie der Bedeutung des Herausfalls aus einem gesellschaftlichen System, das sich in progressiver Bewegung befindet. Ein kurzer Ausblick sucht abschließend die *Fluchtlinien* der filmhistorischen Entwicklung einer Stimmung nach dem italienischen Neorealismus aufzuzeigen, um die essentielle Wirkungsmacht dieser wenn auch kurzen, dennoch umso weitreichenderen Strömung zu verdeutlichen. Das Konzept des deleuzschen *Zeit-Bildes* wird in den Filmen der frühen 1950er Jahren evident sichtbar und entwickelt sich in der französischen Epoche der *Nouvelle Vague* in den Werken von Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard als auch Alain Resnais zu einem *Kristallbild*, in dem die *Körperbilder* aufgrund gesellschaftlicher Änderungsprozesse neu hinterfragt werden müssen.

Hinsichtlich der mannigfaltigen Forschungsliteratur zum italienischen Neorealismus - im Blickpunkt unterschiedlicher Fragestellungen und Ebenen, erweisen sich insbesondere die Untersuchungen Massimo Perinellis als äußerst hilfreicher,

stützender Leidfaden. In seiner kulturhistorisch interdisziplinär aufgefächerten Arbeit „Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943-1949“ (2009), verhandelt er die Theoreme von Gilles Deleuze und Félix Guattari in Anwendung auf ein breites Spektrum neorealistischer Werke. Neben den grundlegenden Werken Peter Bondanellas in ihrer manifesten Bedeutung für die italienische Neorealismus-Forschung sind es die Blickwinkel von Thomas Meder - insbesondere sein Forschungsbeitrag zur Entstehungsgeschichte von Rossellinis PAISÀ (1946) „Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann“ (1993) - Jörn Glasenapp und Oliver Fahle - bedeutsam sind ihre Untersuchungen und Anwendungen zur Kintotheorie von Gilles Deleuze - auf welche diese Arbeit Bezug nimmt. Der u.a. von David Forgacs herausgegebene Sammelband „Roberto Rossellini. Magician of the Real“ (2000) bildet eine weitere tragende Säule zur Erstellung des Gerüsts einer fundierten Dechiffrierung des *Körperbildes* im italienischen Nachkriegskino. Bedeutsam sind hier die Überlegungen von Geoffrey Nowell-Smith, Christopher Wagstaff und Sandro Bernardi zu Stil, *Körperbildern*, Politik und *mentalen* Landschaften in den Werken Rossellinis. Das Gespür von unmittelbarer Authentizität vermittelt der die Analyse durchziehende stetige Bezug auf die Interviews und Gedankensplitter des großen Regisseurs Roberto Rossellini selbst, die Adriano Aprà in dem umfassenden Werk „Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews“ (1992) herausgegeben hat.

Forschungsfragen

Diese Arbeit begreift sich in dem Versuch eines perspektivischen Verknüpfens der theoretischen Mosaik großer Filmtheoretiker und Philosophen - André Bazin, Siegfried Kracauer und Gilles Deleuze - mit den nahezu haptisch gegenständlichen filmischen Werken der *War Trilogy* Roberto Rossellinis, im Spannungsfeld seines italienischen Neorealismus der schaffensreichen Jahre 1944/45 bis 1948.

Aufgrund einer existentiell brüchigen menschlichen Verfasstheit, die sich maßgebend aus den Umständen des Zweiten Weltkrieges auf eine kollektive Gesellschaftssituation projiziert, in welcher das registrierende Individuum lediglich Ausdruck für das allumfassend Ganze wird, rückt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Innen und Außen respektive des *körperlichen* und *mental*en Seins als Reaktion auf die radikal verschobenen Parameter des *horizontalen* und *vertikalen* städtischen Wirkungsfeldes in das Zentrum des Interesses. Wie figuriert sich der *marginalisierte Kollektivkörper* der Kriegs- und Nachkriegszeit innerhalb der dokumentierenden realitätsverhafteten Sprache der rossellinischen Kamera? Inwieweit lässt sich aus dem Blickwinkel Rossellinis ein *organlosen Körper* im Sinne der Theorien von Gilles Deleuze und Félix Guattari als Projektions- bzw. Deutungsfläche der politisch-sozialen und auch familiär-hierarchischen Verfasstheit einer im *Werden* befindlichen *deterritorialisierten* Gesellschaft greifen? Welche menschlichen Bruchstellen treten auf? Mit der Bezugnahme auf die Kinobücher *Bewegungs-Bild. Kino 1* und *Zeit-Bild. Kino 2* von Gilles Deleuze ist zudem - in steter Visualisierung des kinematographischen Bruchs *sensomotorischer Verkettungen* - nach der organischen Relation zwischen aktualisiertem Milieu und verkörpertem Verhalten im Kontext des Entstehens von elliptisch-ereignishafter Realität zu fragen, aus deren Spalten visuell begriffene *Denkfiguren* aufsteigen.

Stagniert der Neorealismus in einer rein *temporalen Consecutio* - einer *körperlichen* Verfassung, in der das narrative Moment die rhythmische Entwicklungslinie Rossellinis bricht, um rein *sehende* handlungsunfähige und sprachlos irrende *Menschenbilder* in der Zeit einzufangen? Wie verändert sich die Haltung zu einer kinematographischen Unmittelbarkeit innerhalb des Opus Magnum des italienischen Regisseurs, insbesondere im Hinblick auf die spätere *Solitude Trilogy* der 1950er Jahre?

Nicht nur das filmisch-ästhetische Verständnis Rossellinis lebt von seinem stets betonten intuitiven Rhythmus der ihn, in der Wahl seiner Figuren, Milieus und Perspektiven auf die Welt durch das Auge der Kamera gesehen, geleitet hat, auch diese Arbeit fußt auf einem gewissen rhythmischen Aufbau, der sukzessiv entlang theoretischer Fäden in die Gefilde der filmischen Wirklichkeit dringt.

1. Die Strömung des Neorealismus.

Situierung im Bereich des Filmischen 1943-1954

„Man braucht nur in die Tiefe zu schachten, und jedes kleine Faktum offenbart sich als Goldgrube. Die Goldgräber sollen endlich kommen und im unerschöpflichen Bergwerk der Wirklichkeit graben. Nur so gewinnt der Film soziale Bedeutung.“

(Cesare Zavattini »*Einige Gedanken zum Film*« (1952))

Der Film ist in einer apodiktischen Weise und gleichsam aus einer inneren Affinität heraus seit jeher verflochten mit einem Impuls von Geschichte - einer Geschichtlichkeit der Künste, welche entlang des Fadens der Zeit die Geschichtlichkeit inmitten eines prononcierten Raumes dechiffriert.¹ Das Medium des Films figuriert sich nicht als eine genuin emporgestiegene Kunstform, welche unmittelbar nach anderen Künsten und ihrem geschichtlichen Duktus, abhängig von den technischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts, plastisch wurde: Es ist ein fraglos verdichtetes Zeitmoment, welches den Film den anderen Künsten nicht einfach nachordnet, sondern diesen gleichsam in einem kategorischen Gedanken zu einem Teil geschichtlichen Schicksals eint. Der französische Philosoph Jacques Rancière (*1940) rekurriert innerhalb seines Gedankensplitters „Die Geschichtlichkeit des Films“ auf die „Histoire(s) du Cinéma“ Jean-Luc Godards, in welchen dieser den Film von Kunst und Technik separiert und in den Kontext eines *Mysteriums*² stellt, welches von Rancière als eine sakrale Gestik des Menschen – eines Entwurfs menschlicher Gemeinschaft weitergedacht wird und die Befähigung verinnerlicht, die Deskription der Technik zu überwinden, um sich in den Modus Operandi der *Anschauung [du sensible]*³ zu potenzieren. In seiner technischen als auch künstlerischen Fertigkeit wird der Film als *mystisches* Dispositiv folglich zu einem Instrument der Hervorbringung und Aufzeichnung von menschlicher Geschichtlichkeit. Innerhalb dieses Spannungsfeldes filmischer Unmittelbarkeit lässt sich mithin der Modus der Zeit *historisch* vergegenwärtigen: Die Erfahrung versunkener geschichtlicher Horizonte wird in ihrer historischen Beschaffenheit greifbar und kann in

¹ Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films (Orig.-Ausg.: 1998)“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, aus d. Franz. übers. v. Stefan Barmann, Hg. v. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8, S. 230-246, hier: S. 230.

² Ebd., S. 230.

³ Ebd., S. 231; (Stefan Barmann (Übers.) verweist auf die im Kontext des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik stehenden kinematographischen Ästhetik Jacques Rancières, welche sich in der Begrifflichkeit des französischen *sensible* konzentriert, die an dieser Stelle als *Anschauung* definiert wird – einer empirischen Wirklichkeit).

ihrer mannigfaltigen Schichtung enthüllt werden.⁴ So manifestiert sich der Film entlang seiner theoriegeschichtlichen Laufbahn seit jeher als ein zweifach agierender Vasall von Zeugnishaftigkeit: Einerseits konkretisiert sich der historische Moment durch den dokumentarischen Charakter der filmischen Plastizität des Bildes, andererseits in der filmischen Möglichkeit, Aussagen historischer Zeugen und Beobachter auf mediale Weise einzulagern.⁵ Die Kamera wird objektiv-technischer Zeuge der Bildform und zugleich von registrierender Beschaffenheit klassifiziertes archivarisches Medium, welches die Sichtbarkeit historischer Zeugen ermöglicht und die Realität ihrer dokumentarischen Berichte abbildet.

Es sind Brüche und Frakturen von entscheidender Bedeutung, die während des Prozesses der kinematographisch-historischen Geschichtsschreibung Zeiträume und epochalen Duktus in Darstellung und Körperlichkeit kontrastieren.⁶ Filmgeschichte als Komponente der gesellschaftlichen Zirkulation und Produktion von Sinnverständnis projiziert sich zwischen den Jahren 1945 und 1954/55 zu einem wenn auch kursorischen gleichsam dennoch umso einflussreicheren Markstein filmischer Erscheinungen: Dem Italienischen Neorealismus. Insbesondere binnen des italienischen Films sind Motiv und Symptomatik filmhistorisch tief in einer Erfahrung des Kriegs verwurzelt, welche die ästhetische Modulation des filmischen Systems in Italien prägt und neben einer technisch-instrumentellen Erneuerung den Blickpunkt auf den rezenten kommunikativen Charakter ebenjenes sinnstrukturellen Gewebes legt.⁷ Der Krieg führt zu einer Bruchlinie bisheriger gesellschaftlich-kommunikativer Strukturen und erweist sich gleichsam als Movens einer neuen filmästhetisch-situativen Form von Verständigung und Kommunikation, die aus diesem gesellschaftspolitisch brisanten Erfahrungsraum emporsteigt und den Neorealismus durchdringt. Die innere Wirklichkeit gebrochener Menschlichkeit transportiert sich durch signifikante Elemente in das äußere Leben - die unmerklich sichtbaren Erscheinungen an der gesellschaftlichen Oberfläche modifizieren sich zu einer tragenden Rolle filmischer Sichtweise.⁸ Die Realität filtert sich in der Aufnahme einer offenkundigen Welt, die durch das Medium Film während der Erscheinung des italienischen Neorealismus den

⁴ Vgl. Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich: diaphanes 2011, S. 87; (Rothöhler verweist auf die Tradition der romantischen Poetik des rancièreschen Bildverständnisses im Kontext des Aufgreifens *a-signifikanter Momente* als filmisches Attribut).

⁵ Vgl. Ebd., S. 141.

⁶ Vgl. Engell, Lorenz: „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, in: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Edition Pandora*, Bd. 7, Hg. v. Lorenz Engell, Frankfurt am Main/New York: Campus 1992, S. 159-188, hier: S. 159.

⁷ Vgl. Ebd., S. 159-160.

⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press 1947), aus d. Engl. übers. v. Ruth Baumgarten & Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 13.

„[...] Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen.“⁹ übermittelt. So gilt es die Behauptung Jörn Glasenapps hinsichtlich der filmtheoretischen Substanz und Tragweite der neorealistischen Strömung als vorbehaltlos zu unterstreichen, in welcher er die Fruchtbarkeit und daraus resultierende ergiebige Reflexion akzentuiert, die sich innerhalb der Filmtheorie aus dem italienischen Neorealismus herauschält und diesen noch vor den Strömungen des *weimarschen Expressionismus*, des *russischen Montagekinos* als auch der *Nouvelle Vague* in das Zentrum reflexiver-programmatischer Animation stellt.¹⁰ Trefflich pointiert er das Signum, in welchem die für den Neorealismus wohl bedeutendsten Auseinandersetzungen filmhistorischer Größe, namentlich jene Cinéphilien wie Siegfried Kracauer, André Bazin und Gilles Deleuze, zusammenfließen: „Im Neorealismus kommt der Film gleichsam zu sich selbst, zeigt er das, was ihn ausmacht, in seiner reinsten Form, spielt er seine Potenziale am überzeugendsten aus.“¹¹ Doch wie lässt sich dieses filmgeschichtlich so virulent andersartige und in seinen wissenschaftlichen Debatten vieldiskutierte Phänomen per definitionem greifen? Es ist ein wohl schattenhaft allgemeines Verständnis, welches innerhalb Italiens und ausgreifend auf die Welt mit Blick auf den Neorealismus existiert und nicht vornehmlich aus einer genauen Kenntnis der Filme jener Zeitspanne erwächst¹²:

„Der Begriff Neorealismus wurde wie ein Netz über den italienischen Nachkriegsfilm geworfen, und nun sucht jeder für sich die Maschen zu zerreißen, in denen man ihn festgesetzt zu haben glaubt. [...] Denn der Neorealismus existiert nicht unbedingt im Reinzustand, er ist auch in Kombination mit anderen ästhetischen Tendenzen denkbar.“¹³

André Bazin¹⁴ entschlüsselt an dieser Stelle den Tatbestand eines Vorurteils hinsichtlich der Annahme der Existenz eines einheitlichen neorealistischen Stils bzw. eines bestehenden Kollektivs unter dem Mantel einer *realistischen Schule Italiens*, der den Filmschaffenden respektive Regisseuren jener Zeit anhaftet. Aus seinen

⁹ Ebd., S. 13.

¹⁰ Vgl. Glasenapp, Jörn: „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 7-23, hier: S. 7.

¹¹ Ebd., S. 7.

¹² Vgl. Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 43.

¹³ Bazin, André: „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), in: André Bazin: *Was ist Film* Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, S. 353-373, hier: S. 359.

¹⁴ Der Franzose André Bazin (*1918 - †1958) positioniert sich innerhalb der Filmtheorie als einer der bedeutsamsten Kritiker und Wegbereiter der filmischen Auseinandersetzung nach dem Zweiten Weltkrieg - maßgeblich fußend auf seinen intellektuell wachsam und brillianten Essays sowie Interviews im Kontext der französischen Zeitschrift *Cahiers du cinéma* (1951), zu deren Gründungsmitgliedern er zählt (neben Jacques Doniol-Valcroze (*1920 - †1989)).

vielschichtigen Blickwinkeln und Entwürfen eines Verständnisses von *Realität* - welches, entgegen vorangegangener programmatischer Schulen wie etwa jener der sowjetischen Schule, die *Realität* nicht primär einer Richtschnur unterordnet¹⁵ - übersteigt dieses filmische Verhältnis zum *Realismus* dramatische, moralische und ideologische Tendenzen, denn „[d]er Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er *im nachhinein* die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie.“¹⁶ Der Neorealismus grenzt sich folglich nicht als eine statuierte Geistesrichtung ab, welche Linie und strukturelle Akzentuierung in einer bestimmten Schule subsumiert – es ist der Widerhall eines Klanges von Stimmen einer Bewegung, welche ideologischen Gesichtspunkten verhaftet war, die sich in ihrer zeitlichen Genese und Ausdehnung nur schwerlich innerhalb der Forschung bestimmen lassen: Die zeitliche Spanne zwischen den Jahren 1945 und 1949 jedoch werden allgemeingültig als Hauptphase angesehen.¹⁷ Der Terminus *Neorealismus* entsteht nicht erst während des faschistischen Abschnittes italienischer Filmgeschichte, sondern verwurzelt sich zunächst in den französischen Filmen der 1930er Jahre im Kontext eines Artikels¹⁸ des italienischen Drehbuchautors, Filmtheoretikers und -kritikers, Übersetzers und Essayisten Umberto Barbaro (*1902 - †1959) des Jahres 1943 und wird darauffolgend von Guido Aristarco aufgegriffen, der als herausragender Kopf marxistischer Filmtheorie 1952 die Zeitschrift *Cinema Nuovo* begründet.¹⁹ Was kennzeichnet nun aber das Herausragende an diesen italienischen Filmen, welches sie bis heute zu wertvollen Dokumenten der Weltgeschichte macht? Unumstritten ist es die Authentizität historischen Zeitgeschehens, welches die Filme einzufangen vermochten - Momente gesellschaftspolitischer Umbrüche, die sich innerhalb des Phänomens des Neorealismus bündeln und zunächst nicht vorrangig dem Film als Medium der Unterhaltung zuzuordnen sind.²⁰ Verschiedene diskursive Linien schnüren sich in dieser Strömung zusammen: Auf der einen Seite positionieren sich die filmischen

¹⁵ Bazin recurriert auf Dsiga Wertows (alt. wiss. Transliteration: Dziga Vertov) kinematographisches Denkmodell des *Kino-Auges* der 1920er Jahre (die dokumentarisch-realistische Fähigkeit der Filmkamera bekundend), welches u.a. die unmittelbare Wirklichkeit innerhalb von Wochenschauen dahingehend nutzte, diese wiederum in eine dialektische Sphäre der Montage einzuschließen.

¹⁶ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 357.

¹⁷ Vgl. Hortenbach, Eva: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen. Der Italienische Widerstand in Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in Filmen von Rossellini und Comencini*, Stuttgart: Ibidem-Verl. 2004, S. 20.

¹⁸ Vgl. hierzu: Chiellino, Carmine: „Der neorealistische Film“, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Italienischer Neorealismus*, Bd. 63, Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: edition Text + Kritik 1979, S. 19-31, hier: S. 20; (Chiellino konkretisiert den Artikel Barbaros in einer Besprechung zu einem Film Marcel Carnés (*Le Quai des brumes*, Frankreich 1938) und debattiert die damals diskutierten möglichen Ursachen für die Entstehung der Strömung, einerseits die Formung einer Opposition zur faschistischen Produktion, andererseits die Überwindung einer strukturellen und inhaltlichen Krise des Films bzw. der beeinflussenden italienischen Erzählkunst.).

¹⁹ Vgl. Bondanella, Peter: „1. Background: The Silent Era and the Fascist Period“, in: Idem: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York/London.: Continuum Internat. Publ. ³ 2001, p. 1-30, here: p. 24-25.

²⁰ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 43.

Merkmale dokumentarischen Charakters, andererseits ist es die Entstehung einer politischen Einstellung gegenüber vorherrschenden Verhältnissen, sich projektierend sowohl aus dem italienischen Faschismus als auch aus der folgenden Verarbeitung der grausamen Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs. Die diversen Definitionen des Genres laufen jedoch stets in einem Punkt zusammen: Der Neorealismus entfaltet sich vor den Begleitumständen seines historischen *Werdens* und wird stets im Rahmen der Bezugspunkte des Krieges und der Nachkriegszeit skizziert. Sidney Gottlieb kritisiert in seinen filmgeschichtlichen Studien zum Neorealismus die vagen Phrasen und konzeptuellen Einordnungen und konstatiert eine greifende Bestimmung, welche zudem die Annahme des schier plötzlichen Auftauchens des Genres nach Kriegsende widerlegt:

„[...] for the sake of clarity, it may be useful to organize a definition around several categories. [...]. Even though the term was initially used to describe a certain kind of anti-lyrical Italian literature of the 1930s, then applied to the French cinema of poetic realism of the same period, neorealism has become associated with Italian filmmaking from the early 1940s to the early 1950s, specifically the films of Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, and Giuseppe De Santis, among others, working with writers including Cesare Zavattini and Federico Fellini, and championed (and occasionally taken to task) by critics and theorists including Umberto Barbaro, Guido Aristarco, and, most influentially, André Bazin in France. The Italian experience of war and the almost equally traumatic postwar „recovery“ indelibly marked neorealism, and the films are set in an immediately recognizable historical „present“ showing the bulk of the population suffering under the ravages of fascism (extending beyond the wartime period) and also suffering various forms of material and spiritual poverty and oppression that could not be blamed completely on the Black Shirts and the Nazis.“²¹

Gottlieb konstatiert darüber hinaus den politischen Umstand der sich formierenden *Resistenza*, welche die Inhalte dieses Kinos prägt, jedoch nicht ausschließlich in seiner anti-faschistischen Partisanenbewegung den Knotenpunkt des Inhaltlichen bildet: Neben diesem unerbittlichen Kampf gegen die deutsche Besatzung Italiens durch die Nationalsozialisten seit dem Ende des Jahres 1943 und des fortwährenden utopischen Glaubens an die bessere Zukunft, sind es die gebrochenen menschlichen Körper in ihrer individuellen Armut und Verzweiflung im Ringen gegen Gewalt, Isolation, Hunger und Ausweglosigkeit.²² Das besondere Verhältnis der Italiener zum Film lässt sich bereits binnen der faschistischen Diktatur seit 1922 innerhalb des Landes verzeichnen, welches den Film mit seiner Industrie in ein symptomatisches Licht rückt und diesem eine herausragende Bedeutung beimisst: So existiert seit 1931 eine Filmförderung,

²¹ Gottlieb, Sidney: „Rossellini, *Open City*, and Neorealism, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Gottlieb Sidney, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 31-42, here: p. 32.

²² Vgl. Ebd., S. 32.

welche im darauffolgenden Jahr zur Gründung der weltbekannten Filmfestspiele in Venedig führt, sowie die Gründung der 1932 formierten *Direzione Generale per la Cinematografia* und der 1935 etablierten ersten Filmhochschule Italiens, der *Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC)*.²³ Was nun nicht weiter verwundert ist der Umstand, dass die biographischen Linien einiger der bekanntesten Exponenten des Neorealismus tatsächlich dieser durch das Regime gegründeten Filmhochschule entstammen und teilweise im Auftrag der Regierung Filme drehen. Roberto Rossellini, jene tragende Figur innerhalb dieser Analyse, teilt zu dieser Zeit ein enges Band der Freundschaft zu Vittorio Mussolini²⁴, dem Sohn des *Duce* und knüpft seine ersten dokumentarischen Filmerfahrungen inmitten des faschistischen Italiens, zunächst durch seine Co-Autorenschaft für den Kriegsfilm *LUCIANO SERRA, PILOTA* (R.: Goffredo Alessandrini, Italien 1938), darauffolgend mittels seiner ersten *faschistischen Kriegstrilogie*, den Filmen *LA NAVE BIANCA* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1941), *UN PILOTA RITORNA* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1942) und *L'UOMO DALLA CROCE* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1943).²⁵ Anders als die Verordnungen des totalitären Nationalsozialismus in Deutschland ihren Nutzen aus filmischer Propaganda²⁶ sogen, zeichnet sich das faschistische Regime Italiens durch eine überraschende Toleranz und Besonnenheit gegenüber der ästhetisch-politischen Entfaltung seines Filmwesens und der Mitglieder aus, in deren Zentrum sich durchaus antifaschistische Kollektive konstituieren konnten. Peter Bondanella weißt jedoch entschieden auf den unglücklichen Terminus *Faschistisches Kino* hin, vielmehr akzentuiert er Begrifflichkeiten wie *Filme während der faschistischen Periode*, *Vorkriegs-Filme* oder *Kriegszeit-Filme*, da wenige dieser Werke in ihrem Inhalt wirklich dezidiert die genuin faschistische Glorifizierung und Idee vermitteln, sondern meist auf traditionellem

²³ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 160; (Die berühmte, bis zum heutigen Tag bestehende italienische Filmstadt *Cinecittà* in der Nähe Roms entstand im Jahr 1937.).

²⁴ Vgl. Sedita, Giovanni: „Vittorio Mussolini, Hollywood and Neorealism“, in: *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 15, Issue 3., Special Issue: *Refelctions on Italian Nationalism and Facism: Essays for Alexander De Grand*, Transl. from the Ital. by Antony Shugaar, 2010, p. 431-457, here: p. 431; (Sedita debattiert innerhalb seines Essays die beachtliche filmische Entwicklungslinie des Filmproduzenten, Drehbuchautoren und Sohn Benito Mussolinis - Vittorio Mussolini (*1916 - †1997), welcher im Jahr 1939 die italienische Filmzeitschrift *Cinema* (bestehend bis 1943) herausgab: „*Cinema*, a journal with a strong interest in the international film scene, would become a theoretical hothouse for the postwar movement of Italian neorealism.“).

²⁵ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 45.

²⁶ Vgl. hierzu: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, Inc. 1960), vom Verfasser rev. Übersetzung v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan, Hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 218; (Kracauer disputiert innerhalb seines *Zuschauer-Kapitels* unter dem Aspekt *Exkurs: Propaganda und Film* die Bewusstseinsschwächung des Ichs durch die Fokussierung auf die Absorption der filmischen Bilder auf der Leinwand: Diese Form eines förmlich hypnotischen Zustandes fördert gleichsam das Mittel der Suggestion - prädestiniert für den Transport faschistischer Ideologien, die weniger an das menschlich-intellektuelle Gehirn, als vielmehr an den manipulativen Körper, den Instinkt appellieren: „Wer geneigt ist an eine Idee zu glauben, mag sie vom Intellekt her ablehnen und doch unter dem Druck unbewußter Triebkräfte [...] gefühlsmäßig akzeptieren. [...] Um wirksam zu sein, muß Propaganda ihre Überzeugungskraft durch Einflüsterungen und Anreize verstärken, die imstande sind, nicht so sehr den »Kopf« als die »Bauchmuskeln« zu beeinflussen.“).

Nationalismus, konservativen moralischen Aspekten und Katholizismus beruhen.²⁷ Auf politischer Ebene zeichnet sich gleichwohl eine Kontroverse zwischen den Parteien der neuen Republik – der *Democrazia Cristiana (DC)* und der *Partito Comunista Italiano (PCI)* ab, welche die Beschriftung des Neorealismus als exemplifiziertes Kino der *Resistenza* verdichtet²⁸. Während erstere die Filme des Neorealismus in ihrer linken Tendenz bekämpft, erfahren die filmischen Ideen und Projekte politischer und ideeller Denkart durch die *Partito Comunista Italiano* einen Rückhalt, der, dessen ungeachtet, mittels einer sukzessiv etablierten Zensur, welche zwischen den Jahren 1945 und 1949 noch nicht besteht, im Auftrag des Vorsitzenden der *Direzione Generale dello Spettacolo* - Giulio Andreotti zurückgedrängt wird und sich tendenziell in seinem Förderungskonzept auf international-amerikanische Filmproduktionen konzentriert.²⁹ Die den Neorealismus inhaltlich klassifizierende Verhaftung dokumentarischer Bildästhetik in der unmittelbaren Realität des Alltäglichen ist mithin während der Zeit des Faschismus von dessen Repräsentanten gewünscht und komprimiert sich, in den 1930er und frühen 1940er Jahren, in Terminologien wie *Realità italiana*, *paesaggio italiano* und *via italiana* - den Leitworten der Zeitschrift *Cinema*, die sich dezidiert gegen das gekünstelte Hollywoodkino stellen und ein genuin authentisches italienisches Kino propagieren.³⁰ Die Filmproduktion während des Faschismus teilt sich kategorisch in die Felder der offenen Propagandafilme, sowie konträr den Bereich des allgemeinen Unterhaltungsanspruchs der sogenannten *Telefoni Bianchi*, welche in ihrem thematischen Handlungsstrang stets die sozialen Schichten der Aristokratie und des Besitzbürgertums ansprechen, deren bekömmliche Konfliktlosigkeit zwischen den Bereichen der Genre des Ehedramas und der Verwechslungskomödie chargiert.³¹ Die auf narrativer und sprachlicher Ebene entstehende herausragende Ästhetik des neorealistischen Moments in der Filmgeschichte teilt Carmine Chiellino in drei einander befruchtende Phasen, die zunächst in jener bereits erwähnten faschistischen Entwicklungsstufe wurzeln und mit dem Fall des Regimes inkubierenden Charakter verzeichnen, dem im Kern die Aufgabe einer Wiederherstellung der von Futurismus und faschistischer Politik gestörten Sicherung kultureller Fortdauer zukommt.³² Darauf folgend fließen literarische Entlehnungen in erste filmische Produktionen, die

²⁷ Vgl. Bondanella, Peter: „The Making of Roma città aperta. The Legacy of Facism and the Birth of Neorealism“, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Gottlieb Sidney, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, S. 43-66, here: p. 44-45.

²⁸ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 46.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 46-47; (Giulio Andreotti obliegt zu dieser Zeit die Hauptverantwortung für sämtliche Beschlüsse und Verordnungen innerhalb des Filmwesens: 1949 erscheint das nach ihm benannte Gesetz *Legge Andreotti*, welches u.a. italienische Filmproduktionen für die Ausfuhr in andere Länder unterbinden konnte. Durch diese gezielte Förderung des Films durch einzelne Hände wurde der sich hauptsächlich durch das Ausland finanzierende Neorealismus nachhaltig eingeschränkt.).

³⁰ Vgl. Ebd., S. 47.

³¹ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 160-161.

³² Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 19; (Chiellino manifestiert die neorealistisch-filmische Inkubation inmitten der Jahre 1942-1945.).

recht bald durch erfolgreiche, eigens für den Film geschriebene Drehbücher, etwa durch die Hand bedeutender Vertreter der neorealistischen Strömung wie Cesare Zavattini³³ und Sergio Amidei - Konturen annehmen und schließlich in der dritten Stufe eigenständige narrative und sprachliche Ausdrucksformen erreichen, die selbst wieder von der Literatur nivelliert werden.³⁴ Dieser neue Film, welcher in einer ausgeprägten Vehemenz nicht nur dem klassischen Filmverständnis Hollywoods, sondern auch dem russischen Stil Sergej Eisensteins widerspricht, präzisiert in der Mitte der 1940er Jahre einen italienischen Filmstil, welcher etwas zuvor ungekanntes und in seinen Attributen vollkommen Neuartiges entfesselt, das über die Zentralisierung einer selbstredend längst auch bei Eisenstein gekannten Wirklichkeit hinausreicht: „Anders der Neorealismus. Seine Wirklichkeit ist nicht tiefer und nicht weiter als der Horizont alltäglicher Erfahrung, und seine Wahrheit besteht einzig in der versuchten oder versprochenen Nähe des Films zu den Gegenständen, mehr noch zu den Formen dieser Erfahrung.“³⁵ Der gesellschaftliche Apparat *Kino* als kulturelle Technik unterliegt einem Wandel im Kontext seiner Wirkung auf die Subjektbildung innerhalb eines individuellen Raumes, die sich insbesondere in der Nachkriegszeit innerhalb Italiens abzeichnet.³⁶ Als eine der wohl beliebtesten Freizeitaktivitäten der Italienerinnen und Italiener erklärt sich der Zerstreuungsraum des Kinos in seinen mannigfaltigen Erscheinungen diverser Kinopaläste sowie kleinerer Filmstätten in den Gemeinden, die nahe an die Problematiken der Gesellschaft rücken und durchaus zu einem Winkel sozialpolitischer Anschaulichkeit avancieren. Abseits des Kinosaals erscheint die Wirklichkeit einzig erfahrbar in einer fragmentarischen, lückenhaften Struktur, die bisher mittels des klassisch-narrativen Kinos den Mechanismus eines unbedingt zu befriedigenden Mangels dieses Begehrens nach einer eskapistischen Flucht vor der zerbröselten Welt zu schließen weiß. Trotz dieser transportierenden Funktion einer Rettung aus dem alltäglichen Weltgeschehen, sind es die Bilder der Kinoleinwand, welche das Vermögen besitzen, das Individuum stets und immer wieder durch gesonderte Kontemplation in den gesellschaftlichen Korpus einzuspeisen.³⁷ Entgegen dieser möglichen Welten, welche die Unzulänglichkeiten des Außerhalb zu kompensieren oder gar zu verdecken suchen, vollzieht sich mit dem Italienischen Neorealismus die Abspaltung einer punktuellen Dimension von Sinn, die jegliche

³³ Vgl. hierzu: Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neorealistischen Film*, Zürich: Origo 1958, S. 121-122; (Cesare Zavattini (*1902 - †1989) gilt als der inspirierende und treibende Initiator des italienischen Neorealismus, stets in verteidigender Haltung die Notwendigkeit der die Wirklichkeit erfassenden realitätsverhafteten Filmästhetik proklamierend, welche den Momenten des alltäglichen Lebens gleichberechtigte Aufmerksamkeit schenken und die reale Zeit erfassen – nicht durch Montagetechniken zerstückeln soll.).

³⁴ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 19.

³⁵ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 163.

³⁶ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 33-34.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 35.

Sublimation des Tatsächlichen in Ausdruck und Handeln der Figuren sowie stringent dramatischem Rapport moniert³⁸:

„Vielleicht erscheinen Filme dann am meisten als Träume, wenn sie uns durch die krasse und ungeschminkte Gegenwart natürlicher Gegenstände überwältigen – als hätte die Kamera sie gerade eben dem Schoß der Natur abgewonnen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten.“³⁹

Was Kracauer an dieser Stelle erörtert, richtet sich dezidiert an die kinematographische Erfahrung des *Körpers* in Konfrontation mit einer filmischen Ästhetik, die das gewohnt disparat erfahrene Sein der Außenwelt nicht nachträglich zu füllen sucht, sondern vielmehr die RezipientInnen in den Mittelpunkt eines aktiven Kräfteverhältnisses setzt, in welchem eine affizierend-produktive Wechselwirkung aufkeimt. „Das Kino ist kein Theater, es setzt die Körper aus Körnern zusammen.“⁴⁰

*The darling of French critics*⁴¹, der neorealistische Film ist das Zeugnis eines Œuvres Italiens, dessen Triebfeder den schöpferischen Beginn eines aufmerksamen künstlerischen Verlangens nach Erfassung alltagswirklicher, sozialer, politischer und zwischenmenschlicher Phänomene herausstreicht.⁴² Den Neorealismus jedoch sui generis mittels einer typisierend katalogischen Attestierung allgemeingültiger kinematographischer Techniken zu stilisieren, birgt das Wagnis der Entstehung eines Circulus vitiosus - einer Annahme etwa dahingehend, alle neorealistischen Filme seien stets unter dem virtuoson Gedankenflug eines ausschließlich mit Laiendarstellern vollzogenen unvermittelten Drehs unter freiem Himmel und fern jeglicher Struktur ohne systematisiertes Drehbuch entstanden.⁴³ Die Stilistik der einzelnen neorealistischen Regisseure - herausragend Luchino Visconti, Roberto Rossellini oder Vittorio De Sica - auf die im weiteren Verlauf dieser Zergliederung noch profund einzugehen sein wird, kreuzt sich, wenn überhaupt, nur partiell in einer allgemein umfassenden filmischen Ästhetik respektive einer ethischen Haltung. Der italienische Filmkritiker Lino Micciché (*1934 - †2004) disputiert in seinem 1975 edierten Essay „Per una verifica del

³⁸ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 164.

³⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 224.

⁴⁰ Deleuze, Gilles: „40. Das Gehirn ist die Leinwand“ (Orig.-T.: *Le cerveau, c'est l'écran*), in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 269-277, hier: S. 270.

⁴¹ Ricciardi, Alessia: „The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard“, in: *The Romantic Review*, Jg. 97, May-Nov. (2006), H. 3/4, S. 483-500, here: p. 485.

⁴² Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neorealistischen Film*, S. 7.

⁴³ Vgl. Illger, Daniel: *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, Diss. Freie Univ. Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 163.

neorealismo“ („Für eine Überprüfung des Neorealismus“) ebenjenen Aspekt der gemeinsamen ethischen Grundhaltung, welchen er energisch von der rein ästhetischen Zuschreibung trennt:

„Aber der Neorealismus war eben keine »Ästhetik«, und einer der Gründe für seine Niederlage (einer von vielen) war gerade, dass er glaubte, eine zu sein, [...]. Hingegen war der Neorealismus eine »Ethik der Ästhetik«: die implizite Antwort einer neuen Generation von Cineasten auf die Frage von Vittorini: »Werden wir je eine Kultur haben, die den Menschen vor dem Leiden zu beschützen versteht, anstatt sich darauf zu beschränken, ihn zu trösten?« Hierin, und nur hierin, waren sich die Visconti und De Sica, die Rossellini und De Santis, wie entfernt voneinander sie auch immer »ästhetisch« gewesen sein mögen, »ethisch« nahe. »Neorealismus« war vor allem der Name einer Schlacht, einer Front, eines Gefechts, welches die Verfechter jener »Ethik der Ästhetik« führten gegen die Verfechter einer »Ästhetik (anscheinend) ohne Ethik«, das heißt einer künstlerischen Praxis, die, sich unabhängig von den Dingen der Welt wählend, funktional dabei ist, diese zu konservieren, da es das »Spektakel« ist, das von dem Schmerz, den sie erzeugen, »ablenkt«.“⁴⁴

Der politische Inhalt - die Einstellung, welche sich in dem Schlagwort „Ethik der Ästhetik“ verhüllt, birgt in sich den offenen Blick der neorealistischen Filmemacher auf das unsichtbare marginalisierte Leiden inmitten ihrer Umwelt, eine dezidierte Weigerung der Akzeptanz gesellschaftlichen Elends und hierarchischer Zustände. Inwieweit jedoch dieses Plädoyer, das für ein gesellschaftskritisches Filmschaffen und die vermittelte Beziehung der Regisseure zu ihren Werken spricht, Verhaftung innerhalb der im Folgenden zu untersuchenden Filme Rossellinis und De Sicas findet, ist in seinem Bestreben nach Lösungen zu hinterfragen.

Auf der Suche nach einer neuen kinematographischen Sprache, in der die stürmischen gesellschaftlichen Problematiken ihrer Zeit Dokumentation finden sollten, sind es unweigerlich die großen Etiketten des Krieges, der *Resistenza* und der Partisanenbewegung, welche den Neorealismus zu einem klassifizierenden Label werden ließen, dem sich die Regisseure jedoch individuell kritisch entgegenstellten.⁴⁵ Roberto Rossellini etwa räumt, innerhalb eines Interviews mit François Truffaut und Eric Rohmer aus dem Jahr 1954, sein gespaltenes Verhältnis gegenüber der allzu einfachen neorealistischen Etikettierung ein:

⁴⁴ Zitiert nach: Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 164-165; (Illger verweist in einer Fußnote auf die ursprüngliche Veröffentlichung dieses Essays in dem von Miccichè herausgegebenen Band „Il neorealismo cinematografico italiano“ (1975), einem Hauptwerk innerhalb der neorealistischen Debatte.).

⁴⁵ Vgl. Bondanella, Peter: „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, in: Idem: *A History of Italian Cinema*, Lanham/New York/London: The Continuum Internat. Publ. Group Inc. 2009, p. 61-97, here: p. 64.

„ROSSELLINI: „True, I have kept my distance from a certain aspect of neorealism; on the other hand, what do we really mean by such a word. [...]. More often than not, it's just used as a label. For me, it is primarily a moral stance from which to observe the world. It is also an aesthetic position. But its basis is moral.“⁴⁶

Obwohl neorealistische Filme in ihren *registrierenden und enthüllenden Funktionen*⁴⁷ Momente des alltäglichen Lebens aufgreifen, fragen sie doch stets, anstatt eine endgültige Bestätigung zu pointieren, sie wundern sich mehr, als dass sie beschwichtigen.⁴⁸ Diese eingefangene Wirklichkeit des Lebens unterliegt dennoch den Bedingungen des künstlerischen Mediums Film in seinem technischen Entstehungsprozess: Demgemäß waren die namenhaften Regisseure sich der Existenz des Bandes zwischen Realität und kinematographischer Illusion, Faktum und Fiktion durchaus bewusst.⁴⁹ Die *seven Masterpieces*⁵⁰, wie Peter Bondanella sie kategorisiert und in die Blütephase des Neorealismus in seiner ausgeprägtesten Wesensform einordnet, sind einerseits Rossellinis *Kriegstrilogie*, die Filme ROMA, CITTÀ APERTA (Italien 1945), PAISA (Italien 1946) und GERMANIA ANNO ZERO (Deutschland/Italien 1948), als auch jene Werke De Sicas – SCIUSCIÀ (Italien 1946), LADRI DI BICICLETTA (Italien 1948) und UMBERTO D. (Italien 1952), abschließend die den Neorealismus einleitenden Werke Luchino Viscontis, das *chef d'oeuvre*⁵¹ des Neorealismus - OSSESSIONE (Italien 1943), die marxistischen Filme der Theorien Antonio Gramscis und die literarische Anleihe Giovanni Vergas – LA TERRA TREMA (Italien 1948).⁵² Unter diesen Meisterwerken eröffnet OSSESSIONE (1943) die neorealistische Phase mittels einer Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit Italiens die sich, ungekünstelt und revolutionär naturalistisch, in einer Verbindung des zeitlichen Raumes mit den Protagonisten verwebt. Visconti verinnerlicht einen *Anthropomorphismus*⁵³, der die Dinglichkeiten der Landschaft und ihrer Menschen

⁴⁶ Schérer, Maurice [Eric Rohmer]/François Truffaut: „An Interview with Cahiers du cinéma“, (Orig.-T.: *Entretien avec Roberto Rossellini*, in *Cahiers du cinéma*, no. 37, July 1954, pp. 1-12), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 47-57, here: p. 47.

⁴⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 71.

⁴⁸ Vgl. Wagstaff, Christopher: „Rossellini and Neo-realism“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 36-49, here: p. 40.

⁴⁹ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 64.

⁵⁰ Ebd., S. 66.

⁵¹ Schütte, Wolfram: „Kommentierte Filmographie. Ossessione. 1942“, in: *Luchino Visconti*, Hg. v. Peter Jansen/Wolfram Schütte, Reihe Film 4., München: Hanser 1975, S. 55-62, hier: S. 56; (Ossessione beruht in seiner literarischen Adaption auf dem amerikanischen Kriminalroman „The Postman Always Rings Twice“ (1934) von James M. Cain, mit welchem Visconti während seines Aufenthalts in Frankreich unter dem Einfluss Jean Renoirs konfrontiert wird.).

⁵² Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 66.

⁵³ Schütte, „Kommentierte Filmographie. Ossessione. 1942“, S. 60.

durch lange, nicht unterbrochene Plansequenzen⁵⁴ hervorhebt und sie, durch die Fokussierung auf ihr Handeln, in einen Prozess des *Werdens* hebt, der sich aus der Natürlichkeit der Dinge selbst abzeichnet. Diese unscheinbaren Figuren der einfachen Welt - Fischer, Arbeiter und Bauern sind es, welche vermöge ihres tiefgreifenden Bandes zur Natur und ihres täglichen Ringens um das schiere Überleben, Bilder einer familiären Geschlossenheit und sozialer, politischer Verbindung übermitteln.⁵⁵

In seiner Stofflichkeit politischer Färbung, der stilistischen Eigenheit, Menschen, Dinge und Tatsachen visuell zu greifen, als auch dem moralischen Impetus der unbedingten filmischen Wirklichkeitsverhaftung als dokumentarisches Zeugnis der Zeit, verhaftet sich der italienische Neorealismus als Teil einer Verschiebung filmischer Blickpunkte innerhalb gesellschaftlicher Sinnrelation. Nicht der Mensch als Individuum, dagegen der Einzelne in einem Gefüge kollektiver Körperlichkeit steht im Mittelpunkt und ist dann neorealistisch, wenn politische und gesellschaftliche Revolution als konzise Elemente der Realität gewündigt werden.⁵⁶

Das Jahr 1950 markiert sowohl einen Endpunkt als auch einen Anbeginn des neorealistischen Films in einer Verlagerung des Politischen hin zu sozial-intellektuellen Kontexten einer ästhetisch-reflexiven Subjektivität im Spiegel der Moderne.⁵⁷ Das Ende der politischen Auseinandersetzung, auf welches der Anbruch einer neuen Ära nach dem Zweiten Weltkrieg folgt, steht im Kontext einer psychologischen Metamorphose, die dennoch nicht außer Acht lässt, was Rossellinis Filme kontinuierlich, bis in das Jahr 1954 seiner *Solitude Trilogy*⁵⁸ erfüllt: „[...] – in particular, their human warmth.“⁵⁹

⁵⁴ Vgl. hierzu: Falke, Gustav: „Neorealismus im italienischen Film“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte. Neo-Realismus*, Heft VII/2 Sommer 2013, Hg. v. Martin Bauer/Jens Hacke, München: C.H. Beck 2013, S. 21-34, hier: S. 27; (Falke verweist auf den filmischen Tiefenraum, der sich im Film durch den Verzicht auf Montage und Schnitt verdeutlicht. Die Wahrnehmung wird zu einem Ausschnitt der Realität selbst, die innerhalb des Hollywood-Kinos durch das *continuity-editing* bzw. die *découpage classique* auf bestimmte zentrale Momente fokussiert wird.).

⁵⁵ Vgl. Korte, Helmut/Werner Faulstich: „Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick“, in: *Fischer Filmgeschichte: (100 Jahre Film 1895-1995), 3. Auf der Suche nach Werten: 1945-1960*, Hg. v. Werner Faulstich/Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1990, S. 11-33, hier: S. 17-18.

⁵⁶ Vgl. Schlappner, Martin: „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, in: *Luchino Visconti*, Hg. v. Peter Jansen/Wolfram Schütte, Reihe Film 4., München: Hanser 1975, S. 7-40, hier: S. 19.

⁵⁷ Vgl. Kovács, András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2007, p. 255.

⁵⁸ Der Terminus umfasst die Ingrid Bergman Filme STROMBOLI, TERRA DI DIO (R.: Roberto Rossellini, Italien/USA 1949), EUROPA '51 (R.: Roberto Rossellini, Italien 1952), VIAGGIO IN ITALIA (R.: Roberto Rossellini, Italien 1954) und LA PAURA („FEAR“) (R.: Roberto Rossellini, Italien/Deutschland 1954).

⁵⁹ Verdone, Mario: „A Discussion of Neorealism“, (Interview, Orig.-T.: *Colloquio sul neorealismo*, in: Bianco e Nero, no. 2, 1952, pp. 7-16), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 33-43, here: p. 37.

1.1 Ventennio und Traumatic Postwar Recovery: Italiens gesellschaftspolitische Konstitution im Schatten des Zweiten Weltkrieges

„Im Faschismus ist der Alp der Kindheit zu sich selber gekommen.“

(Theodor W. Adorno »*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*,
(123 *Der böse Kamerad*, 1935)« 1951)

Es ist die ewig ruhende, dennoch allgegenwärtig spürbare geschichtsgeladene Monumentalität, welche das vorherrschende Bild Italiens seit jeher inmitten des *kollektiven Gedächtnisses*⁶⁰ prägt. Als Reminenz, in unauffälligen Winkeln befindlich, verweisen die Inskriptionen *martiri* und *nazifascisti* geschmückter Tafeln den heutigen visuell wachsam Reisenden auf die Umstände der innerlands kämpfenden Heroen des bewaffneten Widerstandszirkels, insbesondere während der letzten Dekade des Zweiten Weltkriegs.⁶¹ Sind es Faschisten, Nazis, Deutsche oder Italiener, welche sich als ihr Widerpart figurieren? Diese Linien zeichnen sich nur schemenhaft ab und eine Identifikation erweist sich als dissonant, denkt man an die unterschiedliche Weise des Sturzes beider Schreckensfiguren: Hitler auf deutschem Boden durch Selbstmord unmerklich verschwunden, Mussolini hingegen, der auf seinem Fluchtweg durch ein kommunistisches Partisanenkollektiv exekutiert und später auf der Mailänder Piazzale Loreto vor den Augen der italienischen Bevölkerung zur Schmähung an den Füßen aufgehängt wurde.⁶² Daraus ableitend ist zu konstatieren, dass es innerhalb der Bevölkerung Italiens ein differentes, öffentliches Bild der gestürzten Diktatur gibt, in welchem sich die *Erinnerung* an die Demütigungen durch das faschistische Regime und die Besatzung durch die deutschen Nationalsozialisten auf eine fortlaufend vollkommen andere Weise entwickelt, als innerhalb Deutschlands. Das Aufkommen von kinematographischen *Denkbildern* dokumentiert sich binnen des Mediums Film durch die aktualitätsnahe Chronik, welche den Kriegsalltag und die unermütlche Rebellion des gedemütigten Volkes zu verarbeiten und in einem kollektiven Widerstand Italiens - der *Resistenza* zu verkörpern sucht.⁶³ Hinsichtlich dieses filmischen Verarbeitungsprozesses, an dessen Spitze belangvoll Roberto Rossellini mit seiner *Trilogia della guerra*⁶⁴ - zuvorderst ROMA, CITTÀ APERTA (1945) und PAISÀ (1946)

⁶⁰ Vgl. hierzu: Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck ² 1999, S. 35-36; (Assmann umreißt die Konzeption der *mémoire collective* des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (*1877 - †1945), in welcher er das *kollektive Gedächtnis* in einen ausschließlich sozialen Entstehungsrahmen – *cadres sociaux* – (fern neuronaler, körperlicher Prozesse) stellt, der durch Kommunikation und Interaktion erst Erinnerungen in der Gesellschaft entstehen lässt.)

⁶¹ Vgl. Meder, Thomas: *Geschichtsdiebe. Der italienische Neorealismus und die Nachgeborenen*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.01.2002, Nr. 20, S. 49, hier: S. 49.

⁶² Vgl. Ebd., S. 49.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 49.

⁶⁴ Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 7.

steht, ist es keine *Stunde Null*, die ihren schweren, erstickenden Nebeldunst über das italienische Volk legt. Der italienische Neorealismus als filmische Strömung greift entlang einer plastischen Linie die historische Rezeption sukzessiv auf und konturiert sich als Zeugnis des anbrechenden demokratischen Wandels und Beginn einer neuen Ära politischen Bewusstseins.⁶⁵

Die fragmentarischen Teile des geschichtlichen Entwicklungsbogens Italiens nach dem Zweiten Weltkrieg setzen sich für ein individuell profundes Verständnis erst mittels eines Blicks auf die besonderen Umstände – respektive das Ende des Faschismus - zusammen, welche sich unter der Bedingung einer zwanzigjährigen Befehlsgewalt des faschistischen Regimes - des *Ventennio*⁶⁶, wie ein Netz über Italien und seine historisch-politische Geschichte spannen.⁶⁷ Die faschistische Aufstellung unter der allumfassenden Klammer Benito Mussolini (*1883 - †1945), welche in den Jahren 1919/20 zunächst als eine relativ unbeachtete Splitterpartei mit etwa 800 bis 900 Mitgliedern von etwa dreißig Ortsgruppen verzeichnet ist, gewinnt einstweilen - insbesondere in den ländlichen Bereichen, die linksgerichtete Arbeiterbewegungen verzeichnen - bei den Großagrariern und Kleinbauern, später den kleinen Industriellen und der breiten Mittelschicht, zunehmend an Popularität und entzündet sich ab dem Jahr 1921 mit einer geballten Kraft über der Poebene hin zu weiteren Teilen Nord- und Mittelitaliens.⁶⁸ Die Faschisten konzentrieren ihre gezielte und brutale Taktik gegen Kommunisten, Sozialisten und slawische Minderheiten in besonderen Kampfsektionen, den *Squadren*⁶⁹. Das Ziel ist zunächst eine sukzessive Schwächung der liberalen Regierung in ihrer sozialistischen Kraft durch gezielte revolutionäre Gewalt. Mit der Gründung der legalen *Partito Nazionale Fascista* (PNF) am 7. November 1921 festigt sich die Macht Mussolinis zunehmend und fördert die militärische Agitation faschistischer Kampfkollektive gegen die Streiks und Zusammenkünfte der Sozialisten.⁷⁰ Ein förmlicher Massenaktionismus - mobilisierte Teile der faschistischen *Schwarzen Brigaden*⁷¹ - kulminiert am 27. Oktober 1922 in dem sogenannten „Marsch auf Rom“, der jedoch militärisch keine eklatanten Kollisionen verzeichnet. Mussolini erreicht in einer ausgedehnten Verhandlungsdebatte mit den führenden Persönlichkeiten des liberal-konservativen Lagers den Rücktritt der sich faschistischer Bedrängnis gegenübersehenden Regierung. Die parlamentarische Monarchie Italiens unter König Vittorio Emanuele III., der die Resorption der Faschisten in die Regierung

⁶⁵ Vgl. Meder, *Geschichtsdiebe*, S. 49.

⁶⁶ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 63.

⁶⁷ Vgl. Alf, Sofie G.: *Leitfaden Italien. Vom antifaschistischen Kampf zum Historischen Kompromiß*, Berlin: Rotbuch 1977, S. 23.

⁶⁸ Vgl. Woller, Hans: *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck 2010, S. 87.

⁶⁹ Ebd., S. 87.

⁷⁰ Vgl. Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 9.

⁷¹ Ebd., S. 13; (*ital. Brigate nere*).

als unumgänglich ansieht und durch möglichen militärischen Widerstand einen Bürgerkrieg befürchtet, projiziert sich binnen kurzer Zeit, am 30. Oktober 1922, in der Bildung einer neuen Regierung, welche die weiten Schatten des Faschismus in den darauffolgenden Jahren rasch über ganz Italien wirft.⁷² Folgt man den Ausführungen des Historikers Hans Woller, so hat der „Marsch auf Rom“ in seiner mythischen Drastik nicht dergestalt stattgefunden, denn die Kräfte Mussolinis ruhten tatsächlich weit entfernt vor der Hauptstadt. Dennoch bleibt die historische Bedeutung dieses Ereignisses von unangetasteter Größe in der italienischen Geschichte verwoben, denn für die Epoche des liberalen Italien markiert dieses Ereignis einen augenscheinlichen Schlussakt. Eindringlich stellt sich an diesem geschichtlichen Wendepunkt die zentrale Frage, worin sich der spezifische Duktus dieses faschistischen *Werdens* in all seinen dynamisierenden Kräfteverhältnissen manifestiert. Welche gesellschaftlichen Bruchstellen waren es, die diese Bewegung erspät und für sich zu nutzen weiß? Wollner präzisiert vier einander begründende Bausteine, die das Wesenhafte des Faschismus unter Mussolini begreiflich machen. Insbesondere in den Mittelschichten ist es ein großes Kollektiv junger hoffnungsvoller Menschen, welche an der Spitze der Erneuerungsbewegung stehen und ihre Position inmitten der durch die aufkeimende Industrielandschaft geprägte Gesellschaft stärken wollen: Es gilt, sich von den alten Vorstellungen der Jahre 1789, dem alten Establishment zu lösen. Daraus entwickelt sich der Aufstieg einer ausgedehnten emanzipatorischen Bewegung, welche, die Mittelschichten umklammernd und sich aus tiefem kollektivem Bedürfnis nach einer Befreiung von wirtschaftlicher und politischer Gebundenheit von ausländischen Bindungen speisend, eine nationale Befreiungsgeste expediert.⁷³ Abschließend ist es die Gestalt Mussolinis, mit welcher der Faschismus eine Antwort auf die eruierten Krisen liefert und zu einem neuen Bewusstsein des gesellschaftlichen Selbst motiviert, für das es sich von sämtlichen kraftraubenden Bedrohungen wie Individualismus und Kriegsgegnerschaft zu distanzieren gilt. Zielsicher schreibt sich die faschistische Verstrebung eine neue Regelung bisheriger Zustände auf die Fahnen, die in einem totalitären Staatsgebilde Vollkommenheit finden soll: Eine kongruente Gesellschaft, in der durch Erfahrungswerte des Ersten Weltkriegs, der Chimäre als geistige Wurzel und Fluchtlinie des Faschismus, revolutionär-anthropologische Stimmungen einen juvenilen Menschen, ein Individuum verschmolzen mit dem Staatsorgan, kreieren sollen.⁷⁴ Die Ressourcen der Gesellschaft sollen durch konstante Mobilmachung und Politisierung intensiviert werden, um einer möglichen Erweiterung des Reiches gewachsen zu sein. Das Gedankenbild des totalitären Staates, einer klassenlosen Gesellschaftsstruktur,

⁷² Vgl. Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, S. 93.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 88.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 89.

lehnt sich dabei an die eingene Historie an: Es gilt, die *Römer der Moderne*⁷⁵ zu schaffen, eine Volkseinheit, die inmitten der modernen Welt eine imperialistische Kultur etabliert.⁷⁶ Der *Duce* konzentriert zu seiner Zeit der Machtentfaltung eine Kraft in sich, die es ihm möglich macht, die divergenten Verstreungen der Energien innerhalb des Faschismus zu bündeln und daraus eine für sich herausragende Position von Partei-unabhängigem Rang zu festigen, die nur durch seine rhetorische Person sowie den unmittelbaren Spürsinn für die Ängste und Sehnsüchte der Gesellschaft komplementiert werden konnte, die es in einfachen, aussagekräftigen Bildern zu vermitteln galt. Ein regelrechter *Duce-Mythos*⁷⁷ präsender Volkstümlichkeit etabliert sich durch findige Nutzung von wachsenden propagandistischen Massenmedien, die Mussolini in Anlehnung an mythische Gestalten zu einem förmlichen *Messias des Vaterlandes*⁷⁸ und *Motor des Jahrhunderts*⁷⁹ projektieren.⁸⁰ Dieser massenmediale Kult der Inszenierung einer einzigen Person lässt, mit Blick auf den Aspekt des *Körpers* und seiner Notation im Faschismus, ein vollkommen konträres Bild zu der Habhaftwerdung der neorealistischen Körper im Film entstehen: Benito Mussolini, der Verführer der Massen, findet sich in diversen Abbildungen stets in einer Blickrichtung wieder, die ihn durch das Auge des Betrachters zwangsläufig von unten nach oben wahrnehmen lässt.⁸¹ Die Stilisierung einer Heldenfigur ist offensichtlich, formiert sich der Blickpunkt des heterogenen Volkes doch auf den *Körper* eines athletischen, kraftvoll-dynamischen Heroen, dem Typus des heterosexuell-männlichen Paradekörpers eines *dominatore*⁸², der sich zu einer paradigmatischen Fläche für alle italienischen Männer und Frauen illustriert.

Weder die alten Eliten, noch faschistische Formationen selbst bieten zu dieser Zeit einen Gegenentwurf, welcher Mussolini an der Ausweitung seiner Pläne hindern konnte. Innerhalb der folgenden zwei Jahre nach den initiiierenden Verhandlungen die sich mit dem „Marsch auf Rom“ verknüpfen, sind es lediglich zerstückelte Reste, welche noch von dem politischen System der alten Regierungsform übriggeblieben sind: Die Erlassung eines faschistischen Großrates im Dezember des Jahres 1922, der, konkurrierend zu Kabinett und Parlament, die maßgebenden politischen Entscheidungen festlegte und in seiner Zusammensetzung einzig durch Mussolini

⁷⁵ Ebd., S. 100.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 99-100.

⁷⁷ Ebd., S. 104.

⁷⁸ Ebd., S. 104.

⁷⁹ Ebd., S. 104.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 103-104.

⁸¹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 102; (Perinelli nimmt Bezug auf fotofragische Aufnahmen und Postkarten sowie die Darstellung des *Duce* in den Wochenschauen *cinegiornali* des Istituto LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*)).

⁸² Ebd., S. 102.

bestimmt wurde, als auch die Reform des Wahlrechts im Juli 1923 und eine Neuwahl im April 1924, markieren die weiteren Schritte.⁸³

Die Entstehung und Auswüchse des italienischen Faschismus im Inbegriff seiner Gesamtheit lassen eo ipso an die Konturen eines foucaultschen Dispositivs denken:

„M. FOUCAULT: Was ich unter diesem Titel [d.i. Dispositiv] festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion. Das hat zum Beispiel die Resorption einer freigesetzten Volksmasse sein können, die einer Gesellschaft mit einer Ökonomie wesentlich merkantilistischen Typs lästig erscheinen mußte: [...]“⁸⁴

Als gesellschaftliches Konvolut wirkt die faschistische Politik eminent auf die Industrialisierung, Urbanisierung, die Entstehung nationaler Disputationen und novellierenden Geschlechterverhältnisse, als auch letztlich die Weltwirtschaftskrise und bildet aus diesem Unstand heraus eine infektiöse Zirkulation von Wissen und Macht - die Grundpfeiler von Herrschaftsverhältnissen⁸⁵:

„M. FOUCAULT: [...]. Ich habe gesagt, daß das Dispositiv wesentlich strategischer Natur ist, was voraussetzt, daß es sich dabei um eine bestimmte Manipulation von Kräfteverhältnissen handelt, um ein rationelles und abgestimmtes Eingreifen in diese Kräfteverhältnisse, sei es, um sie in diese oder jene Richtung auszubauen, sei es, um sie zu blockieren oder zu stabilisieren oder auch nutzbar zu machen usw... Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, [...]“⁸⁶

Entsprechend der schonungslosen Durchsetzung der faschistischen Struktur in Italien ist es der Staatsmacht 1935 erstmals möglich, im Zuge des imperialistischen Kriegs gegen das afrikanisch-äthiopische Abessinien, die breite gesellschaftliche Masse durch einen Sieg zu beschwichtigen.⁸⁷ Mit der Intention der Gründung eines Imperiums beginnt 1936 durch die „Achse Rom-Berlin“⁸⁸ eine sukzessiv enger werdende Schnürung der italienisch-deutschen Kooperative zwischen Mussolini und Hitler.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 97.

⁸⁴ Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119-120.

⁸⁵ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 61-62.

⁸⁶ Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 122-123.

⁸⁷ Vgl. Alf, Leitfaden Italien. Vom antifaschistischen Kampf zum Historischen Kompromiß, S. 23.

⁸⁸ Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 10.

Aufgrund der militärischen Schwächen sieht sich Italien unfähig, den seit Juni 1940 begonnenen Kampf im Zweiten Weltkrieg an der Seite Deutschlands fortzusetzen, was innerhalb der Regierung in einer Krise mündet, die dahingehend heranwächst, dass am 25. Juli 1943 Benito Mussolini mittels eines von der Pluralität des faschistischen Großrates - auf Verordnung des Königs Vittorio Emanuele III. gegen ihn ausgesprochenen Misstrauensvotums aus seinem Amt enthoben und verhaftet wird.⁸⁹ Nachfolgend bekleidet Marschall Pietro Badoglio die Position Mussolinis, unter dem sich abermals eine neue Regierung formiert: die bekannte „45-Tage-Regierung“⁹⁰, welche den Zeitraum zwischen dem 25. Juli und dem 8. September 1943 einnimmt. Die Alliierten dringen am 10. Juli 1943 nach Sizilien vor und üben neben der den Widerstand bildenden Kommunistischen Partei (*Partito Comunista Italiano* (KPI)) einen zunehmenden Druck im Hinblick auf die Waffenstillstandsverhandlungen aus, derer sich Badoglio zunächst verweigert. Unbeirrt dringen die Deutschen Truppen in die Hauptstadt Rom ein und besetzten dieses, zur *offenen Stadt*⁹¹ erklärte Zentrum Italiens mehrere Monate durch deutsche Militärs, deren erniedrigende und gewaltsame Despotie die Bevölkerung gen Boden drückte. Der antifaschistische Widerstandszirkel gründet mit Beginn der Hauptstadtbesetzung das Nationale Befreiungskomitee *Comitato Nazionale di Liberazione*⁹² (CNL), welches, nach der Flucht des Königs und der Badoglio-Regierung in den bereits durch die Alliierten befreiten Landesteil, den einzig rechtmäßigen Regierungskern bildet.⁹³ Die italienischen Soldaten unterliegen zum Zeitpunkt des Waffenstillstandes keinerlei Kampfhandlungen, was bedeutete, dass das italienische Volk sich selbst überlassen war. Italien teilt sich durch die Belagerung der Nationalsozialisten in Nord- und Mittelitalien, zwei gespaltene Lager. Mussolini gelingt nach seiner Befreiung durch die Nazis und der darauffolgenden eingeschränkten Besetzung als Kopf einer schattengleichen Marionettenregierung, die Ausrufung der ersten Republik Italiens, der *Repubblica Sociale Italiana* (RSI) bzw. *Republik von Salò* mit dem Regierungssitz am Gardasee.⁹⁴ Der südliche Teil Italiens stand unter der Regierung *Regno del Sud*⁹⁵ des Königs Vittorio Emanuele III. und Pietro Badoglio, initiiert durch die Alliierten. Die Garnison der autarken Partisanengruppierungen, hauptsächlich ehemalige italienische Soldaten, ziehen als bewaffnete *Resistenza* in die norditalienischen Berge, wo sie gewichtig in den Bergen des Piemont, Liguriens der Toskana und der Emilia-Romagna neben angloamerikanischen Kriegsgefangenen agieren. Der 4. Juni 1944 schließlich markiert

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 10.

⁹⁰ Ebd., S. 10.

⁹¹ Alf, Leitfaden Italien. Vom antifaschistischen Kampf zum Historischen Kompromiß, S. 29.

⁹² Ebd., S. 29.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 29.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 30.

⁹⁵ Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 11.

die Befreiung Roms durch die Hand der angloamerikanischen Truppen und fortschreitend konnte das Land durch die Alliierten und Partisaneneinheiten die deutschen Truppen zurückschlagen, sodass am 25. April 1945 Norditalien unbeschränkt war.⁹⁶ Mussolini wird wenige Tage später auf seiner Flucht gen Norden von einem Partisanenkommando exekutiert.

Im Spiegel der Besatzungsmächte beginnen Im Monat Mai des Jahres 1945 in Rom Verhandlungen hinsichtlich neuer Parteiensysteme respektive einer neuen Regierung zwischen dem seit 1943 existierenden Kabinett und den Akteuren der *Resistenza* Norditaliens, welche, politisch aktiv, hautnah an vorderster Front gekämpft hatten.⁹⁷ Nach einem regelrechten Marathon von Verhandlungen gingen die sechs Parteien des nationalen Befreiungskomitees dahingehend konform, die *Regierung der nationalen Solidarität*⁹⁸ zu bilden: Die Beschaffenheit, wie sie sich nach dem Sturz Mussolinis parteipolitisch bereits figurierte, blieb in einem Allparteienbündnis⁹⁹ bestehen. 1946 wird das Ende der monarchischen Struktur bekanntgegeben und mit den ersten freien kommunalen Wahlen besiegelt, aus denen die christdemokratische Partei, die *Democrazia Cristiana* (DC) als stärkste Partei in der Republik hervortritt.¹⁰⁰

Das Spannungsfeld der Jahre 1943 bis 1945 pointiert sich als einer der wohl befruchtendsten Zeiträume für die thematisch gewichtige Vertiefung des Italienischen Kinos, innerhalb dessen aufstrebende junge intellektuelle Köpfe durch den Eindruck der soeben auftauchenden *Erinnerungsbilder* des Zweiten Weltkrieges, des innerländischen Partisanenwiderstands und der Befreiung des Landes von der deutschen Besatzung, Anknüpfungspunkte für ihre filmische Arbeit aufspüren.¹⁰¹ Es entstehen politisch geprägte Ausdrucksformen ihrer Zeit, die entlang eines Fadens verlaufen, der sich bereits an die gesellschaftlichen Veränderungen des Jahres 1943 - einhergehend mit der Kapitulation knüpft und in den Kriegsjahren eine tendentielle Umformung des kollektiven Denkens und Empfindens auslöst. Das revoltierende Phänomen des Neorealismus stabilisiert seine Entwürfe gegenläufig zur faschistischen Filmdoktrin durch die Sprachrohre der Filmzeitschriften und Filmhochschulen, die eine gewisse Bewegungsfreiheit zur Reflektion für sich beanspruchen konnten¹⁰²: „[...] in keeping with its designation as „neo“, it embodies and urges a revolutionary break with the past.“¹⁰³. Der zwanzigmonatige Partisanenwiderstand gegen die militärische Macht Hitlers stilisiert die Gestalt des kämpfenden Partisanen zu einer Projektionsfigur, die

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 13.

⁹⁷ Vgl. Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, S. 215.

⁹⁸ Ebd., S. 215.

⁹⁹ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 60.

¹⁰⁰ Vgl. Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 14.

¹⁰¹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 60-61.

¹⁰² Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 167.

¹⁰³ Gottlieb, „Rossellini, *Open City*, and Neorealism, S. 40.

fortan den nationalstolzen Sinnhaushalt der italienischen Gesellschaft bestimmt. Freiheit und Repression - zwei Seiten des Befreiungskrieges sind es, welche die moralischen Wurzeln der *Resistenza* reglementieren und ein einheitliches Ziel umklammern, welches in der Stunde der Erlösung das Volk nicht mit einer äußersten moralischen Bruchstelle konfrontiert. Aus diesen Erfahrungsparametern der *Traumatic Postwar Recovery*¹⁰⁴ zieht der filmische Neorealismus seine entscheidenden moralischen Stimulantien politischen und gesamtulturellen Erneuerungstrebens. Die dokumentarische Erfassung von augenscheinlicher Wirklichkeit macht den Neorealismus in seiner sinnstiftenden Dimension so einzigartig, denkt man an Rossellinis Aufgreifen des authentischen Moments kollektiv-politischen Bewusstseins in ROMA, CITTÀ APERTA (1945), einer Episode, die den Sinn selbst auf der Stirnseite herausstreicht und diesen mit der Erfahrung dichtauf verschmelzen lässt:

„In 1944, immediately after the war, everything was destroyed in Italy. The cinema was no exception. Almost all the producers had disappeared. Here and there of course, there were some who were making attempts, but their ambitions were extremely limited. Therefore one enjoyed an immense liberty; the absence of an organized industry favored the last routine enterprises and all initiative was good. It was this situation which permitted us to embark on work of an experimental nature. [...] Under these circumstances, I started to shoot *Open City*, for which I had written the scenario with some friends at the time the Germans were still occupying the country.“¹⁰⁵

Was Rossellini selbst rückblickend in diesem Kontext schildert, lässt die Authentizität und heute kaum noch nachvollziehbaren Gegebenheiten vor Augen treten, die es dem Neorealismus in seiner filmischen Ästhetik ermöglichen, den Realismus der Tatsächlichkeit einer vom Krieg geschundenen Gesellschaft und Stadt als ein körperliches, faktisches Fragment einzufangen. Eine Lage der unvergleichbaren Ausnahme, derer die Gesellschaft durch die dokumentarische Kamera habhaft wird, zeigt konkretes Geschehen des sozialen Zusammenhalts und solidarischen Handelns, die dem fragmentarischen Bild einen Zug der Erfahrungswelt verleiht, welche die mögliche Welt des Films übersteigt - hin zu einem allumfassenden Ganzen¹⁰⁶:

„Das bedeutendste Merkmal und die wichtigste Neuheit des Neorealismus scheint mir [d.i. Cesare Zavattini] deshalb die Tatsache zu sein, daß man gespürt hat, was

¹⁰⁴ Ebd., S. 32.

¹⁰⁵ Rossellini, Roberto: „Ten Years of Cinema“, (Orig.-T.: *Dix ans de cinéma*, in Cahiers du cinéma, no. 50, April/September 1955, pp. 3-9 (I), no. 52, November 1955, pp. 3-9 (II), and no. 55, January 1956, pp. 9-15 (III), Transl. by David Overbey), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 58-77, here: p. 58.

¹⁰⁶ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 169-170.

es mit der Notwendigkeit der ›Geschichte‹ auf sich hatte: daß sie nämlich nichts anderes war als ein unbewußtes Mittel, menschliches Unvermögen zu maskieren, und daß die Phantasie, so wie sie eingesetzt wurde, nichts anderes tat, als tote Schemata über lebendige soziale Fakten zu legen; daß man im wesentlichen gemerkt hat, daß die Wirklichkeit ungeheuer mannigfaltig ist, daß es genügt, sie nur richtig zu betrachten. Und daß die Aufgabe des Künstlers nicht darin besteht, die Menschen mit Hilfe methaphorischer Situationen zu entrüsten oder zu bewegen, sondern sie dahin zu führen, über ihre eigenen Probleme und die der anderen nachzudenken [...], über die wirklichen Dinge, genauso wie sie sind.“¹⁰⁷

Der moralische Triumph, der Besetzung nicht vollends kampf- und widerstandslos ergeben zu sein, bleibt für eine kurze Zeit in der Nachkriegszeit bestehen. Der Prozess einer selbstbestimmten Aufarbeitung jedoch, zwingt das italienische Volk, der Vergänglichkeit der *Resistenza-Illusion*¹⁰⁸ entgegenzublicken, die inmitten der thematisierten neuen politischen Interessengegensätze und ökonomischen Aufbaustrategien rasch zerrinnt, denn „[i]m Verlauf ihrer Geschichte entwickelt jede Nation Dispositionen, die ihre anfänglichen Ursachen überleben und eine ihnen eigene Metamorphose durchmachen.“¹⁰⁹

1.2 Verismus, Poetischer Realismus und Neorealismus.

Impulse eines kollektiven Begehrens nach Wahrhaftigkeit

„Der Filmemacher ist nicht mehr nur ein Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern steht endlich auch gleichberechtigt neben dem Romanautor.“

(André Bazin »VII. Die Entwicklung der Filmsprache« (1951))

Unumstößlich gilt die Historie des italienischen Neorealismus als fest geknüpft an die Datierung von Roberto Rossellinis eigens geschaffenem Glanzstück ROMA, CITTÀ APERTA des Erscheinungsjahres 1945, welches in seinem sprachlichen Duktus eine allumgreifend neue und unverbrauchte Weise der filmischen Narration verkörpert, die zu einem Spiegel erinnerlicher Gegenwart avanciert.¹¹⁰ Diese neuen Formen kinematographischer Wirklichkeitserfassung können jedoch nicht unversehens und ohne jeglichen Entwicklungsbogen zutage getreten sein, „[...] nur unsere Unkenntnis

¹⁰⁷ Zavattini, Cesare: „Einige Gedanken zum Film“ (1952), in: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, Hg. v. Theodor Kotulla, München: R. Piper & Co. 1964, S. 11-27, hier: S. 11.

¹⁰⁸ Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 170.

¹⁰⁹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 15.

¹¹⁰ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 13.

des italienischen Films hat uns in der reizvollen Illusion belassen, es sei ohne jegliche Wegbereitung ein Wunder geschehen.“¹¹¹. Augenscheinlich stellt sich die Frage nach den Wurzeln dieser in Form und Substanz so herausragenden filmischen Gestik des Neorealismus, die es in ihren anfänglichen Vorformen tendenziell auszuloten gilt.

Die Spuren faschistischer Unterdrückung in Gestalt von Zensur und erstickter Meinungsäußerung konkretisieren sich - entgegen jedweden Versuchs der Bildung eines alternativ-oppositionellen Kerns - in den Kontroversen zu einer faschistischen Kulturpolitik des Jahres 1925, dem *Convegno per la Cultura Fascista*¹¹² Bolognas - unter der Direktion des italienischen Philosophen Giovanni Gentile. Die strikte Untersagung einer Behandlung sozialkritischer Thematiken sowie dem entgegenarbeitend der keimende Wunsch nach opponierendem Widerspruch gegen die programmatischen Linien des Regimes durch den Fingerzeig auf die politisch-gesellschaftlichen Resultate, eint die Regisseure und Schriftsteller während des Faschismus in ihrem gemeinsamen Durst nach Wahrheit und sozialer Sensibilität, geleitet von einem tiefen politischen Bewusstsein.¹¹³ Die reziprok einander befruchtenden Felder Sphäre und Gesellschaft ummanteln, in ihrem Versuch der Ergründung der Wahrheit, nurmehr das Individuum nicht als Drehpunkt und Schlüsselfigur, vielmehr als Teil eines öffentlichen Belangs. Die Formel *Neo-realismus* expliziert ihren Ursprung bereits in einem stilistischen Vorgänger, dem *Realismus*, welcher durch neue stilistische Tendenzen einer anderen zeitlichen Verfasstheit wieder aufgegriffen wird, um als *neuer Realismus* bereits während und nach dem Krieg das italienische Filmschaffen zu definieren.¹¹⁴ Die Zeitspanne des *D' Annunzianismus*¹¹⁵, das Jahrzehnt romantisch-gestischer Verhaftung volkstümlicher Sprache vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs, konkretisiert Martin Schlappner als kritische Projektionsfläche dieses frühen Realismus, in welchem sich erste dokumentarische Elemente und Reportagen einer schlichten Abbildung der Alltäglichkeit verschreiben. Historische Monumentalverfilmungen greifen Mythen und Fabeln der volkstümlichen Schriften des Landes auf und prägen die Jahre italienischer Filmentwicklung zwischen 1910 und 1913, insbesondere durch den 1912 beginnenden Einfluss des italienischen

¹¹¹ Bazin, André: „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 295-326, hier: S. 296.

¹¹² Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 23; (dt.: *Kongress für die faschistische Kultur*).

¹¹³ Vgl. Ebd., S. 23-24.

¹¹⁴ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 13.

¹¹⁵ Ebd., S. 13; (benannt nach dem ital. Schriftsteller, Dichter und Vertreter des Symbolismus und Fin de Siècle, Gabriele D'Annunzio (*1863 - †1938), der als Ideengeber des italienischen Faschismus gilt.).

Dichters Gabriele D'Annunzio als Exponent dieses Entwicklungsbogens.¹¹⁶ Der *literarische Verismus*¹¹⁷ des 19. Jahrhunderts, aus welchem der frühe filmisch-authentische Realismus seine Inspiration bezieht, vereint jenes Kollektiv von Dichtern, die - entgegen der popularisierten romantisch-rhetorischen Strömung - das Streben nach realitätsnahen Darstellungen postulieren. Der Catanese Giovanni Verga (*1840 - †1922), berühmtester Vertreter dieser Strömung, liefert mit seinem Roman „I Malavoglia“ (1881) die literarische Schablone zu Luchino Viscontis (*1906 - †1976) neorealistischem Schlüsselwerk LA TERRA TREMA (1948)¹¹⁸, in welchem die Schatten des sizilianischen Fischerlebens innerhalb des Dorfes Aci Trezza am immanenten Beispiel einer einfachen Familie beleuchtet werden.¹¹⁹ Verga dechiffriert mit dem Mittel der Sprache die unmittelbaren Geschehnisse des einfachen Volkes sozial schwachen Standes im Fluidum ihrer sie täglich fordernden Umwelt: Die Fähigkeit der Skizzierung eines Gewebes durchsetzt von menschlichem Schicksal, Fügung der Naturgewalten und lebensnaher Spiegelung des alltäglichen Seins ist es, welche die Neorealisten aus dem literarischen Medium filtern und filmisch zu verarbeiten suchen. Der Atem von



Abb. 1.: Verwebung der Körper mit dem Milieu (LA TERRA TREMA R.: L. Visconti, 1948; 01:10:55 min.).

Natur und Mensch wird in Viscontis *anthropomorpher Kunst*¹²⁰ zu einer Verschmelzung der menschlichen Körper mit ihrer Sphäre, denkt man an die schier gefühlte Unendlichkeit der berühmten Plansequenz in LA TERRA TREMA (1948), welche den Blick des Rezipienten langsam über das tosend-rauschende, alles verschlingende Meer

gen der schwarzen sizilianischen Lavaklippen leitet, auf welchen, krähengleich und barfußig, die Körper von Frauen und Kindern des Fischerdorfes starr und gleichsam

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 14-15; (Vgl. auch S. 16: Schlappner führt Giovanni Pastrones filmisches Werk *Cabiria* (Italien 1914) als beispielhaftes Modell des „[...] schönheitsschwülstigen Historismus und des hedonistischen Irrationalismus [...]“ an, welcher, unter Mitwirkung D'Annunzios, Anleihen des historischen Romans „Salammbô“ (1862) von Gustave Flaubert verinnerlicht.).

¹¹⁷ Ebd., S. 15.

¹¹⁸ Vgl. hierzu: Bazin, André: „XXI. LA TERRA TREMA“ (1948), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, S. 327-334, hier: S. 334; (Bazin verweist auf Viscontis ursprüngliche Planung eines filmischen Großprojektes, in dreiteiliger Form den Kampf der sizilianischen Bauern, Fischer und Arbeiter der Salpeter-Minen dokumentierend: Vollendet wurde nur die erste Episode, *Episodio del mare* unter dem Titel *La Terra Trema*.).

¹¹⁹ Vgl. Köhler, Hartmut: „Die einfachen Wahrheiten – Der italienische Neorealismus: DIE ERDE BEBT (LA TERRA TREMA, 1947)“, in: *Fischer Filmgeschichte: (100 Jahre Film 1895-1995)*, 3. Auf der Suche nach Werten: 1945-1960, Hg. v. Werner Faulstich/Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1990, S. 80-101, hier: S. 81-82.

¹²⁰ Schlappner, „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, S. 31; (Vgl. hierzu auch: Gottlieb, „Rossellini, *Open City*, and Neorealism“, S. 35; (Gottlieb verweist im Kontext des anthropomorphen Kinos Viscontis auch auf den Einfluss der frühen englischen Dokumentationen von Robert Flaherty.).

eingewachsen in den Stein, auf die Rückkehr ihrer Männer warten.¹²¹ Es sind die Bewohner der Insel Aci Trezza selbst, welche Visconti in den Fokus der Darstellung setzt und durch welche er eine einzigartige Authentizität erreicht, die den Gestus der Einfachheit einfängt:

„Atmosphäre atmen seine [d.i. Luchino Visconti] Personen in der Weise, daß sie nicht beziehungslos zur Umgebung und zum Dekor agieren; sie stehen vielmehr in ständigem Wechselgespräch mit den sie umgebenden Dingen, und die Ausstrahlung der Dinge, eines Zimmers, einer Landschaft, eines Gegenstandes ändert sich je danach, ob Menschen um sie oder ihnen fern sind. Diesem dichten Gewebe entspricht es denn auch, daß die Bildsprache sehr komplex wirkt.“¹²²

Visconti nimmt in seinem filmischen Œuvre Bezug auf den dialektischen Spannungsbogen einer gesellschaftlich-ästhetischen Räumlichkeit, die sich in einem metamorphischen Zustand des Übergangs aus dem Endzeitgefühl der Historie des 19. Jahrhunderts befindet.¹²³ Die Milieustudien des Naturalismus, welche Visconti zur Mitte der 1930er Jahre bei Renoir erlernt, zeichnen seine Figuren eng verzahnt innerhalb des Rahmens ihrer Umwelt.¹²⁴ Das Gefangensein der Scheiternden, dem Untergang entgegenblickenden Protagonisten in den Dingen selbst ist es auch, welches in seinem neorealistischen Erstlingswerk *OSSESSIONE* (1943) eine aufbäumende Kraft der begehrenden und hassenden Körper entfesselt, die eine soziale Realität zwischen bedingungsloser Liebe und Tod chargiert, den Raum der Handlung in seiner lastenden Schwere des Zeitlichen immer weiter zuschnürend.

Die unsichtbare Konnexion zwischen der filmischen Erzählung und der literarischen Novelle wurzelt in ihrer Gemeinsamkeit einer technischen Wesensart von syntaktischer Manier und den formalen Eigenheiten, welche inmitten dieser beiden Kunstformen bestehen und sich zu moralischen und menschlichen Sujets sublimieren.¹²⁵ Sowohl Autor als auch Regisseur treten in ihrer literarischen als auch kinematographischen Wirksamkeit zurück. Bazin rückt der Roman im Kontext des Filmischen insofern in das Blickfeld eines befruchtenden Wechselbündnisses, als dass dem Literarischen eo ipso eine komplexe Zeitlichkeit zu eigen ist, welche, in ihrer Stofflichkeit nie gänzlich kinematographisch zu inkorporieren, einen hohen Anreiz auf das moderne Kino

¹²¹ Vgl. hierzu: *LA TERRA TREMA – EPISODIO DEL MARE* (R.: Luchino Visconti, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, zdf-Kultur 11.12.2011 (DVD); (01:09:32 min. – 01:11:45 min.).

¹²² Schlappner, „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, S. 31.

¹²³ Vgl. Kiefer, Bernd: „Luchino Visconti“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ³ 2008, S. 788-795, hier: S. 788

¹²⁴ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 26.

¹²⁵ Vgl. Santis De, Giuseppe: „Kino und Erzähltradition“, in: *Das Jahr 1945 und das Kino*, Hg. v. Norbert Grob, Stiftung Deutsche Kinemathek/Berliner Filmfestspiele, aus d. Ital. übers. v. Reinhard Blomert, Bd. 84, 1995, S. 114-116., hier: S. 114.

ausübt.¹²⁶ Mit dem *literarischen Versimus* ist es alsbald auch der *poetische Realismus*¹²⁷ Frankreichs, angeregt durch die Literatur Honoré de Balzacs, Guy de Maupassants und Émile Zolas des 19. Jahrhunderts, der sich in den Ästhetiken der Regisseure Jean Renoirs, Marcel Carnés und Julien Duviviers niederschlägt. Der filmische Realismus Renoirs zielt in seinem Verständnis auf die Abbildung des sozialen Typus der 1930er Jahre Frankreichs. Der Einfluss der französischen Filme auf die jungen intellektuellen Köpfe in Italien stützt das Aufbegehren gegen das Regime.¹²⁸ Durch die zentralen Figuren der italienischen Literatur, Cesare Pavese und Elito Vittorini findet auch und besonders die amerikanische zeitgenössische Literatur, namentlich Werke von John Dos Passos, William Faulkner und Ernest Hemingway, Eingang in den gesellschaftskritischen Mittelpunkt der oppositionellen Intellektuellen, die durch ihre stilistisch feinen Milieustudien und sprachlich elliptische Ästhetik das soziale Leben politisch und subversiv durchleuchten. Der Film als dokumentarisches Zeugniselement der Gegenwart verhaftet sich in formaler Sicht im Darstellungsmittel der dynamischen Chronik, einer strikt referierenden Erfassung der aus sich selbst heraus sprechenden Dinge und Geschehnisse, derer es keine begleitende kausale Sinnstiftung bedarf. Die frühen Werke Viscontis und De Sicas¹²⁹ bezeugen einen künstlerischen Topos sozialen Charakters, wie es Cesare Zavattini, der inspirierendste Fabulateur realistischen Films und Kopf des frühen Neorealismus, in seinen Schriften stets beansprucht, denn „[w]ährend man früher glaubte, ein Film müsse reich an Geschehen sein, geht es jetzt darum, ein einzelnes Geschehen zu wählen, ein beliebiges, es aufzubrechen, um all seine Bedeutungsinhalte bloßzulegen.“¹³⁰ Der Neorealismus erwächst zu einer unmittelbaren Replik der Résistance, die in ästhetisch-moralischer Revolution den Film als eine Apparatur der Bildung von solidarischer Gemeinschaft demaskiert.

Die *ricostruzione della morale*¹³¹ gilt Schriftstellern und Filmemachern nach der Zeit des *Ventennio* unter Mussolini als gesellschaftspolitische Destination der Richtungsweisung eines neuen Anfangs, getragen von politischer Moralität und

¹²⁶ Vgl. Andrew, Dudley: „Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 18, Nr. 1, Berlin: PROGRIS 2009, S. 33-48, hier: S. 47.

¹²⁷ Bazin, André: „VII. Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, 90-109, hier: S. 95.

¹²⁸ Vgl. Schlappner, „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, S. 13; (Jean Renoirs *Toni* (Frankreich 1935) zeichnet entlang dokumentarischer Elemente rekonstruierter Zeitungsberichte einen Wirklichkeitsmoment zwischen verzweifelter Liebe und verbrecherischem Delikt.).

¹²⁹ Bezugnahme auf Vittorio De Sicas frühes Werk *I Bambini ci guardano* (Italien 1943) in Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini.

¹³⁰ Zavattini, „Einige Gedanken zum Film“, S. 18.

¹³¹ Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 20.

humanitärem Bewusstsein.¹³² Ein sich psychologisch vertiefender, episch-dramatischer Realismus entwickelt sich bereits ab dem Jahr 1947, welches in der Forschung weitestgehend als beginnende Brüchigkeit des Neorealismus im Stil der Chronik gehandelt wird. Die Form der Erzählung rückt in den Blickpunkt und sucht das vielschichtiger gewordene psychologisch verwobene Individuum in seiner Wirklichkeit zu durchdringen, welches sich mit seiner Gesellschaft über die Kriegswirren hinaus entwickelt hat. Dies versinnbildlicht sich insbesondere in Roberto Rossellinis *Solitude-Trilogy* der Jahre 1949-1954, welche durch Ingrid Bergman stets eine brüchige, an sich selbst scheiternde Figur in das Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, die in ihrem gesellschaftlichen Milieu, sei es politischer oder familiärer Natur, stets als fremder, irrender Körper an den introspektiven psychologischen Dispositionen zu scheitern droht.

1.3 Realitätsverhaftetes Kino:

Die rudimentär-dokumentarische Ästhetik der Filmkamera

„The only thing that is important is rhythm, and that cannot be learned; you carry it inside yourself. I believe in the importance of the scene; it resolves itself, it completes itself, at a certain point.“

(Roberto Rossellini »Ten Years of Cinema« (1955))

Neorealistische Filme leiten das Auge des Rezipienten selten in einer linearen Weise entlang des Fadens einer stringenten Handlung, welche die Möglichkeit des Festsaugens an räumlich-strukturellen Wölbungen bieten könnte. Vielmehr sind diese Filme bestimmt von einem regelrechten Fließen der Geschehnisse und Körper, die mit der Umgebung und Landschaft zu verschmelzen scheinen. Die einleitenden Sequenzen, seien es Bilder aufgeregter städtischer Menscentrauben¹³³, das Pulsieren eines sich ergießenden Flusses oder das gewaltsame Nahen eines Zuges, verweisen oftmals auf das reziproke Verhältnis zwischen Individuum und Atmosphäre. Vermöge dieser alltäglichen Milieustudien sieht sich das Auge des Publikums mit einem

¹³² Vgl. Ebd., S. 20-21.

¹³³ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (Vittorio De Sica konfrontiert den Rezipienten, zu Beginn des Films in der ersten Sequenz, mittels eines auffälligen High-Angle Shots mit der Situation der römischen Pensionäre während einer Demonstration unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, umrahmt von den ewigen Bauten der Stadt Rom. Auffällig ist die Trennung der Menge durch einen Bus, der sich, wie selbstverständlich, seinen Weg durch die aufgewühlte Menscentraube bahnt, (00:00:32 min. – 00:02:05 min.).

Hineinwerfen in die Dinge und das Geschehen selbst konfrontiert, unmittelbar und unverhofft wird es zu einem Partikel des gezeigten Ausschnitts der Wirklichkeit, welchen die neorealistische Kamerafahrt einfängt. Die *neue Blickrichtung*¹³⁴ der neorealistischen Kamera - bereits zu Beginn der 1940er Jahre in experimenteller Weise am *Instituto LUCE* erprobt - folgt Landschaften und Städten und schwenkt meist sogleich gen eines Himmels, der sich in einer horizontalen Weise zu Straße und Fluss innerhalb des Filmbildes positioniert.¹³⁵ Es ist nichts anderes als der Rhythmus der sich fortwährend bewegendem Körper, welchem die Kamera in der Absicht des Aufgreifens eines Geschehnisses folgt - ein Zwischenfall aus dem alltäglichen Dasein. Das kracauersche Verständnis der Sichtbarwerdung *physischer Existenz*¹³⁶ versinnbildlicht sich im Medium Film durch eine Betrachtung der Realität binnen ihrer zeitlichen Entfaltung, realisierbar aufgrund der dem Film inhärenten Komponenten einer *registrierenden* sowie *enthüllenden Funktion*¹³⁷, die Kracauer als trickreiche filmtechnische Mittel verortet. Rossellini, von seiten des Regisseurs stets auf das Erreichen einer größtmöglichen filmisch-dokumentarischen Realität bedacht, streicht in einem Interview aus dem Jahr 1979 ebenjene findigen Intelligenzen der Kamera heraus, mit denen zu operieren unumgänglich scheint:

„But to get „realism“ you need tricks. Otherwise you never will get the reality. If you begin to depend on „feeling“ and „acting“ – feeling and acting are never *real*, you know – it's something a little above the line, no? So it becomes impossible to get a realistic thing. In the theatre you can get tremendous emotion, but you know very well that everything is a little bit above the line. Above the truth. It's always the exaggeration of the truth. It's an *emphasis* of what you think is true. And in films you have to go in reverse, in the other sense. Because the camera is a microscope you always have to be „under“ and not „over“.“¹³⁸

Neben den visuellen Offensichtlichkeiten, die sich an der Oberfläche des Wahrnehmbaren befinden, insistiert Kracauer insbesondere auf die *enthüllenden Funktionen*, die ungerechnet dieser eigentümlichen Kameratechniken nicht ohne Weiteres zu Tage treten könnten¹³⁹, dechiffrieren sie doch die dem menschlichen Auge verborgenen Dinge sowie Erscheinungen, welche das menschliche Gespür durch ihre

¹³⁴ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 115.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 115.

¹³⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 71.

¹³⁷ Ebd., S. 71.

¹³⁸ Blue. James: „An Interview with Rossellini“, (Orig.-T.: *An Interview with Rossellini*, in Rossellini. May 1-20, 1979 (pp. 17-19; original English text), a special publication of the Public Theatre of New York by Joseph Papp, in occasion of the Rossellini retrospective; James Blue interviewed Rossellini at Rice University in Houston, Texas, in 1972), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 213-226, here: p. 216-217.

¹³⁹ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 71.

Unmittelbarkeit überwältigen.¹⁴⁰ Einzig der Film ist in der Lage, die *physische Realität*¹⁴¹ abzubilden in einer Weise, die einer Erweckung der schlaftrunkenen körperlichen Umwelt mit ihren Straßen, Gebäuden, Gesichtern und Existenzen gleicht, die in ihrer fragmentarischen Materialität erstmals greifbar wird - ein Fließen, welches vorzugsweise dem italienischen Neorealismus wie selbstverständlich innewohnt, denn „[f]ür Rossellini, De Sica und Fellini ist das Leben, das uns betrifft, im wesentlichen die Art von Leben, die nur von der Kamera enthüllt werden kann. Immer wieder sondieren ihre Filme bedeutungsvolle Aspekte dieses Lebens.“¹⁴²

André Bazin differenziert in seinem filmischen Essay „Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951) zwei Typen von Regisseuren, jene, deren Verhaftung einzig im kinematographischen Bild der Leinwand und dessen Optimierung, vornehmlich durch das Mittel der Montage, fußt, sowie auf der anderen Seite die Regisseure, welche sich der Realität verschreiben und eine filmische Sprache verwenden, in der es nicht um eine syntaktische Verkettung der Bildeinheiten bzw. Einstellungen geht, die dem Zuschauer eine gezielte Intention vorlegen: Ihnen ist einzig gelegen an der *Enthüllung* des Wirklichen mittels eines Bildes, dem nichts von außen zugeführt wird.¹⁴³ Der moderne Regisseur weiß die Schärfentiefe zu nutzen, durch welche sich die filmische Sprache erheblich revolutioniert hat, denn durch die in Schärfentiefe gedrehten *Plansequenzen*¹⁴⁴ wird der Rezipient in einer intellektuellen Weise in ein dialektisches Verhältnis zum Bild gesetzt, respektive der Realität als solcher habhaft.¹⁴⁵ Die sinnstiftende Funktion, wie sie der Montage obliegt, entfällt an diesem Punkt und fordert die eigene Aktivität zur Entschlüsselung der filmischen Bildfragmente.¹⁴⁶ Das italienische Kino, für Bazin zunächst eine *humanistische Weltanschauung*¹⁴⁷, erst dann ein Regiestil, welcher der Realität den Vortritt lässt, ist mit Filmen wie Rossellinis PAISÀ (1946) und De Sicas LADRI DI BICICLETTA (1948) ein unübertrefflicher

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 77.

¹⁴¹ Ebd., S. 388.

¹⁴² Ebd., S. 334.

¹⁴³ Vgl. Bazin, André: „VII. Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, 90-109, hier: S. 91 ff.; (Bazin bezieht sich augenscheinlich auf die frühen Regisseure der Montage wie David W. Griffith und Sergej M. Eisenstein (ihre Technik kulminiert in Lew Kuleschows Experiment der vielschichtigen Deutungsmöglichkeit eines Ausdrucks des Schauspielers Iwan Mosjoukine) sowie oppositionell auf die der Montage entsagenden Charaktere wie Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau und Robert Flaherty.)

¹⁴⁴ Vgl. hierzu: Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon: Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *The Dictionary of New Media*, Sag Harbor/New York: Harbor Electronic Publishing 1999.), aus d. Engl. übers. v. Hans-Michael Bock, überarb. Neuausg. Mai 2011, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2011, S. 193; (Monaco definiert die *Plansequenz* (engl.: *Sequence Shot*, franz.: *plan séquence*) als eine Sequenz, welche ohne Schnitt in einer langen Einstellung gedreht wird, meist unterfüttert durch diffizile Bewegungen der Kamera.)

¹⁴⁵ Vgl. Bazin, „VII. Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951), S. 103.

¹⁴⁶ Vgl. Glasenapp, „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, S. 13-14.

¹⁴⁷ Bazin, „VII. Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951), S. 97.

Ausdruck eines Kinos, welches auf die Wirkung jeglicher Effekte der Montage zu verzichten sucht, denn vielmehr „[...] ist der Neorealismus bestrebt, dem Kino den Sinn für die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit zurückzugeben.“¹⁴⁸ Vinzenz Hediger fasst den bazinschen Realismus - frei von künstlerischer Interpretation und zeitlicher Last - allumfassend in den Begriff des *kosmologischen Realismus*¹⁴⁹, in dem die Medien des Blicks - Fotografie und Film der Natur ein Fundament zur Reflexion ihrer selbst bieten. Der Tiefenraum des filmischen Bildes erzeugt im Neorealismus ein Gegenstück zu den bebilderten Geschichten, wie sie die Technik Hollywoods auf pointierte Momente reduziert: Im Gegenteil führen die langen Einstellungen - denkt man an den endlosen Gang *Edmunds* (Edmund Maeschke) durch die Ruinen Berlins in seinen Tod¹⁵⁰ in Rossellinis *GERMANIA ANNO ZERO* (1948)¹⁵¹ - zu einer Wahrnehmung der Welt, die den in ihr agierenden Körpern Grenzlinien setzt, die ihr Handeln einschränken und den voyeuristischen Blick der ZuschauerInnen dezentriert auf den Aspekt der *Zeit*, die sich plötzlich innerhalb der filmischen Vorgänge enthüllt. Wirft man einen Blick auf das klassische aristotelische Reglement der *Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung*¹⁵², in welchem Plot und zeitliches Element einander gleichwertig gegenüberstehen, ist es im realistischen Film das sich Nähern der Kamera an das undurchsichtige Subjekt in einer Fülle der sich plötzlich ereignenden Geschehnisse, die den Rahmen offensichtlich aufsprengen.¹⁵³ Rossellini verkehrt bewusst das aristotelische Geflecht einer in sich geschlossenen Einheit, indem er höchst bedeutsame Momente in seinen Filmen urplötzlich und ohne filmische Hinführung, in das Geschehen hineinstützen lässt, wie es sich unerreicht in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) mit dem Tod *Pinas* (Anna Magnani) ereignet, deren toter *Körper* sich aus dem nichts heraus durch einen dem Zuschauer verborgenen Schuss gen Boden niederstreckt¹⁵⁴, oder aber die sechste und letzte Episode in *PAISÀ* (1946),

¹⁴⁸ Ebd., S. 105.

¹⁴⁹ Hediger, Vinzenz: „Das Wunder des Realismus: Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin“, in: *montage/ AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 18, Nr. 1, Berlin: PROGRIS 2009, S. 75-107, hier: S. 97.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:00:45 min. – 01:04:41 min.).

¹⁵¹ Vgl. hierzu: Ayfre, Amédée: „‘Neo-Realism and Phenomenology’ (‘Néo Réalisme et Phénoménologie’, *Cahiers du Cinéma* 17, November 1952)“, in: *Cahiers du Cinéma [in four volumes]*, 1. *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Edited by Jim Hillier, translated by Diana Matias, London: Routledge 2003, p. 182-191, here: p. 183; (Ayfre exponiert in Bezug auf die letzte Sequenz in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) die vielfältigen neorealistischen Dimensionen des Films: Den dokumentarischen Bezug, der sich auf die unmittelbaren Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs stützt, die psychologischen Auswirkungen der Unterdrückung durch die Nazis in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext, als auch, im Speziellen, die nationalsozialistischen Erziehungsmuster in ihrer latenten psychologischen Nachwirkung, wie sie am Beispiel *Edmunds* realisierbar werden.).

¹⁵² Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 1982, (Reclams Univers.-Bibliothek Nr. 7828), 6., S. 19.

¹⁵³ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 29.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu: *ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:50:51 min. – 00:52:11 min.).

in welcher sich die plötzlich hereinbrechenden, toten *Körper* zu häufen scheinen: Die einleitende Sequenz des *toten Partisanen* im Fluss¹⁵⁵ als auch die von Grausamkeit durchtränkte Szenerie des *schreienden Kindes* inmitten seiner von den Besatzungstruppen der deutschen Nazis erschossenen Eltern¹⁵⁶. Auf die Frage nach der Unmittelbarkeit der Konfrontation der ZuschauerInnen mit dem Tod *Pinas* in ROMA, CITTÀ APERTA (1945), entgegnet Rossellini, dass genau in diesem Moment die dramatische Kulmination liege, die Essenz des natürlichen Rhythmus der realen Zeit:

„BLUE: In *Open City*, most oft he people talk very fast. And they are always moving. Suddenly something happens. Anna Magnani is shot for instance almost without warning. Is this what you mean?

ROSSELLINI: Yes. When you make an abrupt change, believe me you have the dramatic point.“¹⁵⁷

Die Wirklichkeit ist nicht einfach nur eine Gegebenheit, die genaue Beobachtung einfordert, sondern sich maßgeblich in der Tatsache der Präzision und Kohärenz einer verweisenden Kamera ergründet, deren gesteigerter Realismus den Anspruch an die intellektuelle Leistung herausfordert - eine sich potenzierende Möglichkeit der Identifikation.¹⁵⁸ Das teils regelrecht ziellose Umherirren der Protagonisten wird von einer Kamera eingefangen, die nicht psychologisch subjektiv arbeitet: Dies ist ebenjener Grund, warum sich ein



Abb. 2.: Vergebens: *Harriet* jenseits der Reaktion (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 01:16:37 min.).

*filmisches Gespür*¹⁵⁹ einstellt, das den Rezipienten teilhaben lässt an den Schicksalen der Individuen, denn die Wirklichkeit selbst gibt die Antworten, die oftmals von solch unverhoffter Wucht auf Körper und Geist stoßen, dass sie das Bewusstsein zu übersteigen drohen, wie es der Protagonistin *Harriet* (Harriet White Medin) in der vierten Episode in PAISÀ (1948) widerfährt, als sie nach langem Irren und Rennen durch die teils noch belagerte Stadt Florenz in der letzten Sequenz mit einem sterbenden Partisanen in ihrem Schoß zum Stillstand kommt. Jählings bricht über ihr

¹⁵⁵ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946); DVD, Koch Media 2012; Episode VI. PO-EBENE (01:37:55 min. – 01:37:47 min.).

¹⁵⁶ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946); DVD, Koch Media 2012; Episode VI. PO-EBENE (01:50:16 min. – 01:50:35 min.).

¹⁵⁷ Blue, „An Interview with Rossellini“, p. 219.

¹⁵⁸ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 31.

¹⁵⁹ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 315.

die Nachricht des Todes ihres während der ganzen Episode gesuchten Liebhabers *Lupo* - ein Partisanenanführer - herein, welche sie zufällig dem letzten Stöhnen des Sterbenden entnimmt¹⁶⁰: Es ist nicht ihr Verhängnis, das im Mittelpunkt der episodischen Sequenz steht, sondern eines von vielen Dramen einer Bevölkerung, die sich gänzlich der Befreiung ihres unterdrückten Landes verschrieben hat. Diese rudimentären Elemente dirigieren die Filme von Rossellini und verorten sich als *gefundene Story*¹⁶¹ in seiner filmischen Ästhetik: Es sind die unauffälligen Besonderheiten im Alltäglichen, die er durch den Kamerablick aufspürt und als Material in ihrer natürlichen Durchlässigkeit für sich arbeiten lässt. Daher bieten sich auch meist die verborgenen Fähigkeiten der Laiendarsteller an, die in ihrer unbedarften und reinen Art die Natürlichkeit des Körpers und seiner Bewegungen vor der Kamera in die Umgebung verweben: „My task is to return to his original nature, to reconstruct him, to *reteach* him his usual movements.“¹⁶², präzisiert Rossellini und umschreibt dadurch auch seine zentrale Aufgabe als Regisseur. In neorealistischen Filmen reduziert sich der neorealistische Regisseur in seiner Funktion auf ein Minimum und lässt die Darsteller zu einem *Stoff* avancieren - sie sind nicht einfach festgeschriebene Figuren eines komplettierten Drehbuches, sondern entwickeln sich und die zu transportierende Handlung durch ihre eigenständige Physiognomie.¹⁶³

Im Rahmen dokumentarischer Filme schrumpft die Relevanz des einzelnen Menschen. Die Verhaftung im Zeitgeschehen selbst expedit den neorealistischen Film als ein beispielhaftes Komglomerat bestehend aus jenen, den narrativen zeitlichen Raum aufbrechenden Wochenschau-elementen - wie sie, einleitend, zu Beginn jeder Episode in *PAISÀ* (1946) fungieren - und *rekonstruierten Tatsachenberichten*¹⁶⁴. Die fortwährende Störung des narrativen Handlungsfadens durch die Fokussierung auf mehrere Ereignisse von gleichbedeutender Wichtigkeit, zeigt den filmischen Zugang des Neorealismus von unkonventionellen Ebenen her, von den Rändern nährt er sich beliebigen Spielorten und dezentriert somit die Geschichte, in der den ProtagonistInnen förmlich alles zustoßen kann.¹⁶⁵ Wollte man den Filmen Rossellinis einzelne Fotos entnehmen, bemerkt man recht schnell, dass sich dies als recht diffiziles Vorhaben gestaltet, denn seine Einstellungen sind ganze Bewegungen, welche eine pointierte Position von Deutung zu vermeiden suchen, da die Figuren oftmals Suchende, um sich blickende Körper sind, denen der Rezipient in ihrem Fluss folgt um *möglicherweise* auf das zu stoßen, was sie irritiert oder bewegt. Die Suchende

¹⁶⁰ Vgl. hierzu: *PAISÀ* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946); DVD, Koch Media 2012; Episode IV. FLORENZ; (01:16:32 min. – 01:17:12 min.).

¹⁶¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 323.

¹⁶² Rossellini, „Ten Years of Cinema“, p. 64.

¹⁶³ Vgl. Andrew, „Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos“, S. 45.

¹⁶⁴ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 300.

¹⁶⁵ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 117.

in Rossellinis *STROMBOLI* (1950) wird von einer Kamera begleitet, die in objektiver Haltung ihren ungezeichneten, endlosen Weg über die karge, vulkanische Felseninsel dokumentiert, einzig geleitet durch ein nicht zu verortendes Kinderschreien, dem *Karin* (Ingrid Bergman) in ihrer wutgeladenen Verzweiflung über ihr unentrinnbares Schicksal zu folgen scheint.¹⁶⁶ Die innere Psyche der verzweifelten Frau wird einzig über die Sprache ihres Körpers kommuniziert, der dem Rezipienten eine Sicht in ihre *mögliche* Gedankenwelt erlaubt, jedoch nichts statuiert, lenkt oder durch filmische *suspense* vorausdeutet:

„Zu Rossellinis Filmen wird man bekehrt. Nicht wie zu einem definierten Weltbild, oder zu einer bestimmten Bildwelt, sondern in solchen Momenten, in denen sie uns eine Öffnung der Sicht mitteilen. Seine Filme sind Suche, Erforschung, Reise mit allen Risiken des Mißlingens, aller Offenheit für das Unvorhergesehene. Sie ermöglichen eine Umkehr der Sicht, aber steuern nicht auf sie zu, verlangen sie nicht ab.“¹⁶⁷

Lorenz Engell deutet den Agitationssraum, die Logik der Handlung in *STROMBOLI* (1950), als ein Ausweichen des Bildes in einen neue, sich potenzierende Wahrnehmung: Erst die Unmöglichkeit des Operierens von Seiten *Karins* lässt die Handlung sich selbst überschreiten und führt zu einem registrierenden Standpunkt, der den Platz von narrativem Plot und struktureller Thematik einnimmt.¹⁶⁸ Auch in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) nährt sich die Kamera von den zerfransten Rändern einer Tatsächlichkeit, welche die Grenzen der Alltäglichkeit nicht zu akzeptieren gewillt ist und die Darsteller in ihrem Ringen zwischen individuellem und politischem Hinauszögern eines Scheiterns als auch ästhetisch, aus einer distanzierten, gleichlaufend omnipräsenten Beobachtungshaltung reflektiert.¹⁶⁹ Der revolutionäre kinematographische Bruch, welcher sich mit Rossellinis - die neorealistische Strömung einleitenden Film entfesselt, verdichtet auf der filmtechnischen Ebene die Effekte des Realen.¹⁷⁰ Die Kamera wirft, im Vorspann von *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) noch dem fliehenden *Giorgio Manfredo* (Marcello Pagliero) über die Dächer Roms folgend, die ZuschauerInnen unverhofft mit einem plötzlichen Schwenk in das Innere der

¹⁶⁶ Vgl. hierzu: *STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950); DVD, Koch Media 2012, (00:26:14 min. – 00:31:25 min.).

¹⁶⁷ Gansera, Rainer: „»Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt«. Stichworte zu Rossellini“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 13-58, hier: S. 13.

¹⁶⁸ Vgl. Engell, Lorenz: „Stromboli ›Stromboli, terra di dio‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, in: *Bilder des Wandels*, Hg. v. Lorenz Engell, Weimar: VDG 2003, S. 67-87, hier: S. 76.

¹⁶⁹ Vgl. Grob, Norbert: „Die Vergangenheit, sie ruht aber nicht. Ein Streifzug durch 53 Filme“, in: *Das Jahr 1945 und das Kino*, Hg. v. Norbert Grob, Stiftung Deutsche Kinemathek/Berliner Filmfestspiele GmbH, Bd. 84, 1995, S. 19-70, hier: S. 53.

¹⁷⁰ Vgl. Rogin, Michael P.: „Mourning, Melancholia, and the Popular Front. Roberto Rossellini's Beautiful Revolution“, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Sidney Gottlieb, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 131-160, here: p. 138.

Wohnung seiner Hausdame, die ihn vor den suchenden Polizisten verleugnet.¹⁷¹ Auch der Extreme High-Angle Shot aus dem Apartment *Pinas*, der auf die das Haus umstellenden deutschen Soldatentruppen verweist, unterstreicht das Hereinbrechen plötzlicher, unerwarteter Ereignisse, auf die in keiner Weise zuvor filmisch hingeleitet wird.¹⁷²

Ein kritisches Verständnis von Film basiert auf den, wie Stanley Cavell sie typisiert, *filmischen Automatismen*¹⁷³ - den idiosynkratischen Fähigkeiten der Kamera, die mit einem Schwenk, Schnitt oder einer Einstellung in ihrer Akzentsetzung Bedeutung in einem spezifischen kontextuellen Gefüge schaffen kann und eine *mögliche* Perspektive von Sinnverständnis anbietet.¹⁷⁴ Die Deutung über die Immanenz der neorealistischen Werke hinaus bündelt sich in der Frage nach dem *Wie* ihrer filmischen Ästhetik, respektive der sie kennzeichnenden häufigen Verwendung von Laiendarstellern, dem Tiefenraum mit seinen langen Einstellungen, die das Gefühl des Zeitlichen zu konservieren scheinen und letztlich die elliptisch-offene Handlung - allesamt Faktoren, welche die Wirklichkeitsdarstellung auf der Leinwand vermitteln.¹⁷⁵ Die neorealistischen Bilder falten die konventionellen Narrationsmuster auf und legen den Blick frei auf neue räumliche Tiefen, die das *unparteiische Auge der Kamera*¹⁷⁶ auslotet und die Betrachter aus der voyeuristischen Stellung lockt, indem sie eine aktive Partizipation einfordert. Die Funktion der Kamera verkehrt sich innerhalb des modernen Kinos insofern, als dass sie die Figuren und Dinge, die sie aufspürt, zu Elementen des *Sehens* rangiert, die über den Strom des Erzählens hinausragen.¹⁷⁷

¹⁷¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:00:44 min. – 00:01:14 min.).

¹⁷² Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:42:57 min. – 00:43:00 min.).

¹⁷³ Cavell, Stanley: „Die Welt durch die Kamera gesehen“, in: Ders.: *Nach der Philosophie. Essays*, 2. erw. u. überarb. Aufl., Hg. v. Ludwig Nagl und Kurt R. Fischer, aus d. Amerik. übers. v. Lore Iser, Berlin: Akademie-Verl. 2001, S. 143-170, hier: S. 153.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 153.

¹⁷⁵ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 31.

¹⁷⁶ Rancière, „Die Geschichtlichkeit des Films“, S. 235.

¹⁷⁷ Vgl. Büttner, Elisabeth: *Projektion. Montage. Politik: die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, l'image temps)*, Wien: SYNEMA Ges. für Film und Medien 1999, S. 28.

1.3.1 Das »reale Kino« als Raum körperlicher Zentralisierung

Entgegen des Konstrukts und Verständnisses des Theaters als Gesamtkunstwerk, in welchem die expressive Körperlichkeit als Wesensgehalt die zentrale Funktion einnimmt, obliegt dem Medium Film eine Fähigkeit, welche dem Schaffen auf theatralen Bühnen zumeist versagt ist: Es handelt sich um den unmittelbaren Transport psychischer Verfasstheit auf die kinematographische Leinwand, welche dem Rezipienten die Befindlichkeit der agierenden Figuren vor Augen führt und sie an ihrem innersten Zustand partizipieren lässt.¹⁷⁸ Erwin Panofsky verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der *Großaufnahme* für die Vermittlung innerfilmischer Kommunikation, anhand derer ein Prozess der Wandlung des Protagonisten auszumachen ist: Die menschliche Physiognomie wird zu einem Areal der Auslegung und Interpretation, die mit dem Dialog verschmilzt, sodass dem Rezipienten eine Verflechtung der Handlungsstränge zu einem komplementierenden Sinngebilde möglich wird.¹⁷⁹ Innerhalb des neorealistischen Films jedoch verkehrt sich dieses reziproke Verhältnis einer programmatischen Auslegung auf narrativer Ebene, denn weniger das gesprochene Wort und der mimische Ausdruck, als vielmehr die Gestik des *Körpers* rückt in den Vordergrund und wird zum tragenden Element, anhand dessen eine Relation zwischen Figur und Handlungsraum in stetiger Herausforderung der Aufmerksamkeit abzulesen ist. Suchende, irrende, rennende und zweifelnde *Körper* folgen keinem linearen Handlungsbogen mehr, an dessen Ende sie ein attraktives Ziel erwartet: Diese *Körper* scheinen sich selbst zuzusehen, werden zu Voyeuristen ihrer selbst und verkehren somit die konventionellen Ordnungen des Schauspiels, derer sich der italienische Neorealismus ex negativo widersetzt. Der Ausdruck eines Gefühls, eines Verlangens oder gar von Angst und Verzweiflung lässt sich nicht mehr primär über das Gesicht ablesen, welches im klassischen Hollywoodkino noch offene Fläche der Projektion innerer Zustände ist, die sich von psychischem Motiv zu physischer Auswirkung verkettet.¹⁸⁰ Die Figuren im neorealistischen Film brechen die künstliche Dauer der Montage in ihrer Struktur auf, sie fügen sich in die natürliche Zeitlichkeit des Geschehens ein, oder fallen beizeiten plötzlich aus dieser heraus, wie etwa *Katherine Joyce* (Ingrid Bergman) in Rossellinis *VIAGGIO IN ITALIA* (1954), die gänzlich dem Bild des *irrenden* und *suchenden Körpers* verschrieben ist, der entlang des zeitlichen Fadens in die Historie der Stadt

¹⁷⁸ Vgl. Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film“, in: Ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und Stil*, (Ungekürzte Ausgabe), aus d. Amerik. übers. v. Reiner Grundmann und Helmut Färber, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1999, S. 19-55, hier: S. 26.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 28.

¹⁸⁰ Vgl. Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 357.

Neapel zurückzufallen scheint und gänzlich ergriffen von vereinnahmender Tatsächlichkeit geschichtlicher Monumentalität an musealen Statuen des *Museo Nazionale* - einem Satyr, Faun, Caracalla uvm. vorbeistreift, deren *Körper* ebenfalls ihre Geschichte transportieren. Der Zuschauer folgt *Katherine* in einer wahrhaften Dauer des Geschehens selbst und kann nur erahnen, welche Wirkung das Äußere auf die Erregung in ihrem Innersten hat.¹⁸¹ Bazin stellt die filmischen Stile Rossellinis und De Sicas einander gegenüber und filtert, mit Blick auf den jeweils ästhetischen



Abb. 3.: *Katherine* im Angesicht des ewig ruhenden Faun (VIAGGIO IN ITALIA R.: R. Rossellini, I 1954; 00:27:27 min.).

Umgang mit den Figuren innerhalb der Regie, einen Ausdruck des *Blicks* auf Seiten Rossellinis, während es bei De Sica ein *Fühlen* ist, dass er festmacht.¹⁸² In Rossellinis Filmen konkretisiert sich der *Blick* auf den Umstand einer stets diffizilen Kommunikationssituation, derer die Figuren ausgesetzt sind - ein bedeutsames Beispiel bietet an dieser Stelle die erste Episode von PAISÀ (1946), inmitten derer die junge Sizilianerin *Carmela* (Carmela Sazio) und der amerikanische Soldat *Joe* (Robert van Loon), während ihres kurzen und schicksalhaften Aufenthalts in der alten Burgruine, ihre kulturellen Sprachdifferenzen durch die Sprache des *Körpers* zu überwinden suchen, indem sie gestikulieren und deuten, sodass *Joe*, um die Ähnlichkeit zwischen sich und seiner Schwester verständlich zu machen, mit dem verhängnisvollen Licht des Feuerzeugs das Bild seiner Familie beleuchtet und, dadurch unachtsam geworden, durch die deutschen Truppen entdeckt und erschossen wird.¹⁸³ Diese Sequenz ist zudem exemplarisch für das bereits thematisierte Hereinbrechen ungeahnter Handlungsumbrüche ohne jeglichen Bogen einer *suspense*, was für Rossellinis Stil charakteristisch ist. Rossellini vollzieht einen moralischen Prozess, der das persönliche Verhältnis zu seinen Figuren bestimmt, De Sica hingegen reichert seine Protagonisten mit einer Zuneigung an, die keine ontologische Distanz kennt, sondern rein von der Liebe zur Geschichte lebt: Folgt man dem Rentner *Umberto Domenico Ferrari* (Carlo Battisti) in De Sicas Glanzstück UMBERTO D. (1952), umhüllt den Rezipienten sogleich eine tiefe Zuneigung, die aus dem Umstand

¹⁸¹ Vgl. hierzu: VIAGGIO IN ITALIA/REISE IN ITALIEN (R.: Roberto Rossellini, Italien 1954), DVD, Koch Media 2012; (00:26:06 min. – 00:29:34 min.).

¹⁸² Vgl. Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 354.

¹⁸³ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode I. SIZILIEN; (00:12:35 min. – 00:18:09 min.).

des tragischen Schicksals des alten Herren erwächst. Die *ontologische Distanz*¹⁸⁴, die Bazin im Stil Rossellinis ermittelt, ist bei De Sica nicht vorhanden:

„Um De Sica zu definieren, muß man also bis zur Quelle seiner Kunst zurückgehen: zu Zärtlichkeit und Liebe. [...] Doch die Zuneigung De Sicas für seine Geschöpfe setzt sie keiner Gefahr aus, sie hat nichts Bedrohliches oder Mißbräuchliches, sie ist eine höfliche, diskrete Freundlichkeit, eine liberale Großzügigkeit, die nichts im Gegenzug fordert. Nie ist ihr Mitleid beigemischt, nicht einmal für die Ärmsten und Elendsten, denn das Mitleid tut der Würde dessen Gewalt an, der zu seinem Gegenstand wird. Es lastet auf seinem Gewissen. De Sicas Zärtlichkeit ist von ganz besonderer Art und eignet sich kaum für irgendeine Verallgemeinerung, sei sie moralisch, religiös oder politisch.“¹⁸⁵

In seinem bekannten „Plädoyer für Rossellini“ (1955) verlebendigt Bazin abermals den Stil Rossellinis im Kontext seiner dokumentarischen Wirklichkeit die, entgegen des ästhetischen Verständnisses De Sicas, nichts Schönes oder poetisch Angereichertes projiziert, sondern Figuren schafft, die sich in permanenter Bewegung, „[...] wie verfolgt vom Dämon der Beweglichkeit, [...]“¹⁸⁶ den Tatsachen der Alltagswirklichkeit ausgesetzt sehen.¹⁸⁷ Im rossellinischen Neorealismus geht es um nichts mehr als die filmische Darstellung des Ereignisses selbst, „[...]“, wie ein Körper im amorphen oder im kristallisierten Zustand auftreten kann.“¹⁸⁸

Roberto Rossellini, *the principal Italian anthropologist*¹⁸⁹ - ein cineastischer Anthropologe, der auf der Suche ist nach dem ureigendsten Verständnis des Menschseins im Umgang mit Vergangenheit und ihren historischen Einwirkungen auf die Gegenwart, konterkariert in seiner Kriegstrilogie die Lockerung des marginalisierten Individuums aus seinem gesellschaftlichen Gefüge und die damit einhergehende Verschiebung von Identitäten innerhalb des gesellschaftlichen Korpus. Die Projektionsfläche des *Körpers* im italienischen Nachkriegskino wird zu einem Ort der Filterung von Störungen und Entwicklungsprozessen, die seismographisch aus dem gesellschaftlichen Bild eines Kollektivs im Umbruch seiner politischen und moralischen

¹⁸⁴ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 354.

¹⁸⁵ Ebd., S. 362-363.

¹⁸⁶ Bazin, André: „XXVI. Plädoyer für Rossellini: Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo*“ (1955), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, S. 391-402, hier: S. 401.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 401; (Bazin entfaltet in diesem Schreiben an Guido Aristarco, Chefredakteur der italienischen Zeitschrift *Cinema Nuovo*, eine Zergliederung der ästhetischen Filmsprache Rossellinis als prägende Instanz der neorealistischen Periode und spricht sich für die herausragende Wandlung seines Stils im Sinne einer psychologisch motivierten, moralischen Botschaft aus, deren geistige Haltung in ihrer unmittelbaren Ausprägung unbestreitbar kennzeichnend bleibt.).

¹⁸⁸ Ebd., S. 401.

¹⁸⁹ Bernardi, Sandro: „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 50-63, here: p. 50.

Instanzen abzulesen sind. In den neorealistischen Filmen kommt der rote Faden entlang eines Bestrebens der Figuren nach einem Platz innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges zum Vorschein, ein beständiger Kampf, der die Nöte des Einzelnen als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Verfasstheit abbildet, wie es jede einzelne Episode in *PAISÀ* (1946), oder aber der Ausschnitt aus dem gegen die Unterdrückung der Kriegsauswüchse opponierenden Mikrokosmos des römischen Kollektivs um *Pina* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) unmissverständlich transportieren. Die Protagonisten reagieren auf die Situationen, die von solcher Grausamkeit und angewachsener Unfassbarkeit sind, dass sie sie selbst nicht mehr greifen können, mit einem Abwenden in ein räumliches *Dazwischen*, einem gleichsamem Rückzug aus der narrativ-dramatischen Handlung.¹⁹⁰ Dies lässt sich unübertrefflich greifen an den Protagonisten in *UMBERTO D.* (1952) - *Umberto Domenico Ferrari* und dem Hausmädchen *Maria* (Maria-Pia Casilio), welche beide



Abb. 4.: *Umberto D.* und *Maria*: Riss im seelischen Band (UMBERTO D. R.: V. De Sica, I 1952; 00:19:43 min.).

gesellschaftlich marginalisierte *Körper* darstellen, es jedoch nicht schaffen, einander Halt zu geben, denn sie sind abgeschlossen in ihrer eigenen Überwältigung der situativen Bedingtheit ihres Schicksals - *Maria* durch ihre Schwangerschaft, *Umberto* aufgrund der finanziell prekären Lage und der Ungewissheit seiner Wohnsituation. Die

chaotischen Wirren der Nachkriegsspanne bilden jedoch nach einem zweiten Blick Räume von funktionalen Gefüges, in denen nicht alles in Auflösung begriffen scheint, denn das Kino der einfachen Menschen, eingebunden in die sie bestimmenden alltäglichen Verrichtungen, schafft *deviante Figuren*¹⁹¹ - sprich *Körper*, die aus ihrem sozialen Gefüge und ihrer ursprünglichen Definition heraus abweichen, um die gegenwärtigen Umstände in einem *Werden* zu überwinden. Diese Öffnung zeichnet sich sowohl durch ein filmisch offenes Ende - ein Kino als Korpus der Möglichkeiten - als auch durch ein gesellschaftliches Aufbrechen aus, was im Verlauf dieser Analyse noch eingehend vor der Folie des Verständnisses und begrifflichen Spannungsfeldes - insbesondere des *organlosen Körpers* - von Gilles Deleuze und Félix Guattari Konkretisierung erfahren soll.

Die homogenen, politischen und kraftstrotzenden *Körper*, wie sie der faschistische Film noch tradiert, erleben im neorealistischen Film eine Drehung, die mit einer Brüchigkeit

¹⁹⁰ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 134.

¹⁹¹ Ebd., S. 92.

des männlichen Bildes in der Gesellschaft verwoben ist.¹⁹² Damit einhergehend vollzieht sich auch eine Verschiebung der Deutungsmuster bisheriger geschlechtlicher Rollenverteilung, einer strikten Beziehung der erotisierten Frau auf den, ein konkretes Ziel verfolgenden, männlichen Helden. Auch die Rolle der Kinder transformiert sich aus dem unschuldigen infantilen Sein zu einer in die unabwendbare Verantwortung genommene Wandlung in kleine Erwachsene, der Kindheit unversehens entraubt. Sowohl De Sica als auch Rossellini zeigen in ihren Werken diese Verlagerungen eines neuen *Körper- und Menschenbildes*: In De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (1948) zeichnet der Verlauf der aus Zufällen bestehenden Suche nach dem gestohlenen Fahrrad sukzessiv das Bild einer gebrochenen Vaterfigur in Gestalt *Antonio Ricci* (Lamberto Maggiorani), die in ihrer offensichtlichen Hilf- und Orientierungslosigkeit vor den Augen des eigenen Sohnes *Bruno Ricci* (Enzo Staiola) eine Rückentwicklung in verzweifelte kindliche Verhaltensweisen durchmacht, die *Bruno* dazu zwingen, schneller die Rolle seines Vaters zu übernehmen. Auch in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) gibt der Plot, welcher noch in den Kriegsjahren des besetzten Roms zwischen September 1943 und Juni 1944 angelegt ist, den Blick frei auf vornehmlich passiv agierende männliche *Körper* wie *Giorgio Manfredi* (Marcello Pagliero) und den Priester *Don Pietro Pellegini* (Aldo Fabrizi), die in ihrer männlichen Dominanz dem Kollektiv der römischen Frauen, allen voran der starken Persönlichkeit *Pinas*, weichen, denkt man an ihren ersten Auftritt, verbunden mit dem Stürmen einer Bäckerei seitens der römischen Frauen.¹⁹³ *Francesco* (Francesco Grandjacquet) der Verlobte *Pinas*, zeigt keine Abwesenheit einer Vaterfigur, sondern nimmt Gegenteil in Bezug auf *Marcello* gerade eine ebensolche ein, die ihn als einfühlsam und weiblich zeigt.¹⁹⁴ In *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) verweist Rossellini auf die Rollenverschiebung des schwachen, kranken *Vaters* (Ernst Pittschau) hin zur zentralen Figur *Edmund* der, von einer solch familiären und historisch-gesellschaftlich schweren Last erdrückt, einzig den Ausweg im Tod sieht. Dieses Kind ist wohl das bedeutsamste Beispiel eines *devianten Typus*, liegt doch die Schwere einer ganzen vergifteten Nation - repräsentiert durch die Einwirkung des *perversen Nazikörpers* seines ehemaligen *Lehrers Enning* (Erich Gühne) - auf seinen kleinen Kinderschultern, die keine mehr sein dürfen. Gleichzeitig manifestieren sich die aus den klaffenden Rissen und Wunden der halbverkrusteten Gesellschaftsschicht emporklimmenden *Kinderkörper* im neorealistischen Film, als die Habhaftwerdung des *Realen* überhaupt: *Marcello* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945), *Pasquale* (Alfonsino Pasca) in der Neapel-Episode von *PAISÀ* (1946), *Bruno* in De

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 110.

¹⁹³ Vgl. hierzu: *ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:05:13 min. – 00:06:24 min.).

¹⁹⁴ Vgl. hierzu: *ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:35:06 min. – 00:36:24 min.).

Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (1948) und *Edmund* in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) - sie alle charakterisieren bewegende Individuen kollektiven Charakters, die im Zeichen einer gesellschaftlichen Lösung von erstarrenden Dispositiven stehen.

Folgt man den wissenschaftlichen Auslegungen Massimo Perinellis zum *Körperbild* im neorealistischen Nachkriegsfilm, wird die Zergliederung der von ihm typisierten *devianten Figuren* in *passive schöne, alte und wahnsinnige, amerikanisch-jungenhafte, perverse deutsche Nazi- und heldenhafte italienische Partisanenkörper* ¹⁹⁵ als wichtigster Bestandteil der Untersuchung greifbar. Was durch den analytischen Blick zutage tritt, ist das Herausschälen einer Fokussierung auf die marginalisierten *Körper*, die zwar augenscheinlich zunächst am Rand der Gesellschaft stehen, sich aber fortwährend als die eigentlichen Heldinnen und Helden abzeichnen, die sich dem Prozess der Überwindung innerer und äußerer Separationen und Blockaden stellen. Vornehmlich und ganz deutlich in Rossellinis Kriegstrilogie zu beobachten, ist die Entwicklung der *weiblichen Heldin* in Gestalt von *Pina* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) oder der bereits in vorangegangenen Kapiteln erwähnten *Harriet* aus der Florenz-Episode in *PAISÀ* (1946). Die junge *Carmela* der Sizilien-Episode jedoch manifestiert sich in der Forschung als alles überragendes Beispiel eines marginalisierten *Kriegskörpers*, der in einer Verschmelzung von innerer Stärke und äußerer Reaktion auf die landschaftliche Kargkeit Siziliens zu einem konkreten Impuls von Realität aufsteigt. Die skizzierten *devianten Gestalten* situieren sich im Neorealismus als entscheidende Komponenten, denn einzig an ihnen ist die Dechiffrierung politischer und gesellschaftlicher Störungsmomente ablesbar, die für die Einordnung des *neorealistischen Körper-und Menschenbildes* in eine filmtheoretische Projektierung so bedeutsam sind.

¹⁹⁵ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 147.

1.4 Die Unmittelbarkeit der Straße:

Die Stadt als beliebige Räumlichkeit im neorealistischen Film

„In der Stadt, wo niedergerissen oder wiederaufgebaut wird,
läßt der Neorealismus eine Vielzahl beliebiger Räume
entstehen – urbane Geschwüre, entdifferenziertes städtisches
Gewebe, unbebautes Gelände.“

(Gilles Deleuze »Das Bewegungs-Bild. Kino 1« (1989))

Eine Habhaftwerdung der Realität in unverfälschter Dokumentation der Tatsachen von politischer und gesellschaftlicher Dimension, wie sie der neorealistische Nachkriegsfilm anstrebt, ist nicht immer unmittelbar möglich und scheint oft ad absurdum zu führen, blickt man auf die teils vollkommen zerstörten und in Trümmern liegenden geisterhaften Städte, denen Zeit und Raum entglitten zu sein scheinen. Es ist die Wahrnehmung eines gleichsam surrealen und fremden Realitätsmoments, welches von den zerstörten Bauwerken und kulturellen Denkmälern ausgeht, inmitten derer der neorealistische Film gleich einer nüchternen Bestandsaufnahme die Milieustudien sozialer Belange dokumentiert - jene urbanen fragmentarischen Kollektive in ihren zerrütteten Wahrnehmungsparametern, die der Krieg gezeichnet hat.¹⁹⁶ Die Realität der unmittelbaren Nachkriegszeit umgreift jedoch diese urbanen Komponenten des Fremden, der Unwirklichkeit, der brüchigen Individuen in Abgrenzung zu gesellschaftlichen Verschiebungen von Rollenmustern und des damit verwobenen menschlichen Zerfalls, die sich gleich eines linearen Fadens vor allem durch die chronischen Erzählstrukturen der Filme Rossellinis und De Sicas ziehen. Zu beobachten ist hinsichtlich des urban-räumlichen Aspekts eine Dezentralisation der Bereiche des Innen und des Außen - die unumstößlich das Private und das Öffentliche umschließen - aus denen soziale Spannungsfelder erwachsen, welche jenseits geordneter Muster eine fremde Welt erwecken: Eine Welt, deren Bewohner ohne jegliches Zutun zu dramatischen Figuren ihrer eigenen Alltäglichkeit werden.¹⁹⁷ Diese bruchstückhafte, elliptische Realität einer vorhandenen Tatsächlichkeit gesellschaftlich-urbaner Zustände ist jener Träger der den Neorealismus prägenden Entwicklung eines elliptisch-dokumentarischen Stils. Die Straße als Örtlichkeit des Soziallebens wird zu einer selbstverständlichen Raum des Ausdrucks öffentlicher Angelegenheiten¹⁹⁸:

¹⁹⁶ Vgl. Pinkas, Claudia: „Trümmermosaik. Zerstörte Städte in den Zeitungen und Zeitschriften der Nachkriegszeit 1945-1948“, in: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City*, Hg. v. Andreas Böhn/Christine Mielke, Bielefeld: transcript 2007, S. 199-220, hier: S. 200.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 206.

¹⁹⁸ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 24.

„Die Straße im erweiterten Sinn des Wortes ist nicht nur der Schauplatz flüchtiger Eindrücke und zufälliger Begegnungen, sondern auch ein Ort, an dem der Fluß des Lebens sich geltend machen muß. Dabei wird man vornehmlich wieder an die Großstadtstraße mit ihren ständig sich bewegendem, anonymen Massen zu denken haben.“¹⁹⁹

Das kinematographische Aufgreifen der bedrohlich wirkenden, stummen und zerstörten Stadt, wie in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948), oder aber des unaufhörlich vibrierenden und niemals sterbenden urbanen Kerns, wie es in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) und der Neapel-Episode in *PAISÀ* (1946)²⁰⁰ visualisiert wird - auch im Sinne einer durchaus ästhetischen Form, streicht dezidiert das Verhältnis zwischen Individuum und kollektivem Massengebilde heraus. Daniel Illger spricht im Blickpunkt der Inszenierung von Städten im neorealistischen Film von einer *Poetik der Schmerzensspuren*²⁰¹, die sich, sowohl in der materiellen Destuktion und Zerrüttung der Alltagswirklichkeit, als auch in der seelisch-geistigen Verfasstheit der Menschen ausdrückt.

In *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) lotet Rossellini die räumlichen Dimensionen der unter militärischer Besatzung stehenden Stadt Rom - in verschiedenen horizontalen und vertikalen Linien aus, die eine Zeichnung der urbanen Fläche in zwei geteilte Areale präzisiert. Am 14. August des Jahres 1943 wird Rom zur *offenen Stadt* erklärt - einer Stadt, die einerseits die allumgreifende militärische Macht der Nationalsozialisten beherbergt, andererseits, diesen politisch entgegengesetzt, die Linien der *italienischen Resistenza* im Untergrund des städtischen Labyrinths - gleichsam durch dieses - zu stützen scheint. David Forgacs konkretisiert einen ungewöhnlich stringenten filmischen Gradmesser, der den urbanen Raum Rom rhetorisch organisiert und durchzieht: Rossellini rahmt die Stadt durch die den Film einleitenden und abschließenden langen Einstellungen respektive Plansequenzen, nimmt vertikale Teilungen vor, welche Rom in Besatzer und Besetzte teilt und dadurch horizontale und vertikale Blickrichtungen und Verhaltensmodi der Figuren konterkariert, als auch die *Mise-en-scène* durch für sich sprechende Momente der Ausleuchtung und Kameraeinstellungen in den unterschiedlichen Räumlichkeiten nutzt.²⁰² Neben dem offensichtlichen Tatbestand, dass Rossellini im noch teilweise militärisch besetzten Originalschauplatz Rom unter

¹⁹⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 110.

²⁰⁰ Vgl. hierzu: *PAISÀ* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. *NEAPEL*; (00:24:46 min. – 00:27:00 min.); Die dokumentarische Einleitung der Episode leitet vom neapolitanischen Hafen aus den Kamerablick direkt auf das erstaunlich pulsierende Stadtgeschehen, in dem die Straßenkinder Neapels am Schwarzmarkthandel partizipieren, indem sie betrunkene „schwarze“ Soldaten ausrauben oder untereinander „verkaufen“.

²⁰¹ Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 15.

²⁰² Vgl. Forgacs, David: „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Sidney Gottlieb, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 106-130, here: p. 109.

schwierigsten Bedingungen dreht, erweist sich die narrative Kontur des Films - die drei Tage aus dem Jahr 1944 aufgreift - als erstaunlich kohärent und linear, zeigt sie doch den Ausschnitt eines Zeitmoments solidarisierten italienischer Bevölkerung im Kampf gegen ihre politischen Unterdrücker. Die historische Ewigkeit der Stadt Rom verbildlicht sich in der den Film umgebenden Rahmung durch den Blick auf den Petersdom und das Stadtpanorama, welcher den Film mit der Flucht *Giorgio Manfredis*, des Widerstandskämpfers und Mitglieds des Nationalen Befreiungskomitees CLN, über die Dächer einleitet²⁰³ und mit dem Gang der einander stützenden Kinder um *Marcello* über den Hügeln von Rom schließt²⁰⁴ - „[...] like the first and the last pages of a book, [...]“²⁰⁵. Die Historizität der alt ehrwürdigen Stadt spielt aber im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr, denn der makroskopische Blick der Kamera über der Stadt weicht einem fortan mikroskopischen Folgen des Geschehens um den gesellschaftlichen Kern der *Resistenza*-Gruppierung sowie der Nationalsozialisten um den Sturmbannführer *Major Bergmann* (Harry Feist), die eine Stadt zeigen, die keine der Monumentalitäten und Kathedralen ist, sondern ein urbanes Geflecht der Wohnungen und Schlupflöcher - wie *Pinas* Wohnung und der Folter und Perversion



Abb. 5.: Kartographische Surveillance: Major Bergmann und der römische Questore im Bestreben absoluter Kontrolle (ROMA, CITTÀ APERTA R.: R. Rossellini, I 1945; 00:02:59 min.).

beherbergenden Räumlichkeiten wie jene des Gestapo-Hauptquartiers. Der auf wenige Tage innerhalb der ersten Monate des Jahres 1944 eingefrorene Moment aus dem Widerstand in Rom zeigt die agierenden *Körper* in einer permanenten Bewegung und differenzierten Nutzung der Stadt für ihre unterschiedlichen Ziele: Auf Seiten der militärischen Besatzung gleicht Rom einer kartographischen Einteilung von vierzehn Zonen gleich des *Schröder-Plans*, die *Major Bergmann* in seinem Büro vornimmt und die ihm erlaubt, ohne einen Schritt in das Außerhalb seines Hauptquartiers zu tun, omnipotenter Beobachter der Geschehnisse innerhalb der Bevölkerung zu sein - was sich etwa im dem Wissen um die doppelte Identität des gesuchten Sozialisten *Giorgio Manfredi* alias *Luigi Ferrari* konkretisiert.²⁰⁶, derer er durch diverse Fotografien, die er dem *Polizeipräsidenten* im Gespräch darlegt, habhaft wird:

²⁰³ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:00:45 min. – 00:00:51 min.).

²⁰⁴ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:32:57 min. – 01:33:15 min.).

²⁰⁵ Forgacs, „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, p. 110.

²⁰⁶ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:02:49 min. – 00:05:12 min.).

„BERGMANN, *confidently (HF)*: I have good reason to believe it's the same man.

POLICE COMMISSIONER: But how did you people catch up with him [d.i. Manfredi]?

BERGMANN: I met him right here, on this desk. Every afternoon I take a long walk through the streets of Rome, but without stepping out of my office....
Pleased with himself, he fiddles with the photographs.
I'm extremely fond of this type of photograph, which takes people almost by surprise.²⁰⁷

Major Bergmanns Schlüssel zur Ausübung seiner Machtposition ist ebenjene *Surveillance*²⁰⁸ - der kontrollierende Blick auf die Stadt von oben, mittels Karten und Fotografien, markiert zugleich aber auch seine Begrenzung. Eine weitere Nutzung der Stadt, welche der Systematik *Major Bergmanns* entgegensteht, ist die der *Resistenza* mit ihren horizontalen Bewegungen. Die Bewegungen und Agitationen *Giorgio Manfredis* verbinden sowohl den Kern Roms als auch die Peripherie der Stadt miteinander – dies alles ermöglicht und visualisiert durch das kommunikative und zugleich verborgene Netz der Gruppierung um *Pina* und *Francesco*, sowie den Priester *Don Pietro Pellegini*.²⁰⁹ Die realistischen Räumlichkeiten - im Spiegel des dokumentarischen Außen zerbombter Wohnhäuser - zentralisieren sich in ihrer oftmals tarnenden Funktion, so etwa in jener Sequenz, welche die eigens geschaffene geheime Widerstandsbewegung der Kinder in *Romolettos* Wohnung verdeutlicht²¹⁰, als auch *Don Pietros* vorgetäushtes Interesse an einer Heiligenfigur in einem Antiquitätenhandel, dessen Kellergewölbe eine illegale Druckerei der *Resistenza* beherbergt, für die *Francesco* tätig ist.²¹¹ Einzig durch die Kenntnis der vertikalen Linien des städtischen Labyrinths ist *Giorgio Manfredi* seinen Verfolgern überlegen: „The action of the film thus zigzags horizontally between various parts of Rome, tracing out as it does so both a real social geography of the city and a set of symbolic oppositions“²¹².

Die Wahrnehmung des Bildes einer Stadt, der Nachkriegszeit, gezeichnet von Konturen eines zerstörten Gesichts und eines zerschundenen *Körpers* - gleich jenem

²⁰⁷ Rossellini, Roberto: *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, Edited and with an introduction by Stefano Roncoroni, Translated from the Italian by Judith Green, New York/London: Garland Publishing, Inc. 1985, p. 13.

²⁰⁸ Forgacs, „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, p. 113.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 120.

²¹⁰ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:15:07 min. – 00:15:12 min.); als auch die Sequenz, in welcher *Marcello* dem Priester aufgrund der SS-Razzia im Wohnhaus *Pinas* von den in *Romolettos* Wohnung versteckten Bomben erzählt; (00:44:10 min. – 00:44:39 min.).

²¹¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:15:55 min. – 00:17:30 min.).

²¹² Forgacs, „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, p. 121.

des gefolterten *Giorgio Manfredis* in ROMA, CITTÀ APERTA (1945)²¹³, lässt in Rossellinis letztem Teil der Kriegstrilogie - GERMANIA ANNO ZERO (1948) eine *Körpermetapher*²¹⁴ erkennen, welche die *Schmerzensspuren* zunächst weniger äußerlich sichtbar konturiert, sondern vielmehr auf das Innenleben der Figuren verlagert, als auch die Stadt Berlin im Prozess einer Anthropomorphisierung²¹⁵ zeigt. Die anthropomorphen Züge der Trümmerstadt Berlin sind jedoch anders zu begreifen, als sie bereits innerhalb dieser Analyse in Luchino Viscontis Filmen verortet wurden: Der förmlich körperliche Schmerz der Stadt, durch die sich der kleine *Edmund Köhler* bewegt, steigt aus der symbolischen Kraft der semantisch aufgeladenen Monumente und Gebäudekomplexe, die aus der totalen Zerstörung nur noch als vage Pfeiler einer Orientierungs- und Erinnerungslinie emporragen. Der gleich eines ausgeweideten Tieres zerstört daliegende, durch die Einstellung einer Totalen Perspektive der dokumentierenden Kamera eingefangene Berliner Reichstag markiert eine zentrale



Abb. 6.: Prekäres Vertrauen: *Edmund* und *Lehrer Enning* (GERMANIA ANNO ZERO R.: R. Rossellini, DE/1948; 00:26:57 min.).

Sequenz des Films, aus der die ganze Absurdität und Unfassbarkeit politischer Grausamkeit spricht: Während *Edmund* versucht, im Auftrag seines ehemaligen *Lehrers Enning* eine Schallplatte mit einer Rede Adolf Hitlers gewinnbringend an amerikanische Soldaten zu verkaufen, die den ehemaligen Reichstag und den Ort der

Verbrennung der Leichen von Hitler und Eva Braun bestaunen – sich sogar fotografieren lassen, erschallt beim Auflegen der Platte auf ein Grammophon plötzlich die allumgreifende grausame Stimme des Führers durch die alten Mauern – es spiegeln sich in dem folgenden High-Angle Shot, der sich über die Dächer Berlins mit der Stimme erhebt, ausnahmslose Sinnlosigkeit bedeutungslos gewordener Worte und menschliche Abstumpfung, unterstrichen durch die Ruinen der enthaupteten Häuser und einen kaum lauschenden Großvater, der resigniert und teilnahmslos sein Enkelkind fortzieht.²¹⁶ Das Schweigen der Menschen äußert sich in einer abwehrenden Haltung hinsichtlich politisch-geistiger Gespräche und einer offensichtlichen Unmöglichkeit der Trauer und Verarbeitung, die eine psychisch-geistige Zerrüttung als unsichtbare Trümmersteine umklammern.²¹⁷ GERMANIA ANNO ZERO (1948) verhandelt in einer intensiven Weise das Wechselspiel offensiver und introvertiert-

²¹³ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:24:13 min. – 01:28:14 min.).

²¹⁴ Pinkas, „Trümmermosaik“, S. 204.

²¹⁵ Ebd., S. 205.

²¹⁶ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:27:36 min. – 00:29:58 min.).

²¹⁷ Vgl. Pinkas, „Trümmermosaik“, S. 208-209.

verborgener Verhandlungsprozesse der Kriegsauswüchse, die Menschen und Metropole in einen Naturzustand zurückzuführen scheint:

„*Germany Year Zero* constitutes a journey into the world of death and of ruins. Realism is even further away here. The picture we are given of Germany, though taken from reality, is entirely symbolic. Rossellini shows a dead, ghostly city, with buildings in ruins, their windows smashed, uninhabited, jagged with spires like a glacier. [...]. The picture that Rossellini tries to give us is that of a world destroyed, whose shattered monuments are no more than the ruins of a culture swept away by an infernal ambition. [...]: the war and the catastrophe of ideologies have brought the world back to its starting point and have plunged the space that was once a city back into the state of nature. Among the ruins, grass grows.“²¹⁸

Es keimt zu keiner Zeit ein energetischer Moment im Film auf, aus dem ein Anflug von Hoffnung erwachsen könnte: Die Kultur ist ihrer Sprache und ihres Ausdrucks beraubt und zeugt von keinem Verlangen mehr nach einem *Verstehen wollen der Welt*. Die Stadt Berlin emergiert zu einem Stimmungsort gleich einer wagnerschen *Götterdämmerung*. Der *alten Verträge* entledigt, welche die Welt in Fesseln hielt, Dunkelheit und Knechtschaft walten ließ, ist es auch in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) eine Stimmung von Endzeit und Utopie, die Tod und Ungewissheit, aber auch Raum für die mögliche vage Zukunft einer neuen Welt freilegt. Die langen Schatten der Häuser, die sich auf den Straßen abzeichnen, verfolgen *Edmund* bis zu seinem verzweiferten Sprung in den Tod in einer Stadt, die von Gott verlassen ist, denn nicht einmal das Orgelspiel aus der Kirche - eine architektonische Silhouette geistigen Bezugspunktes - an der *Edmund* mit gesenktem Kopf vorbeistreift, kann den Jungen aus seiner monotonen und nur ansatzweise als verzweifelt zu interpretierenden Lage herausreißen.²¹⁹ „The landscape of ruins which Rossellini shows us is abstract and symbolic, a first journey into the realm of the dead.“²²⁰

Rossellini verlagert seine Reise in den folgenden Jahren zunehmend auf die Suche nach den inneren Ruinen und Brüchen, wie sie *Katherine Joyce* in *VIAGGIO IN ITALIA* (1954) als auch *Karin* in *STROMBOLI* (1950) - wo sich anstatt einer Metropole eine Insel als Gefängnis erweist - auszeichnen. *Katherine Joyce* durchlebt in *VIAGGIO IN ITALIA* (1954) eine gleichsam kulturelle Überforderung durch das pulsierende Neapel, dass sie mit Leben und Tod gleichermaßen konfrontiert - einem städtischen Mythos, der eine Hinterfragung des Selbst erwirkt, denkt man an die Sequenz des Fundes archäologischer Ausgrabungen in Pompeji, die ein gemeinsam in den Tod gegangenes

²¹⁸ Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 55.

²¹⁹ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:02:19 min. – 01:03:01 min.).

²²⁰ Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 55.

Liebespaar zeigen.²²¹ Eine Einschließung des Individuums durch die städtische Landschaft gleich eines Gefängnisses zeigt De Sica eindrucksvoll in *UMBERTO D.* (1952), dessen gleichnamiger Protagonist von den ihn umringenden Säulen verschlungen wird im verzweiferten Versuch, die seinem Naturell widerstrebende Haltung eines Bettelnden einzunehmen.²²² Auch hier verlaufen die vertikalen Linien der Stadt Rom symbollastig, jedoch deuten diese hier auf eine soziale Einschließung des Rentners *Umberto D.*, der seinen gesellschaftlichen Platz verloren hat - hervorgehend aus den politischen Strukturen einer Gesellschaft der 1950er Jahre, die im Begriff der Rekonstruktion steht.²²³

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt innerhalb der italienischen Gesellschaft - anders als es in der *Stunde Null* der Deutschen zu verzeichnen ist - eine Form der Selbsthinterfragung, die sich aus den Städtebildern der neorealistischen Filme ableiten lässt, die zwischen den Bombardements, gepeinigten *Körpern* und des Widerstands winzige Augenblicke aufgreifen, aus denen eine Möglichkeit der Überwindung des eingefrorenen Zustands entspringt.²²⁴ Die Räumlichkeit der Stadt im kinematographischen Blickpunkt des neorealistischen Nachkriegsfilms behauptet sich neben ihrem nicht abzusprechenden Grad an Authentizität immer auch als eine Idee von Rom, Neapel oder Berlin, die den Einzelnen in einem Entwurf menschlichen Daseins umschließen und in Rossellinis und De Sicas Ästhetik aufscheinen lassen, dass Geschichte und gesellschaftliche Parameter nicht vollends in ihrer Wirklichkeit zu greifen und in sinnhaften Gefügen zu kategorisieren sind.

²²¹ Vgl. hierzu: *VIAGGIO IN ITALIA/REISE IN ITALIEN* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1954), DVD, Koch Media 2012; (01:08:52 min. – 01:12:30 min.).

²²² Vgl. hierzu: *UMBERTO D.* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:01:40min. – 01:03:30 min.).

²²³ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 122.

²²⁴ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 191.

2. André Bazin.

Das elliptische „Tatsachen-Bild“ der filmischen Wirklichkeitsfragmente

„Immerhin finden sich die Filmkritiker, zumindest die größten, als Philosophen wieder, sobald sie an einer Ästhetik des Films arbeiten. Sie sind es nicht von ihrer Ausbildung her, aber sie werden es. Das war schon das Abenteuer Bazins.“

(Gilles Deleuze »Über *Das Zeit-Bild*« (1985), Unterhandlungen 1972-1990)

Das filmtheoretische Verständnis der Ästhetik André Bazins (*1918 - †1958), des wohl bedeutendsten französischen Filmkritikers und Theoretikers im analytischen Blickpunkt neorealistischer Filmsprache, zeichnet sich in einem fortlaufenden Entwurf der seine Schriften bestimmenden Frage nach dem Was des Films, seinem inhärenten Wesenszug, welcher dieses Medium zu einer „[...] Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit.“²²⁵ projiziert, dessen „[...] Bild der Dinge auch das ihrer Dauer [ist], es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“²²⁶ Wie für Bazin, der, beeinflusst von den neuen Ausdrucksformen der *Mise-en-scène* und der damit einhergehenden Möglichkeit, filmrealistische Kontinuität erstmals abzubilden, indem sie der Realität in ungeschöner Weise entnommen wird, so stellt auch für Siegfried Kracauer (*1889 - †1966) die dem Film innewohnende fotografische Qualität in ihrer erforschenden Tendenz eine zentrale Komponente seiner realistischen Filmtheorie dar.²²⁷ Die Fluchtlinien des italienischen Neorealismus figurieren sich in den Theorien, den filmtheoretischen Meilensteinen dieser beiden großen Köpfe als Vollendung des Erreichens einer Ausdrucksform, die im Sinne einer *Ontologiesierung* des Filmischen zu begreifen ist. Die wesenhaften Züge einer *Objektivität*²²⁸, welche Bazin in seinem berühmten Essay „Ontologie des photographischen Bildes“ (1945) der Fotografie und schließlich dem Film attestiert, findet er im dokumentarisch-ästhetischen Stil des italienischen Neorealismus wieder, in welchem der Regisseur hinter den Gegenstand tritt - eine Subjektivierung der Figuren vermeidend - und stattdessen ein Blickfeld psychologischer Tiefenschichten der Realität eröffnet, deren Dechiffrierung und sinnhafte Verknüpfung eine Herausforderung an die RezipientInnen darstellt, die *Körper* zu lesen. Bazin eröffnet seinem Leser eine kosmologische Analyse der Bezugspunkte zwischen dem Kunstwerk einerseits und der Natur andererseits, die er

²²⁵ Bazin, André: „I. Ontologie des photographischen Bildes“ (1945), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, S. 33-42, hier: S. 39.

²²⁶ Ebd., S. 39.

²²⁷ Vgl. Fahle, Oliver/Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze | Le cinéma selon Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität³/Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle³ 1999, S. 115.

²²⁸ Vgl. Bazin, „I. Ontologie des photographischen Bildes“ (1945), S. 36.

sukzessiv enthüllt.²²⁹ Spürbar wird zudem das kinematographische Vermögen einer Speicherung von *Zeit*, ohne diese aber festzusetzen: Bazin deutet darauf hin, dass dem Kino die Fähigkeit zu eigen ist, den Ablauf der *Zeit* in den Zustand einer relativ gelagerten Enthebung ihres eigenen Bestimmungszustandes zu transferieren, diesen gleichsam zu entheben, denn die Erfahrung des Kinos lässt die Zeit vergessen.²³⁰ *Qu'est ce que le cinéma?* fragt Bazin im Verlauf seiner bedeutenden filmtheoretischen Schriften und Essays, deren Kern die Frage nach dem Movens der den Film - im Spannungsfeld eines *erkenntnistheoretischen Realismus*²³¹ - antreibenden sinnlichen Bedeutsamkeiten und Verstreungen umkreist, die letztlich im filmischen Neorealismus eine systematische Umschließung nicht bloß nachgeahmter, sondern inszenierter partikulärer Wirklichkeit erkennt. Die Konzentration auf die gegenständlichen Objektivitäten und Tatsachen, wie sie die Ästhetik der neorealistischen Regisseure - respektive derer Rossellinis konturiert, verhaftet sich in Bazins Entdeckung des filmischen Bildes als Sinnbild eines Abdrucks, der in die Welt der Gegenständlichkeit in einer Weise hineinragt, derer die anderen Künste nicht fähig sind, die Befähigung zu einer *Enthüllung des Wirklichen*²³².

Das Kino der Realität nimmt die wesenhafte Struktur der Dinglichkeiten des Alltags in sich auf und legt bisher übersehene Tiefenstrukturen frei, die vorstehend, so Bazin, in neorealistischen Filmen Züge von *rekonstruierten Tatsachenberichten*²³³ annehmen. Insbesondere in Rossellinis episodischem Meisterwerk PAISÀ (1946) kommt das Potential dieser filmischen Kommunikation einer essentiellen Bedeutung der Welt zum tragen, das in brillanter Weise die bazinsche Bildtheorie aufgreift und Schichten eines kritischen revolutionär-humanistischen Seins freilegt, die einmal mehr unter Beweis stellen, was man eo ipso als neorealistisches Credo bezeichnen kann: „Die Filme vergessen nicht, daß die Welt, bevor sie etwas zu Verurteilendes ist, einfach *ist*.“²³⁴ Bazin nimmt in seinem Essay „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“ (1948) dezidiert Bezug auf die partikuläre Erzählstruktur von PAISÀ (1946), anhand derer Rossellinis Entscheidung für eine bestimmte Form von Realismus deutlich wird, die Bazin allegorisch in der Begrifflichkeit der *Abfolge von Wirklichkeitsfragmenten in Bildern*²³⁵ bündelt. Ein ungezwungener Charakter stilistischer Entwicklung scheint darin auf, welcher Rossellini von seinem ihm attestierten *rohen Wochenschaustil* abrücken lässt und eine Haptik des Filmischen

²²⁹ Vgl. Rohmer, Éric: *Der Geschmack des Schönen*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le goût de la beauté*, Paris: Editions de L'Etoile (Cahiers du cinéma) 1984), aus d. Franz. übers. u. hrsg. v. Marcus Seibert, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000, S. 184.

²³⁰ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 55-56.

²³¹ Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 22.

²³² Bazin, „I. Ontologie des photographischen Bildes“ (1945), S. 39.

²³³ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 300.

²³⁴ Ebd., S. 302.

²³⁵ Ebd., S. 312.

aufgreift, die mit der Bewegung der Dinge gleichsam verschmilzt.²³⁶ PAISÀ (1946) visualisiert Kurzgeschichten von lückenhafter, *elliptischer* Struktur, die Momente aus dem Leben diverser Individuen färben, deren Schicksale ebenjene *Tatsachen* skizzieren, die Rossellini als „[...] Bruchstück[e] der unbearbeiteten Wirklichkeit, [...]“²³⁷ auswählt und vor der Folie eines kognitiven Prozesses sinnstiftender Verknüpfung inmitten weiterer *Tatsachen* chronologisch dynamisiert. Gilles Deleuze nimmt zu Beginn seiner kinematographischen Zeichentheorie - „Das Zeit-Bild. Kino 2.“ - in welcher er den Neorealismus als Partikel einer ästhetischen Weiterentwicklung neuer, sensomotorisch gelockerter Bildmodi, respektive *Denkbilder* beleuchtet, unmittelbar Bezug auf die bazinsche Kategorie des *Tatsachen-Bildes*²³⁸ und zentralisiert den elliptischen Stil als maßgebliche Tangente für die mentale Sinnstiftung einer zusätzlichen Ebene, welche die Realität übersteigt:

„Gegenüber denen, die den italienischen Neorealismus durch seinen sozialen Inhalt definierten, berief sich Bazin auf die Notwendigkeit formal-ästhetischer Kriterien. Er führte dabei an, daß es sich um eine neue Realitätsform handle, die man sich dispersiv, elliptisch, richtungslos oder schwankend [*ballante*] zu denken habe und die durch Blöcke mit betont schwachen Verbindungen und fließenden Ereignissen charakterisiert ist. Das Reale werde nicht mehr repräsentiert oder reproduziert, sondern »gemeint«. Statt ein bereits dechiffriertes Reales zu repräsentieren, meine der Neorealismus ein zu dechiffrierendes und stets zweideutiges Reales; aus diesem Grunde trete die Plansequenz zunehmend an die Stelle der Montage von Repräsentationen. Der Neorealismus erfand demnach einen neuen Bildtypus, für den Bazin die Bezeichnung »Tatsachen-Bild« vorschlug.“²³⁹

In der ersten Episode von PAISÀ (1946), welche die sukzessive Befreiung Italiens 1943 vom Süden des Landes in Sizilien beginnen lässt, pointiert eine der wohl eingänglichsten und zugleich bekanntesten Ellipsen²⁴⁰ Rossellinis das *Mehr* an Realität: In der bereits thematisierten Sequenz zwischen der rauhhäutigen, widerspenstigen jungen Sizilianerin *Carmela* und dem jungen amerikanischen Soldaten *Joe*, fokussiert sich die Konzentration gänzlich auf die kommunikative Barriere zwischen den beiden jungen Menschen unterschiedlicher Herkunft, die sie durch die Sprache ihres *Körpers*

²³⁶ Vgl. Gansera, „»Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt«, S. 51-52.

²³⁷ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 321.

²³⁸ Ebd., S. 321.

²³⁹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; (Orig.-Ausg. u. d. T.: Deleuze, Gilles: *Cinéma 2. L'image temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985), S. 11.

²⁴⁰ Bazin, André: „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, 375-379, hier: S. 377; (Bazin gibt eine kurze Definition der *Ellipse*: „Die Ellipse ist ein logisches und daher abstraktes Erzählverfahren, sie setzt Analyse und Auswahl voraus, sie organisiert die Fakten gemäß dem dramatischen Sinn, dem sie sich unterordnen müssen.“).

agitativ und mimisch zu überwinden suchen. Die bazinsche *Tatsache* ist der plötzliche, unerwartete Tod Joes durch einen Schuss aus der Ferne²⁴¹. Wir werden gezwungen, einem Sprung des *Tatsachen-Bildes* zu folgen und sehen noch den Fall des *Körpers*, auf den ein rascher Schnitt folgt, nicht jedoch die eigentliche Ursache: Die Verständlichkeit fordert eine beständige kognitive Aufmerksamkeit, denn „Tatsachen sind Tatsachen, unsere Vorstellungskraft benutzt sie, doch sie haben nicht a priori die Funktion, ihr zu dienen.“²⁴² Diese Lückenhaftigkeit findet eine greifbare Transparenz im bazinschen *Bild der Steine* inmitten eines Flusses, die er symbolisch für den menschlichen Verstand einsetzt: Für eine mögliche Überquerung des Flusses gilt es, von Stein zu Stein zu springen, was unter Umständen ein Zögern beinhalten kann, so, wie es dem Verstand obliegt, inmitten der rossellinischen *Tatsachen* zu springen, ihre sinnhaften Elemente zu greifen, um sie zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen.²⁴³ Das neorealistische Erzählmuster artikuliert sich entschieden gegen die das klassische Kino typisierende narrative Eingliederung.²⁴⁴ Die Ästhetik

eines *Zwischen* inmitten der *Realitätsblöcke*²⁴⁵ greift auch die letzte Episode im Po-Delta auf, die eine Realität zeigt, deren Grausamkeit das menschliche Bewusstsein übersteigt und gleichsam atemlos fokussiert: Das alles durchdringende Schreien des kleinen Kindes zwischen den toten *Körpern* seiner von den Nazis brutal ermordeten Eltern - einer



Abb. 7.: *Carmela und Joe: Die Sprache des Körpers* (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 00:13:31 min.).

Fischerfamilie, die den Partisanen mit Nahrung ausgeholfen hat - wird wiederum durch eine Ellipse visualisiert, denn der Sequenz geht ein undurchsichtiges, in unaufhörlicher Bewegung befindliches Durcheinanderrufen zwischen Partisanen und amerikanischen Soldaten voran - der Panoramасhwenk der Kamera fängt in einer Long Shot bzw. einer Totalen perspektivisch die düstere, von Nebelschwaden durchzogene Sumpflandschaft ein - aus dem zu entnehmen ist, dass sie durch die deutschen Truppen entdeckt wurden - wie es dazu kam, bleibt ungewiss und ist nicht zu rekonstruieren, einzig die *Tatsache* des kindlichen Geschreis ist von Bedeutung, es

²⁴¹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode I. SIZILIEN; (00:18:06 min. – 00:18:09 min.).

²⁴² Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 319.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 319.

²⁴⁴ Vgl. Glasenapp, „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, S. 17.

²⁴⁵ Bazin, „XXI. LA TERRA TREMA“ (1948), S. 329.

folgt ein Schnitt und das Grauen ist ausgebreitet, unmittelbar und unverhofft.²⁴⁶ Rossellinis Realismus fußt in seiner Originalität nicht nur in der Fähigkeit des Baus von Brücken, wo zunächst offensichtlich nur Steine zu sehen sind, sondern auch in dem situativen Umschlag eines Geschehnisses, das vor der Kamera in eine narrative Abfolge umschlägt.²⁴⁷ Rossellini ist fähig, die Luft, welche die Dinge umgibt, mit der Kamera zu fotografieren und seine Aneinanderreihung *bloßer Tatsachen* konturiert sich entlang eines ausgewogenen Gleichgewichts der Authentizität der Zeichnung seiner Figuren im Dickicht ihrer Umwelt: „Rossellini's realism always follows this procedure: it builds up a stereotype then suddenly demolishes it.“²⁴⁸ Auch in ROMA, CITTÀ APERTA (1945) sind die Löcher in der narrativen Erzählstruktur Rossellinis aufzuspüren, die sich in der *geistigen Landschaft*²⁴⁹ Roms durch das Bewusstsein der ProtagonistInnen filtern, wie Bazin dies treffend auch im Kontext seines Versuchs der Vergegenwärtigung der ontologischen Bezüge in VIAGGIO IN ITALIA (1954) - im Rahmen der Bestimmung des Besonderen im neorealistischen Stil Rossellinis - am Beispiel der Stadt Neapel disputiert.²⁵⁰ Ein Moment elliptischer Unterbrechung findet sich in der Sequenz des Verrats *Giorgio Manfredis* durch seine ehemalige Geliebte *Marina Mari* (Maria Michi), die aufgrund ihrer Drogensucht und Tendenz zu einem luxuriösen Lebensstil, in einem sexuellen Hörigkeitsverhältnis zu *Major Bergmanns* Komplizin *Ingrid* (Giovanna Galletti) steht. In einem angedeuteten Griff ihrer Hand zum Telefonhörer, der durch *Pinas* Schwester *Lauretta* (Carla Rovere) unterbrochen wird, deutet sich der Versuch des Verrats an, wird aber auf der Handlungsebene nicht fortgesetzt, stattdessen folgt ein Schnitt²⁵¹ zu einer Stadtsequenz, eingeleitet durch eine fahrende Straßenbahn. Der Zuschauer erfährt erst durch eine spätere Sequenz im NS Hauptquartier in der Via Tasso, dass *Marina* wichtige Informationen - den von ihr belauschten zukünftigen Aufenthaltsort *Giorgio Manfredis* in einem Kloster mittels der Hilfe des *Priesters Don Pietro* - geliefert hat und dafür mit Drogen und einem wertvollen Pelzmantel von *Ingrid* belohnt wird.²⁵² „[...] für Rossellini ist die Geste, die Veränderung, die physische Bewegung die Quintessenz der menschlichen Wirklichkeit.“²⁵³ Der

²⁴⁶ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:49:32 min. – 01:50:34 min.).

²⁴⁷ Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey: „North and South, East and West: Rossellini and Politics“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 7-19, here: p. 11.

²⁴⁸ Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 53.

²⁴⁹ Bazin, André: „XXVI. Plädoyer für Rossellini“ (1955), S. 398.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 396-397; (Rossellini greift den ontologischen Bezugspunkt zwischen dem Gegenstand und einem fotografischen Abdruck am Beispiel der gefilterten Stadtwahrnehmung Neapels der Protagonistin *Katherine Joyce* in VIAGGIO IN ITALIA (1954) auf, welche fragmentarisch und bruchstückhaft erscheint, wie die Realität und das Innenleben der Protagonisten es selbst ist.).

²⁵¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:04:15 min. – 01:04:52 min.);

²⁵² Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:08:05 min. – 01:10:05 min.).

²⁵³ Bazin, André: „XXVI. Plädoyer für Rossellini“ (1955), S. 401.

besondere Rhythmus Rossellinis und die Aufforderung an den aufmerksamen Verstand, Rückschlüsse zu ziehen kommt auch in ROMA CITTÀ APERTA (1945) zum tragen, ein Gefühl von verschwommenen und gleichzeitig einander überlagernden Eindrücken, erzeugt durch Wischblenden und rascher Montage, welche die Handlungsfragmente bestimmen und gleichsam artikulieren, dass jedes Einzelheit von weitreichender Bedeutung ist.²⁵⁴ Figuren und situative Rahmungen muten als realistisch an, insofern sie bei Rossellini, aber auch De Sica nicht nur typisierend in ihrer Rolle agieren, sondern auch bestimmte soziale Züge individueller Art verkörpern, wie dies etwa *Umberto Domenico Ferrari* und das Hausmädchen *Maria* in UMBERTO D. (1952) spiegeln, deren Handlungen sich derart in die Realität – das Leben einfügen, als seien sie aus dieser herausgeschnitten.²⁵⁵

Bazin ist sich jedoch der Tatsache bewusst, dass der Film die Realität nie gänzlich erreichen und mit ihr verschmelzen kann, denn es bleibt immer ein elliptischer Raum, eine restliche Lücke in diesem Bestreben bestehen, die sich in der Allegorie *Asymptote der Realität*²⁵⁶ zentrifugiert, einer Realität in Form einer Geraden, der sich der Film in unendlicher Tendenz zu nähern sucht, diese jedoch nie gänzlich erreicht. Was bleibt, ist eine Lücke der Freiheit inmitten der fabulierenden mehrdeutigen Wirklichkeit der Dinge gesellschaftlicher Realität und Dimension, die durch das Gespür des Regisseurs für seine filmische Auswahl hinterfragt und gefüllt werden *kann*.

²⁵⁴ Vgl. Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 114-124, hier: S. 122.

²⁵⁵ Vgl. Kirsten, Guido: „Die Liebe zum Detail. Bazin und der <Wirklichkeitseffekt> im Film, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Warum Bazin*, Jg. 18, Nr. 1, 2009, S. 141-162, hier: S. 154-155.

²⁵⁶ Bazin, „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), S. 379.

2.1 Gilles Deleuze und die neue Bildlichkeit: *Die Krise des Aktionsbildes*

„Und dann bin ich nach dem Krieg wieder ins Kino gegangen, aber auf andere Weise. Ich war Philosophiestudent und nicht so töricht, eine Philosophie des Kinos treiben zu wollen, aber etwas beeindruckte mich: Ich mochte Autoren, die verlangten, man solle die Bewegung ins Denken einführen, die »wirkliche« Bewegung [...]. Wie sollte man sich nicht für das Kino interessieren, das die »wirkliche« Bewegung in das Bild einführt?“

(Gilles Deleuze »*Das Gehirn ist die Leinwand*« Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995)

Auf dem dialektischen Weg von der Philosophie zum Film sind es die Fragen nach dem gesellschaftlichen Realitätsmoment und dem Ökonomischen, welche innerhalb der Denkstrukturen des französischen Philosophen und Cinéphilen Gilles Deleuze (*1925 - †1995) stets um die Konturen eines Anfangs, eines Beginnens kreisen - Möglichkeiten favorisierend, welche dem Neuen und Ungedachten, dem noch Gesuchten eine verknüpfende Ebene der Auffaltung bieten. Die imaginären Grenzlinien der Philosophie überschreitend, findet Deleuze im Medium Film einen reflektierenden Raum vor, in welchem das Vermögen des kinematographischen Bildes, eine Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, Bewusstsein und Inhalt zu überschreiten, körperlich wird und somit - in der Gegenwärtigkeit der Existenz seiner selbst - nicht das Objekt einer gesteigerten Wahrnehmung darstellt, welches gefangen ist in einer rein abbildenden Funktion der Wiederholung von Wirklichkeit: Der Film selbst, in seiner Eindynamik, vermag Realität zu formieren.²⁵⁷ Die vielschichtigen Formen des filmischen Bildes entwickeln Apparaturen und Getriebe eines neuen Denkens, welche sich, insbesondere mit dem Blick auf den Untersuchungsgegenstand des italienischen Neorealismus, als lebendige Gesten eines Widerstands postulieren. Deleuze ertastet eine Historie der *denkenden Bilder* im Kino, die in Bewegung begriffen sind - die Bewegung gleichsam in das kinematographische Bild importieren. In dieser einander befruchtenden Liaison zwischen Kino und Denken findet das moderne Kino seinen unmittelbarsten und direkten Ausdruck entlang der Schnur einer Bewegung des Bildes hin zu seiner Verzeitlichung.²⁵⁸

Inmitten des Untersuchungsraums dieser Analyse positioniert sich das strukturelle Denkgebäude der Theorien und Verhandlungssplitter von Gilles Deleuze als gewichtiger reflexiver Gegenstand, anhand dessen die Ästhetik des italienischen Neorealismus einerseits in seiner elliptisch-ereignishaften Realität theoretisch greifbar

²⁵⁷ Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 9.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 12.

wird, andererseits die Verstreungen des Rossellinischen *marginalisierten Kollektivkörpers* der Kriegs- und Nachkriegszeit vor der Folie kinematographischer Bruchstellen Auslotung finden in einer Verzahnung von gesellschaftspolitischer Tatsächlichkeit, die Deleuze als Movers eines neuen *denkenden Kinos* im Spiegel des Aufkommens veränderter Erzählmodi ausmisst.

Welche operationellen Parameter sind es, die als Folge das moderne Kino mit der klassischen Struktur des erzählenden Kinos brechen lassen? In welche Verbindung treten Bewegung und Zeit im Spannungsfeld der sich fortwährend *bewegenden und rennenden Körper* im neorealistischen Film, wenn Bewegung als zielgerichtete Aktion keinen sinn geladenen Handlungsraum mehr füllt?

Gilles Deleuze projiziert in seinen beiden Kinobüchern, den Monografien „Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ (1989) (*Cinéma 1. L'image mouvement* (1983)) sowie „Das Zeit-Bild. Kino 2“ (1991) (*Cinéma 2. L'image temps* (1985)) eine Fächerung von Zeichen und Bildern, die er weniger als einen geschichtlichen Abriss des Films, vielmehr als eine *Taxinomie*²⁵⁹, einen Versuch der Klassifizierung filmischer Bilder begreift, die unter dem allegorischen Oberdach einer *Naturgeschichte*²⁶⁰ versammelt sind:

„Es geht darum, Typen von Bildern und die entsprechenden Zeichen zu klassifizieren, wie man Tiere klassifiziert. Filmgattungen wie Western, Kriminalfilm, historischer Film, Komödie etc. sagen uns überhaupt nichts über die Bildertypen oder die immanenten Merkmale. Die Einstellungen dagegen, Großaufnahme, Totale, etc., definieren schon Typen. [...]. Und ich betrachte das Gebiet des Films in seiner Gesamtheit, weil der Film auf dem Bewegungs-Bild aufbaut. Somit ist er fähig, ein Maximum verschiedenster Bilder zu enthüllen oder zu erfinden, und vor allem - durch die Montage – miteinander zu kombinieren.“²⁶¹

„Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ und „Das Zeit-Bild. Kino 2“ zeichnen die Divergenz zwischen dem klassischen und dem darauf folgenden modernen Kino auf. Im klassischen Kino des „Bewegungs-Bildes. Kino 1“ wird innerhalb der Kontur eines indirekten Bildes von Zeit eine einheitliche Welt durch den Film vermittelt, die sich aus Montageart und rationalen Schnitten der einzelnen, aufeinander folgenden Einstellungen projiziert.²⁶² Rekurrierend auf Henri Bergsons (*1859 - †1941)

²⁵⁹ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; (Orig.-Ausg. u. d. T.: Deleuze, Gilles: *Cinéma 1. L'image-movement* Paris: Les Editions de Minuit 1983), S. 11.

²⁶⁰ Deleuze, Gilles: „Über Das Bewegungs-Bild (1983)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990* (1990)), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 70-85, hier: S. 70.

²⁶¹ Ebd., S. 70.

²⁶² Vgl. Schmidt, Stefanie: *Film und Erinnerung: das Kristall-Bild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie*, Berlin: Avinus 2005, S. 98.

philosophisches Werk „Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist“²⁶³ (1896) (*Matière et mémoire*), sowie die Semiotik und Zeichentheorie des amerikanischen Logikers Charles Sanders Peirce (*1839 - †1914), nimmt Deleuze Begrifflichkeiten auf, welche diverse Klassifizierungen von *Bewegungs-Bildern* charakterisieren, wie etwa das *Wahrnehmungsbild*, das *Aktionsbild* und das *Affektbild*, welche sich wiederum intern abstufen in das *Triebbild*, das *Reflexionsbild* und das *Relationsbild*.²⁶⁴ Innerhalb des „Bewegungs-Bildes. Kino 1“ sucht Deleuze das filmische Bild im Begriff seiner Entstehung, im Zeichen der sich einander ablösenden Bilder, zu erfassen. Bergsons Studien zum Verhältnis von Bewusstsein, Erinnerung und Gedächtnis - die Bewegung als ein ununterbrochen fortlaufendes Konstrukt im Sinne der Dauer begreifen - bilden für das „Bewegungs-Bild. Kino 1“ eine theoretische Folie, die Deleuze erstmals auf den Film projiziert²⁶⁵: „Tatsächlich befinden wir uns vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist. [...] Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: [...]“²⁶⁶ Deleuze nimmt an dieser Stelle eine Gleichung vor, die zunächst nicht aufzugehen scheint, da sie die Frage aufwirft, ob es tatsächlich möglich ist, das Bild separiert vom menschlichen Bewusstsein wahrzunehmen: Bergson ordnet das Bild der Bewegung unter, indem selbige in das Bild eindringt und sich gleichermaßen der Logik einer Repräsentation entzieht.²⁶⁷ Das *Wahrnehmungsbild* wird durch die Bewegung in einem Vorgang definiert, den Bergson das *sensorisch-motorische System*²⁶⁸ nennt. Deleuze überträgt diese Erkenntnis auf den Film im Sinne *sensomotorischer Situationen*²⁶⁹ - jenes Band definierend, das Wahrnehmung und filmische Handlung respektive empfangene und umgesetzte Bewegungen und Aktionen montiert. Ebenso wie für Bergson, so lagert sich auch im deleuzeschen Verständnis das Bewusstsein an die Dinge an – Bild und Ding sind letztlich nicht mehr zu unterscheiden.²⁷⁰ Deleuze treibt folglich die Frage um, wie das Medium Film gedacht werden kann im Moment der verinnerlichten Bewegung *in* das Bild, seine Funktion als rein repräsentierendes Medium überschreitend.

²⁶³ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1896), aus d. Franz. übers. v. Julius Frankenberger, mit einer Einleitung von Erik Oger, Hamburg: Meiner 1991.

²⁶⁴ Vgl. Deleuze, „Über Das *Bewegungs-Bild* (1983)“, S. 70-71.

²⁶⁵ Vgl. Fahle, Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Erinnern, Vergessen*, Jg. 11, Nr. 1, 2002, S. 97-112, hier: S. 100; (Vgl. Ders. auch S. 101: Fahle konstatiert, dass Bergson das Gedächtnis in seiner Eigenständigkeit *ontologisiert*, diesem ein eigenes Sein zuspricht.)

²⁶⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 86.

²⁶⁷ Vgl. Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, (Reihe Campus Einführungen, Band 1090) 1998, S. 65.

²⁶⁸ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 147.

²⁶⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 167.

²⁷⁰ Vgl. Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: „7. Geist und Gehirn“, in: Dies.: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius ³ 2011, S. 189-215, hier: S. 199.

Innerhalb des klassischen Hollywoodkinos befinden sich *Wahrnehmung*, *Affekt* und *Aktion* noch in einer einander bedingenden Zirkulation der Erzeugung von *Bewegungs-Bildern*, die das *sensomotorische Band* kennzeichnen. Die Abkehr von der klassischen Form des Handlungskinos findet zunächst Definition innerhalb des deleuzschen Kontextes des *Aktionsbildes*:

„Das Aktionsbild inspiriert ein Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt; es antwortet auf eine Situation, die es zu modifizieren oder gänzlich zu erneuern versucht. [...]. Aber unter diesem Blickwinkel bedarf es einer sehr starken sensomotorischen Verbindung; das Verhalten muß wirklich strukturiert sein. [...]: einerseits muß die Situation den Protagonisten unaufhörlich und in jeder Faser durchdringen, und andererseits muß die ganz von der Situation geprägte Gestalt in unregelmäßigen Abständen »agieren«, das heißt in Handlung ausbrechen.“²⁷¹

Es sind einander bedingende, kausale und sukzessive Abhängigkeiten in Form eines Aktions-Reaktions-Verhaltens, die dem Film einen fortlaufenden und aufeinander aufbauenden logischen Modus des Erzählens verleihen, der das *Aktionsbild* in seiner wesentlichen Struktur und fiktiven Wirklichkeit auszeichnet.²⁷² Die *sensomotorischen Verbindungen* ergeben sich aus diesem konkreten Ablauf von Bewegung: Es erfolgt auf das Wahrnehmen einer Situation unmittelbar eine Reaktion, innerhalb derer der Zeit noch eine subalterne und gefälschte Funktion beigemessen wird und die Bewegung folglich dominiert.

Deleuze sieht in der Verwendung der Zeichen des Films und ihrer Geschichtlichkeit einen Grund für die Unterordnung der *Bewegungs-Bilder* unter die *Zeit-Bilder*. Die *sensomotorischen Schemata* sowie die Verbindung von Situationen und Aktionen, die Deleuze für das *Aktionsbild* in Form von zwei verschiedenen Aspekten, der SAS²⁷³ (Situation geht über zur Aktion zur transformierten Situation) und ASA²⁷⁴ (Aktion geht über Situation zu neuer Aktion) aufgezeichnet, erzeugt stetig gleiche Bilder. Die Zeichenorganisation innerhalb des Films stellt einen weiteren Punkt dar, anhand derer aufscheint, dass das *Aktionsbild* des Films in feststehenden Zeichen und Gefügen steckt, für die es neuer Bilder bedarf, welche vermögen, das *Zeitbild* offen zu legen.²⁷⁵ Deleuze zentralisiert die Filmkunst Alfred Hitchcocks als jenen filmästhetischen Inbegriff, der eine Brücke schlägt zwischen dem Bruch der *sensomotorischen*

²⁷¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 211.

²⁷² Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 99.

²⁷³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 217.

²⁷⁴ Ebd., S. 217.

²⁷⁵ Vgl. Fahle/ Engell, *Der Film bei Deleuze | Le cinéma selon Deleuze*, S. 121.

Verbindungen im Übergang zu *Klischees*²⁷⁶ und der damit verbundenen Verselbstständigung der Zeichen im Vergleich zur Materie:

„Hitchcock führt das mentale Bild in den Film ein. Das heißt: er macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbild nicht einfach hinzugesellt, sondern diese umrahmt und transformiert. Mit Hitchcock erscheint eine neue Art von »Figuren« auf: Denkfiguren.“²⁷⁷

Die Erwartungen des Rezipienten werden ganz zentral durch das *mentale Bild* angeregt und einbezogen, indem mentale Verknüpfungen im Sinne der Verwendung von konventionalisierten Zeichen zwischen den Bildern hergestellt werden. Deleuze akzentuiert in Bezug auf Hitchcock und das *mentale Bild*, dass im Wesentlichen die Konstrukte von *Handlung*, *Wahrnehmung* und *Affekt* in ein einander bedingendes Konglomerat treten, aus welchem sich letztlich jenes *mentale Bild* formt.²⁷⁸ Es folgt ein Wechsel der Ebenen, die *Relation*²⁷⁹ wird im Bild vorherrschend und mittels Hitchcock jene qualitative Unterscheidung zwischen *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* fingiert. Die *Relation* findet bei Deleuze durch die *Krise des Aktionsbildes*²⁸⁰ in einer historischen Umrandung Begründung²⁸¹:

„Im übrigen gab es für die Krise, die das Aktionsbild erfaßte, viele Gründe, die sich erst nach dem Krieg voll ausgewirkt haben. Einige davon waren sozialer, wirtschaftlicher, politischer und ethischer Natur, andere betrafen unmittelbar die Kunst, die Literatur und besonders den Film. In loser Reihenfolge wären anzuführen: der Krieg mit seinen Folgen, der in jeder Hinsicht ins Wanken geratene »amerikanische Traum«, das neue Selbstverständnis der Minoritäten, die Bilderflut und die Bilderinflation sowohl in der Außenwelt wie auch in den Köpfen der Leute, das Einwirken neuer experimenteller Erzählweisen in der Literatur auf den Film, die Krise Hollywoods und der alten Filmgattungen ... [...]. Was zunächst in Mitleidenschaft gezogen wurde, waren die Verkettungen zwischen Situation und Aktion, Aktion und Reaktion, Reiz und Antwort, kurz: alle sensomotorischen Verbindungen, die das Aktionsbild ausmachten.“²⁸²

²⁷⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 279; (Deleuze versteht unter der Begrifflichkeit der *Klischees* ein Element des nahenden neuen Bildtypus, dass die Verbindungen zu einem Ganzen noch aufrecht zu erhalten sucht, jedoch stetigen Vertauschungen von wichtigen und nebensächlichen Situationen im Bild erliegt.).

²⁷⁷ Ebd., S. 272.

²⁷⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 268-269.

²⁷⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 264.

²⁸⁰ Ebd., S. 275.

²⁸¹ Vgl. Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München: Fink 2003, S. 128; (Leschke verweist auf die Funktion Hitchcocks für Deleuze, welche derer Orson Welles für André Bazin ähnelt: In beiden Argumentationslinien der Filmtheoretiker figuriert der Einschnitt eine qualitative Unterscheidung.).

²⁸² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 276-277.

In den neuen elliptisch-fragmentarischen Erzählformen und figuralen Denkmodellen des italienischen Neorealismus ergründet Deleuze den substantiellen Boden für die neu entstandenen *Zeit-Bilder*.

2.1.1 *Denkbilder*: Konstruierte Zeit im Begriff filmischen Umbruchs

„HAMLET: „The Time is out of joint.““

(William Shakespeare »Hamlet. Prince of Denmark« (1603), Act I., Scene 5)

Die neuen kinematographischen Bilder, welche mit der *Krise des Aktionsbildes* einhergehen, zwingen zur Ausformung eines anderen Bildtypus des Denkens, in welchem die Wahrnehmung - verortet in einem gesellschaftlichen Wandel bedingt durch die Gräuel des Zweiten Weltkriegs - im Begriff einer *Macht des Falschen* steht, die den Philosophen Gilles Deleuze in die Gefilde der *Zeit* und ihrer Bedeutung für das Kino abtauchen lässt. „Das Falschwirken wird das Zeichen eines neuen Realismus im Gegensatz zum Echttun des alten.“²⁸³, konstatiert Deleuze, im Hinblick auf die zunehmenden falschen Anschlüsse²⁸⁴ im Film, welche die perfektionistischen Strukturen des amerikanischen Realismus in Frage stellen. Durch den Bruch des *sensomotorischen Schemas*, welches im Aktionskino noch für das ineinandergleiten der Anschlüsse zuständig war, steigt nun, mit der *Krise des Aktionsbildes* auch eine Störung der Zeitfolgen filmischer Bilder empor, welche sich aufgrund der problematischen Übergänge auch als Unterbrechung der Wahrnehmung entfesselt²⁸⁵:

„Um diese Strömungen zu erfassen, bedurfte es lediglich eines neuen Typus der »Erzählung«, der fähig sein würde, das Elliptische und Unorganisierte zu verstehen, gleichsam als ob der Film wieder ganz von vorne anfangen und alle Errungenschaften der amerikanischen Tradition in Frage stellen müßte. Die Italiener fanden also Bedingungen vor, die ihnen ein intuitives Bewußtsein des neuen, im Entstehen begriffenen Bildes vermitteln konnten. [...]. Diese sehr spezielle Situation machte das neorealistische Unternehmen in Italien überhaupt erst möglich.“²⁸⁶

²⁸³ Ebd., S. 286.

²⁸⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 61.

²⁸⁵ Vgl. Zechner, Ingo: Deleuze. Der Gesang des Werdens, Paderborn: Fink 2003, S. 45.

²⁸⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 283.

Der italienische Neorealismus als eine *Kategorie*²⁸⁷ - in Gestalt Roberto Rossellinis und Vittorio De Sicas, auf die Deleuze dezidiert in „Das Zeit-Bild. Kino 2“ Bezug nimmt - distanziert sich von realistisch-deklinierten Schauplätzen und verwischt förmlich bisher gekannte narrative Bezugstangenten, indem er „[...] beliebige Räume aufkommen ließ, in denen sich die modernen Affekte der Angst, des Desinteresses, auch auch von Frische, extremer Geschwindigkeit und endlosen Wartens entwickeln konnten.“²⁸⁸ Die Wahrnehmung des Raums als ein von der narrativen Erzähllinie separiertes Konstrukt im Begriff eines neu zu besetzenden, entleerten Gebildes, verbindet sich im Denken eines neuen Bildes mit der Einführung der *Zeit* als vorherrschendes Element in den Film.²⁸⁹ Der Realität von Gegenständen und Milieus im Film kommt eine *ontologische* Eingeständlichkeit zu, welche zuvor mittels einer *indirekten Zeit* lediglich funktionalisiert wurde.

Das *direkte Zeit-Bild* äußert sich in einer Zergliederung der Handlungs- und Raumstrukturen, welche sich folglich nicht mehr in sukzessiver Reihung von Konstitution, linearem Erzählstrang und Dramaturgie in einem Fluss der *Bewegung* befindet. Das Sinn gebende Konstrukt tritt zurück und an seiner Stelle nimmt das Fragmentarische und Bruchstückhafte in Form von Zufälligkeiten, episodenhaften Begegnungen und ungewissen Verflechtungen diesen Platz ein und lenkt die Kamera. Die *Zeit* wird im Neorealismus sichtbar, da sie sich nicht mehr über Handlung, Raum und Erwartung konkretisiert. Die figuralen Konstruktionen innerhalb des Films wenden sich vom typischen Helden ab, der im klassischen Kino noch in aufeinander folgenden Handlungen einem konkreten Ziel entgegenstrebt. Diese *sensomotorischen Situationen* werden fortan von *optischen Situationen* abgelöst, wie Deleuze dies treffend bündelt: „Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden [*cinéma de voyant*] und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.“²⁹⁰ Diese neuen *Denkbilder* legen den Blick eines aus voyeuristischer Position herausgetretenen Rezipienten frei auf marginalisierte, gebrochene Figuren, die Wahrnehmende, Überforderte, Verharrende sind, gefangen in der ihr eigenes Bewusstsein übersteigenden entleerten Alltäglichkeit inmitten eines *beliebigen Raumes*²⁹¹ auf die sie - wie die von den Auswirkungen des unerträglichen Krieges überforderten Figuren Rossellinis - nicht mehr zu reagieren wissen: „Das ist zu stark, oder zu schmerzhaft, zu schön. Der

²⁸⁷ Deleuze, Gilles: „40. Das Gehirn ist die Leinwand“ (Orig.-T.: *Le cerveau, c'est l'écran*), in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 269-277, hier: S. 272; (Deleuze meint mit der Einordnung des Neorealismus in eine *Kategorie* an dieser Stelle seine herausragende Bedeutung, fern allgemeiner Formeln, im filmwissenschaftlichen Blickfeld, aufgrund seiner ergiebigen Zeichen und Symptombildung.).

²⁸⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 167.

²⁸⁹ Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 24.

²⁹⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 13.

²⁹¹ Ebd., S. 17.

sensomotorische Zusammenhang zerreißt. Man ist nicht mehr in einer sensomotorischen Situation, sondern in einer rein optischen und akustischen Situation.“²⁹²

Raum und Zeit legen mit dem neuen Bildtypus des *Zeit-Bildes* ein gänzlich differentes Kriterium der Kamera frei, die in Fahrten und Schwenks Räume entdeckt oder auf der Bahnung ihres Weges unmittelbar innehält, um in die Zeit einzutauchen.²⁹³ Sie folgt nicht mehr nur den sich bewegenden ProtagonistInnen im Film, „[...]“, sondern sie ordnet generell die Beschreibung eines Raums den Funktionen des Denkens unter.“²⁹⁴ Deleuze spricht von einem *Kamera-Bewußtsein*²⁹⁵, das von den verfolgenden Bewegungen abrückt, um den mentalen Verhältnissen Vorrang zu geben, die im Kontext fragender und provokativer Tendenzen das filmische Bild zu einem Gedanken expediert. Einstellungen der Kamera innerhalb der neorealistischen Erzählökonomie greifen überflüssig erscheinende Details auf, die aus sich heraus bedeutungstragend sind, ohne jedoch im Kontext des Gesamtkorpus des Films zu stehen zu müssen.²⁹⁶ Die Dinge bilden *Tatsachen*, die nicht durch Montage zerstückelt und zu einer Fiktion - einer fiktiven Wirklichkeit errichtet werden. Auch der *Körper* ist nicht mehr die von *Bewegung* bestimmte Komponente, durch welche die Handlung fortgetragen wird: Vielmehr wird durch die zögernden, wartenden und überforderten *Körper* die Zeitlichkeit enthüllt.²⁹⁷ Der Neorealismus in seinem dispersiven und lückenhaften Umherstreifen zwischen den Trümmern des Unerträglichen - der Wirklichkeit, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hat, makriert daraus resultierend auch eine Abwendung von bisherigen Körperlichkeiten. Film wird zu einem Affekt des Körperlichen²⁹⁸, denn er fordert zudem die aktive Einbeziehung - ein Teil des Bild-Werdens seitens des Rezipienten, denn „Imaginäres und Reales werden ununterscheidbar.“²⁹⁹

Das *Bewegungs-Bild*, die kinematographische Form des narrativen Erzählkinos mit seiner verketteten Handlungsfäden, taucht mit dem Aufkommen des *Zeit-Bildes* nicht gänzlich unter, sondern ermöglicht über die Bewegung eine Perspektivierung von *Zeit*.³⁰⁰ Deleuze bezieht sich an diesem Punkt wieder auf das Denkgebilde Henri

²⁹² Deleuze, „Über Das Bewegungs-Bild (1983)“, S. 77.

²⁹³ Vgl. Deleuze, Gilles: „Über Das Zeit-Bild (1985)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990 (1990)*), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 86-91, hier: S. 87.

²⁹⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 38.

²⁹⁵ Ebd., S. 38.

²⁹⁶ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 175-176.

²⁹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: „52. Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Zeit-Bild*“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 335-337, hier: S. 336.

²⁹⁸ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 125.

²⁹⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 19.

³⁰⁰ Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 27.

Bergsons, der plädiert: „[...] Die Zeit ist das Offene, ist das, was sich ändert und nicht aufhört, seine Natur in jedem Augenblick zu ändern.“³⁰¹ Das *Zeit-Bild* umschließt in einem achronologischen Verfahren die Dimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer einander gleichberechtigten Reihung, sodass der empirische Gedanke des Ablaufs von Zeit Aufhebung findet.³⁰² Bergsons Ontologisierung des Gedächtnisses fließt in das Verständnis des deleuzschen *Zeit-Bildes* ein, in dem das Gedächtnis jenseits seiner Funktion der Erinnerung fortan als eine Art *Membran*, „[...] die Schichten der Vergangenheit mit den Schichtungen der Wirklichkeit korrespondieren lässt, [...]“³⁰³. Die Gegenwart erfüllt lediglich die Funktion der Räumlichkeit, in welcher beide Schichten aufeinanderstoßen, um diese gleichsam aufzulösen.

2.1.2 Rossellinis neorealistische Bildsprache im Spannungsfeld des *Zeit-Bildes*

„Rossellini ist zuallererst ein Filmmacher und erst dann ein Erzieher, der sich bemüht, allen das Denken der Geistesriesen zu vermitteln. Und als Filmmacher hat er eine privilegierte Beziehung zu den paradoxen, von der Norm abweichenden Körpern, zu denen, die eine Abkürzung nehmen, indem sie die normalen Regeln des Austauschs missachten.“

(Jacques Rancière »*Spielräume des Kinos*« (2012))

Gilles Deleuze denkt das Kino als einen Raum der taxonomischen Zeichen, in welchem sich die Idee einer zeitlichen Beschaffenheit des Mediums Film entlang visuell-geistiger Denkmodelle zu etwas Neuem projiziert, dass er in einer Problematik des Verhältnisses *Körper-Denken*³⁰⁴ vergegenständlicht. In den neorealistischen Filmen Roberto Rossellinis eröffnet sich eine ebensolche Welt des Denkens in *mental*en *Bildern* und Tönen, die den Film als *seherisch*³⁰⁵ im Kontext des deleuzschen *Zeit-Bildes* verstehen lässt. In diesem Kraftfeld sind Regisseure auch in der Funktion von Philosophen, die nicht vornehmlich in Begrifflichkeiten, sondern in Bildern der Figuren

³⁰¹ Deleuze, „Über *Das Bewegungs-Bild* (1983)“, S. 84.

³⁰² Vgl. Schrey, Dominik: „»Filmen, was vorher und was nachher kommt ...«. Erinnerung in Roberto Rossellinis *GERMANIA ANNO ZERO*“, in: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City*, Hg. v. Andreas Böhn/Christine Mielke, Bielefeld: transcript 2007, S. 289-309, hier: S. 297.

³⁰³ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 267.

³⁰⁴ Deleuze, „Über *Das Zeit-Bild* (1985)“, S. 87.

³⁰⁵ Deleuze, „Über *Das Bewegungs-Bild* (1983)“, S. 77.

und Töne denken.³⁰⁶ Die Filmbilder Rossellinis zeugen von einer Verzahnung, die einen weitgefächerten Reigen der Wahrnehmung von Wirklichkeit aufleben lässt, inmitten derer das zeigende *Zeit-Bild* den Rezipienten zu einem Prozess des „Lesens“ in tieferen, durchaus die Realität übersteigenden Dimensionen in andere Wirklichkeitsschichten - das »*Mehr an Realität*«³⁰⁷ - anregt. Vor der Folie des Bruchs zwischen den beiden Zeitaltern des Bildes positioniert sich Rossellini als Schöpfer eines Kinos des Unverhofften, das durch seine Diskontinuitäten und inhärenten Zweideutigkeiten des Realen den klassisch-narrativen Stil in Frage stellt.³⁰⁸

Eine Sehende, durch das politische Schicksal und die Physis der ungekannten Naturgewalten Überforderte, Gebrochene zeigt Rossellini in einem auf die *War Trilogy* unmittelbar folgenden Film, der bereits einer neuen Ära, der *Solitude Trilogy* angehört: STROMBOLI, TERRA DI DIO (1950). Vor den Wirren des Zweiten Krieges von Lettland nach Italien geflohen, offenbart sich zunächst das Bild einer jungen Frau, *Karin* (Ingrid Bergman), die trotz ihres ehemals verwöhnten Lebensstils um ihr von den Umständen des Krieges oktroyiertes Dasein und ihre Zukunft zu kämpfen weiß. Aus der Not der situativen Wirklichkeit heraus heiratet sie einen ehemaligen italienischen Soldaten, den sie im Flüchtlingslager in kurzen, durch einen Stacheldrahtzaun getrennten Gesprächen kennenlernt: Den einfachen Fischer *Antonio* (Mario Vitale), beheimatet auf der Insel Stromboli. Bis zu diesem Moment ist die Wirklichkeit noch form- und gestaltbar für *Karin*, jedoch entgleitet ihr sukzessiv, auf dem Weg³⁰⁹ zu *Antonios* Heimatinsel, die Fähigkeit aktiv auf ihre Umwelt einzuwirken, diese zu dirigieren: „*Stromboli* ist die Geschichte einer Fremden, der sich die Insel um so mehr offenbart, als sie zu keiner Reaktion fähig ist, mit der sie die gewaltige Kraft dessen, was sie sieht - [...] -, lindern und ausgleichen könnte.“³¹⁰ Bereits auf dem kleinen Segelboot, welches beide nach Stromboli bringt, wird eine Änderung sowohl auf der Handlungs- als auch der filmästhetischen Ebene Rossellinis greifbar, als *Antonio Karin* auf den nahenden Vulkan der Insel vor ihnen aufmerksam macht, der groß und bedrohlich, unberechenbar und brodelnd vor *Karins* Augen auftaucht.³¹¹ Fortan werden die Kameraeinstellungen länger und greifen in Plansequenzen die karge Landschaft auf, die Stromboli zusammensetzt. Das Leben auf der Insel projiziert *Karin* im Verlauf der Handlung nurmehr als eine *Fremde*, der die Ablehnung des sie umgebenden

³⁰⁶ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 97.

³⁰⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 11.

³⁰⁸ Vgl. Rancière, Jacques: „From One Image to Another? Deleuze and the Ages of Cinema“, in: Ders.: *Film Fables*, Trans. by Emiliano Battista, (Orig.-T.: *La Fable cinématographique*, France, Paris: Éditions du Seuil 2001), Oxford/New York: Berg 2006, p. 107-124, here: p. 107.

³⁰⁹ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:10:49 min. – 00:13:22 min.).

³¹⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 12.

³¹¹ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:11:44 min. – 00:12:11 min.).

Außen in jeder Dinglichkeit und Faser entgegenströmt, die aber auch gleichsam durch die zunehmend nicht mehr für sie fassliche Lebenssituation eine *Fremde* ihrer selbst wird. Die deleuzeschen *optischen* und *akustischen* Situationen kulminieren in einer für den Film bedeutsamen Sequenz, dem endlosen und verzweifelten Taumeln *Karins* über die steinerne Insel, in der allein durch die physische Präsenz des *Körpers* der Protagonistin in einer sie immer fester einschnürenden Umwelt die Bildelemente aus sich heraus sprechen und einen *seherischen Film* entwerfen, in dessen Gefüge *Karin* nicht mehr zu handeln noch einzuwirken weiß.³¹² Eric Rohmer versinnbildlicht Stromboli als die *Obsession einer eingeschlossenen Welt*³¹³, einer Welt, in der Stromboli zu einem Sog wird, dessen Kraft sich *Karin* nicht entziehen kann, ebenso wie *Umberto Domenico Ferrari* in UMBERTO D. (1952) sich der Stadt Rom und ihren Säulen als gefangenem Raum ausgeliefert sieht, aus dem es kein Entrinnen gibt. Die Obsession wurzelt in der kargen Fischerhütte und gleitet entlang der niedrigen Mauern und kleinen Gewächse, an denen *Karin* schluchzend vorbeistreift, rennt, verhardt - Sie ist eine Irrende, Suchende, doch weder sie selbst noch der Rezipient weiß, wonach sie sucht.



Abb. 8.: *Karin*: Einschließung in karger Befremdlichkeit (STROMBOLI, TERRA DI DIO R.: R. Rossellini, I 1950; 00:30:29 min.).

„Die in rein optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren und nicht einmal die Tröstungen des Erhabenen verspüren, das ihnen dazu verhilft, sich mit der Materie zu verbinden oder zum Geist vorzudringen. Sie sind etwas Unerträglichem ausgeliefert, und dieses Unerträgliche ist das Alltägliche ihres Lebens.“³¹⁴

Die *akustische Situation* wächst während des endlosen Gangs über die Insel an, denn *Karin* folgt dem unverortbaren Geschrei eines kleinen Kindes, dass sie jedoch auch in der Begegnung mit einem kleinen Jungen der Insel nicht zuzuordnen weiß. In dieser langen Plansequenz kulminiert das bazinsche *ontologische Kino* in seiner ganzen

³¹² Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:25:00 min. – 00:31:38 min.).

³¹³ Rohmer, Éric: „III. Die Politik der Autoren. Roberto Rossellini: STROMBOLI“, in: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le goût de la beauté*, Paris: Editions de L'Etoile (Cahiers du cinéma) 1984), aus d. Franz. übers. u. hrsg. v. Marcus Seibert, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000, S. 233-239, hier: S. 235.

³¹⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 60.

Größe: Die *Tatsachenbilder* zeigen eine haltlose Protagonistin, die sich in ihre Umgebung zu verweben scheint, jedoch gleichsam unentwegt aus dieser herausfällt, ihr müder Kopf pausierend auf den Armen niedergelegt, die Finger umspielen plötzlich zärtlich den Zweig eines Steingewächses³¹⁵ - ein Moment des Trostes, der Sinnlichkeit. All dies sind *Wirklichkeitsfragmente*, die den Rezipienten *in* das Bild hineinziehen mit dem Wunsch zu sehen, was dahinter ist. Es ist die *direkte Zeit*, die aus den Bildfragmenten emporsteigt und sich in den Bewegungen des *Körpers* visualisiert. Die Ablehnung und Distanz, die *Karin* von den Bewohnern der Insel erfährt, spiegelt sich auch in ihrem *Körperbild* wieder: Ihre befremdliche Schönheit stößt sich an der Rauheit des vulkanischen Gesteins, fast könnte man sie belächeln in ihrem Schluchzen und Jammern, ihrer Überheblichkeit.

In der »*Buchstäblichkeit*« der *wahrnehmbaren Welt*³¹⁶ wird die Disproportion zwischen dem, was zu sehen ist – dem Sichtbaren und dem Unfasslichen der Alltäglichkeit einzig fortgesetzt in aufeinander folgenden Begebenheiten, die jedoch von gleicher Wichtigkeit sind. *Karins* Tränen und ihr Ringen mit der unsensiblen Einfältigkeit ihres Ehemannes findet auf der Ebene der *sensomotorischen Bilder* ebenso keine Verknüpfung mehr, wie der grausame Tod eines Kaninchens, dass vor den Augen *Karins* von einem Frettchen getötet wird.³¹⁷ Die Wirklichkeit als Raum der Handlungen ist für die *Fremde* zerrissen, alles wirkt auf sie ein und muss von ihr zur Kenntnis genommen werden.³¹⁸ Dokumentarischen Charakter erreicht STROMBOLI (1950) in der *optischen* Sequenz des Thunfischfangs³¹⁹, in der die filmische Montage das grausame Geschehen in keinem Moment subjektiviert und zentralisiert. Rossellini beschreibt in einem Interview aus dem Jahr 1954 den Moment der Erwartung in Bezug auf die essentiellen Linien der narrativen Struktur:

„*VERDONE*: What do you think is essential in film narrative?

ROSSELLINI: As I see it, expectation. Every solution arises from expectation. Expectation is what brings things alive, what releases reality, and after all the waiting, brings liberation. Take for example the fishing scene in *Stromboli*. It's an episode born out of expectation. The spectator's curiosity is aroused about what is going to happen: then comes the explosion of the slaughter of the tuna fish. Expectation is the force behind every event in our lives: and this is so for the cinema too.“³²⁰

³¹⁵ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:30:07 min. – 00:30:54 min.).

³¹⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 38.

³¹⁷ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:55:16 min. – 00:56:16 min.).

³¹⁸ Vgl. Engell, „*Stromboli* ›*Stromboli, terra di dio*‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, S. 67.

³¹⁹ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (01:03:44 min. – 01:12:17 min.).

³²⁰ Verdone, „A Discussion of Neorealism“, p. 41.

Die ruhige, glatte Meeresoberfläche, auf der die bereits schwangere *Karin* sich mit einem Boot zu ihrem Mann und den erwartungsvollen Fischern bringen lässt, beginnt plötzlich zu brodeln, die dynamischen *Körper* der Fische wirbeln die Gischt empor und werden von den bohrenden Harpunen der Fischer in die Boote gezogen, auf denen die riesigen glatten *Körper* nach und nach übereinandergleiten. *Karin* sieht sich einer gewaltsamen Situation ausgesetzt, die ihr Bewusstsein übersteigt: Es ist die Macht des Menschen über die Kreatur, eine Entladung der *Körper*- und Dingwelten. Diese Situation potenziert sich in dem sich anschließenden Ausbruch des Vulkans³²¹, der die *mentale Figur Karin* wieder und wieder herausfordert, sie in einem Prozess der Wahrnehmung zeigt, in dem sie der Kommunikation und Agitation unfähig wird. Sie erhebt sich graduell über die Insel, bestimmt von dem Drang, der obsessiven Welt zu entkommen, die ihren Geist zersplittern lässt, visualisiert in Bildern, die der *sensomotorischen Verkettung* versagen und in ihrer Komplexität einem reinen Denken aus der Tiefe der Zeit heraus geschuldet sind.³²²

Rossellinis letzter Teil seiner großen *War Trilogy* - *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) gibt im Zusammenhang mit dem deleuzeschen Verständnis des *Zeit-Bildes* gleichermaßen ein Gefühl des filmischen Ineinanderfließens der Ebenen des Seins, die Deleuze als *achronologischen Prozess* begreift, in dem die Schichtungen der Vergangenheit und der Wirklichkeit miteinander interagieren. Substantiell wird dies in der bereits angerissenen Sequenz des zerbombten Reichstags, in dem der junge Protagonist *Edmund* unter Beistand seiner beiden Freunde eine Schallplatte mit der Rede Hitlers an amerikanische Soldaten verkaufen soll.³²³ In dem Moment, wo die Kamera sich über die Ruinenlandschaft der Stadt erhebt und mit der Rede des Führers zu verschmilzen scheint, verzahnen sich zwei Ebenen der Zeit in einem *Erinnerungsbild*³²⁴ miteinander, jene der grausamen Vergangenheit und die der unmittelbaren Gegenwart, die achronologisch in der Wirklichkeit zusammenfließen, um diese aufzulösen respektive in Frage zu stellen:

„Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Jedes ist komplex und gilt als das Ganze der Zeit.“³²⁵

³²¹ Vgl. hierzu: STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (01:13:17 min. – 01:19:00 min.).

³²² Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 67-68.

³²³ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:29:25 min. – 00:29:59 min.).

³²⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 66.

³²⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 132.

Unumstößlich zeigt Rossellini in diesem Moment die aus der Vergangenheit immer noch vorherrschende, sich nicht abzulösen scheinende nationalsozialistische Ideologie, die aus den Ruinen Berlins und den ausdruckslosen, abgeschlafften Gesichtern der marginalisierten Bevölkerung spricht, ihren Geist immer noch indirekt einnimmt.³²⁶

Das vergebliche Hetzen und Rennen *Harriets* und *Massimos* durch die Straßen und Wohnungen von Florenz in der vierten Episode von PAISÀ (1946)³²⁷ vergegenwärtigt *mentale Figuren*, die den *optischen Situationen* nicht mehr gewachsen sind und in einer gelockerten Handlungsfragmenten kein befriedigendes Ziel erreichen:

„Nun aber kehrt sich die Identifikation tatsächlich um: die Figur wird selbst gewissermaßen zum Zuschauer. Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen läßt, was nicht mehr von Antwort oder Handlung abhängt. Kaum zur Reaktion fähig, registriert sie nur noch. Kaum zum Eingriff in eine Handlung fähig, ist sie einer Vision ausgeliefert, wird von ihr verfolgt oder verfolgt sie selbst.“³²⁸

Die Absicht des Regisseurs und kinematographischen Philosophen Rossellini liegt in einer Berührung der Dinge in ihrem Prozess des Entstehens, ihrer oftmals schieren Unbegreiflichkeit. Deleuze spricht von einem Riss des Bandes zwischen dem Individuum und der Welt, den einzig der religiöse Glaube noch zu kitten vermag.³²⁹ Der Verlust des Vertrauens an eine Welt, die in Trümmern liegt, die den Menschen erschöpft und den Geist übersteigt, kann, so Deleuze, wiedergewonnen werden im Glauben an die Welt, der das Vermögen der Reaktion ersetzt.³³⁰ In der fünften Episode von PAISÀ (1946) mit dem Titel *Romagna*, zweifelt der katholisch-gläubige Rossellini jedoch auch die Toleranz des Glaubens an, die er in der eingeschränkten Geistlichen eines vom Krieg abgeschotteten Klosters konterkariert. Sie nehmen drei Militärkaplane Soldaten der US-Army bei sich auf, von denen einer ein Protestant, der andere ein Jude ist – für die *Mönche* sind sie verlorene Seelen, die es zum Evangelium zu bekehren gilt.³³¹

³²⁶ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 193.

³²⁷ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode IV. FLORENZ; (01:11:14 min. – 01:13:11 min.).

³²⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 13.

³²⁹ Vgl. Ebd., S. 224.

³³⁰ Vgl. Ebd., S. 224.

³³¹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode V. ROMAGNA; (01:30:05 min. – 01:33:25 min.).

Rossellini gibt in seinen neorealistischen Filmen einen Anstoß des Denkens, ein denken *hinter* die Bilder. Diese Form eines Denkens sucht er in einer Erhöhung des Außen, einem Geltenlassen der Menschen und Dinge in ihrer Alltäglichkeit.³³²

2.2 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Der *organlose Körper* als Mittel der Sprache

„»Gebt mir einen Körper« ist die Formel für den philosophischen Umsturz. Der Körper ist nicht länger ein Hindernis, das das Denken von sich selbst trennt und das es zu überschreiten hat, um zum Denken zu gelangen. Statt dessen versenkt es sich in ihn, ja, es muß sich sogar in ihn versenken, um das Ungedachte, daß heißt das Leben zu erreichen.“

(Gilles Deleuze »Das Zeit-Bild. Kino 2« (1991))

Die Akzentuierung von willkürlichen Unterbrechungen, episodisch-fragmentarischen Handlungssequenzen und elliptischen Verbindungen zeichnet sich als das Wesensmerkmal des italienischen Neorealismus aus, der - als markante filmhistorische Bruchstelle innerhalb des Korpus des deleuzeschen *Zeit-Bildes* - artikuliert, dass das Gespür für kinematographische Vorgänge nicht mehr als eine Separierung von Geist und *Körper* im Kino gedacht werden darf.³³³ Die Schlagworte Geist, Gedächtnis, Gehirn und *Körper* konturieren sich innerhalb des Denkgebäudes von Gilles Deleuze – in der Tradition Henri Bergsons stehend – entlang der Bereiche von medizinischer Neurologie und Mikrobiologie, die mittels ihrer prozessualen Vorgänge der zerebralen Wellen, Schaltungen, Unterbrechungen und Kurzschlüsse als neuronales System Anstöße zu philosophisch-filmtheoretischen Überlegungen im Kontext einer Auslotung politischer und gesamtgesellschaftlicher Vorgänge bieten.³³⁴

Ein fremdartiger, von maschinisch-industriellen Termini geprägter sprachlicher Duktus ist Kennzeichen eines herausragenden Konvoluts inmitten der Argumentationslinie von Deleuze, welches bereits wenige Jahre vor den bisher debattierten Werken „Cinéma 1. L'image mouvement“ (1983) und „Cinéma 2. L'image temps“ (1985) erscheint: Die beiden Bände „Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus“ (1972) (*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.*) und „Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus“ (1980) (*Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*). Die politische

³³² Vgl. Engell, „Stromboli ›Stromboli, terra di dio‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, S. 79.

³³³ Vgl. Elsaesser/ Hagener, „7. Geist und Gehirn“, S. 204-205.

³³⁴ Vgl. Ebd., S. 205.

Philosophie von Deleuze markiert durch die Zusammenarbeit mit dem französischen Psychoanalytiker, Philosophen und politischen Aktivisten Félix Guattari (*1930 - †1992) eine experimentelle Peripetie, die sich in diesem, von ihnen gemeinsam verfassten Werk um die Theoreme Staat, Macht und Gesellschaft im Spiegel des Denkens neuer kapitalistischer Formen und das Politische als ethisch vielschichtiges kollektiv-menschliches Erfahrungsspektrum windet.³³⁵ Politik entfaltet sich im Verständnis von Deleuze und Guattari stets in einer Verbindung von produktiven Prozessen des *Werdens*, durch welche die soziale Subjektivierung in einem anhaltenden Strom von divergenten und heterogenen Wellen durchzogen wird.³³⁶ Deleuze und Guattari operieren in ihren komplexen und artifizierten Werken, mit Begrifflichkeiten wie *Maschinen*, *Wunschmaschinen*, *Rhizom*, *Heterogenität*, *Vielheit*, *nomadische Wissenschaft*, *Fluchtlinie*, *Deterritorialisierung*, *Kartographie* und *organloser Körper*: Sie stellen eine metaphorische Alternative zu gedanklichen Modellen in Bezug auf die Repräsentation der Welt dar - Begriffe wie Struktur, Ideologie und Vermittlung konterkarierend.³³⁷ Der erste Band „Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus“ konzentriert sich in einer kritischen Vehemenz entgegen der psychoanalytischen Modelle Sigmund Freuds und Jacques Lacans.³³⁸ Deleuze und Guattari sehen die Psychoanalyse in der Opferhaltung von Dominanz und Rückbildung, der das Individuum durch die familiär-phallische Organisation unterworfen wird. Die Natur des *Begehrens (désir)*, den *Wunsch* verstehen Deleuze und Guattari als positive Struktur des Triebes, der bei Freud und Lacan den Ausgleich eines Mangels, Verlusts bedeutet.³³⁹ Die sogenannten *Wunschmaschinen (machines désirantes)* fungieren als ein maschinisch gedachtes Unbewusstes, dass einen *positiven Wunsch* des Subjekts auszudrücken vermag und nicht, wie in der Psychoanalyse, auf sprachlicher Ebene funktioniert. Diese *Maschinen* produzieren sich fortwährend selbst und haben immanenten Charakter, sodass das Unbewusste nicht transzendiert wird³⁴⁰:

„Die Wunschmaschinen bilden binäre, auf binärer Regel und assoziativer Ordnung beruhende Maschinen. Stets ist eine Maschine einer anderen angekoppelt. Die

³³⁵ Vgl. Antonioli, Manola: „Fluchtlinien des Politischen: Über mikropolitische Gefüge und das Minoritär-Werden“, in: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Hg. v. Ralf Krause/Marc Rölli, aus d. Franz. übers. v. Ralf Krause, Wien/Berlin: Turia + Kant 2010, S. 7-22, hier: S. 7-9.

³³⁶ Vgl. Ebd., S. 14.

³³⁷ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: „Rhizom und Maschine. Zu den Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 38, Nr. 5, Heft 427, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 542-550, hier: S. 542.

³³⁸ Vgl. Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „I. Die Wunschmaschinen“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus*, aus d. Franz. übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.* Paris: Les Éditions de Minuit 1972), S. 7-64, hier: S. 57-58.

³³⁹ Vgl. Lehmann, „Rhizom und Maschine“, S. 543.

³⁴⁰ Vgl. Krause, Ralf/Marc Rölli: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 67.

produktive Synthese, Produktion der Produktion, besitzt konnektive Form: [...]. Unaufhörlich bewirkt der Wunsch die Verkopplung der stetigen Ströme mit den wesentlich fragmentarischen und fragmentierten Partialobjekten. Der Wunsch lässt fließen, fließt und trennt.“³⁴¹

Die Ströme des *Wunsches* okkupieren keine familiären Strukturen, sondern unter anderem Bereiche der Politik, Gesellschaft und der Massen.³⁴²

Das innerhalb der Medientheorie wohl eingängigste Konstrukt von Deleuze und Guattari ist ihr gedanklich-metaphorischer Entwurf des *Rhizoms*, welcher sich in „Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus“ als eine *Anti-Genealogie*³⁴³ verortet und, konform gehend mit dem Verfahren des pflanzlichen Wurzelpartikels, Verästelungen in verschiedenste Richtungen ausschlägt: „Ein Rhizom dagegen verbindet unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen.“³⁴⁴ Das *Rhizom* ist definiert durch Linien, die keinen Anfang und kein Ende kennen, aber stets ein Zentrum- ein *Plateau* besitzen, Deleuze und Guattari sprechen von der Bildung von *Mannigfaltigkeiten* mit n-Dimensionen in einem azentrischen, nicht hierarchischen Gefüge³⁴⁵:

„Im Gegensatz zum Baum ist das Rhizom kein Gegenstand der Reproduktion: weder als äußere Reproduktion wie beim Bild-Baum, noch als innere Reproduktion wie in der Baum-Struktur. Das Rhizom ist eine Anti-Genealogie. Es ist ein Kurzzeitgedächtnis oder ein Anti-Gedächtnis. Das Verfahren des Rhizoms besteht in der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und im Zustecken. Im Gegensatz zur Graphik, Zeichnung oder Photographie, und im Gegensatz zur Kopie bezieht sich das Rhizom auf eine Karte, die produziert und konstruiert werden muß, die man immer zerlegen, verbinden, umkehren und modifizieren kann, die viele Fluchtlinien, Ein- und Ausgänge hat.“³⁴⁶

Das Produktive kann sich einzig durch eine unsystematische Verbindung von verschiedenen Elementen herstellen, somit ist Realität folglich zu verstehen als Prozess, Aktualität und Produktion, in denen das Unbewusste nicht sprachlich

³⁴¹ Deleuze/Guattari: „I. Die Wunschmaschinen“, S. 11.

³⁴² Vgl. Lehmann, „Rhizom und Maschine“, S. 543.

³⁴³ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „Einleitung: Rhizom“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 11-42, hier: S. 21.

³⁴⁴ Ebd., S. 17.

³⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 36; (Vgl. hierzu auch S. 19: Deleuze und Guattari machen die vielfältigen Zugangsmöglichkeiten durch asignifikante Brüche im *Rhizom* greifbar an dem eingängigen Beispiel des Ameisenvolkes, das nie fertigwerden kann. Sie bilden ein *Tierrhizom*, welches die Fähigkeit besitzt, sich immer wieder neu zu bilden, auch, wenn es zerstört wurde.).

³⁴⁶ Ebd., S. 36.

Ausdruck findet, wie bei Lacan, sondern eine Fabrik ist, in der es sich permanent verkettet, verkoppelt und unterbrochen wird.³⁴⁷

In Anlehnung an den französischen Theatertheoretiker und Regisseur Antonin Artaud (*1896 - †1948) fügen Deleuze und Guattari den für diese Arbeit substantiellen Begriff des *organlosen Körpers* in ihr maschinelles Denksystem ein: „Der organlose volle Körper ist das Unproduktive, das Sterile, das Ungezeugte, ist das Unverzehrbare. Antonin Artaud hat ihn überall dort, wo er, ohne Form und Gestalt, vorhanden war, aufgedeckt.“³⁴⁸ „1947 ist der Moment, wo Artaud auf den organlosen Körper stößt, [...]...“³⁴⁹. Artaud umspannt in der Formel des *organlosen Körpers* eine Kritik an der, zu einer rein unterhaltenden Ware gewordenen Funktion des Theaters: Er fordert dem entgegenstehend ein *totales Theater*, das mit optischen und akustischen Mitteln den Zuschauer einbezieht. In seinem Entwurf des *Theaters der Grausamkeit* plädiert Artaud für ein neues Verhältnis der Öffnung zwischen Mensch und Natur in Gestalt eines schockartigen Erlebnisses im Theater - einer Lösung vom *Körper*:

„Diese Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Chaos zu tun haben und alle kosmischer Natur sind, liefern eine erste Ahnung von einem Bereich, dem sich das Theater völlig entwöhnt hat. Sie vermögen einer Art spannender Gleichung zwischen Mensch, Gesellschaft, Natur und Ding aufzustellen.“³⁵⁰

Artaud insistiert auf ein von hierarchischen Strukturen und sprachlichem Duktus losgelöstes Theater im Zeichen einer Unvorhersehbarkeit, denn bisher führte „[...] diese objektive und konkrete Sprache des Theaters dazu, Organe einzuklemmen, einzuengen.“³⁵¹ Deleuze und Guattari verlebendigen mit dem Begriff des *organlosen Körpers* ein Gefüge, das gegen systematische Strukturen des *Organismus* disputiert, diesen auflöst.³⁵² Die Auflösung des Organismus und der damit einhergehenden Trennung von einengenden Organen, zielt auf eine Öffnung des *Körpers* für Verbindungen, Kreisläufe, Schwellen, Übergänge und Abstufungen.³⁵³ Deleuze spricht in seinem Werk „Francis Bacon. Logik der Sensation“ (1995) (*Francis Bacon – Logique*

³⁴⁷ Vgl. Lehmann, „Rhizom und Maschine“, S. 543.

³⁴⁸ Deleuze/Guattari: „I. Die Wunschmaschinen“, S. 14.

³⁴⁹ Deleuze, Gilles: „Gespräch über *Tausend Plateaus* (1989)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990* (1990)), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 41-54, hier: S. 41.

³⁵⁰ Artaud Antonin: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*, Paris: Edition Gallimard 1964), Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 96.

³⁵¹ Ebd., S. 97.

³⁵² Vgl. Deleuze/Guattari, „Einleitung: Rhizom“, S. 13.

³⁵³ Vgl. Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „28. November 1947. Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 205-228, hier: S. 219.

de la sensation (1984)) über die Auseinandersetzung mit den *körperlichen* Werken des irischen Malers Francis Bacon (*1909 - †1992) von einer Einheit des Rhythmischen, die nur durch eine Abspaltung vom Organismus respektive seiner hierarchisch-organischen Anordnung erreicht werden kann³⁵⁴:

„Der organlose Körper steht weniger den Organen als jener Organisation der Organe gegenüber, die man Organismus nennt. Er ist ein dichter, ein intensiver Körper. Er wird von einer Welle durchströmt, die gemäß der Variationen ihrer Amplitude im Körper Ebenen oder Schwellen einzeichnet. Der Körper hat also keine Organe, sondern Schwellen oder Ebenen. [...] Ein geradezu nicht-organisches Leben, denn der Organismus ist nicht das Leben, er sperrt es ein. Der Körper ist ganz und gar lebendig und dennoch nicht organisch.“³⁵⁵

Deleuze und Guattari wollen den *organlosen Körper* als eine Praktik verstanden wissen, die auf den Gesellschaftskörper mit regulierenden Instanzen und staatlichen Kontrollen anzuwenden ist, die repressiv auf das Individuum einwirken. Der sich selbst organisierende *organlose Körper* ist anzustreben, jedoch niemals zu erreichen, denn man befindet sich bereits auf diesem.³⁵⁶ Deleuze und Guattari zergliedern den *organlosen Körper* in seinen Verstrebungen u.a. in einen *totalitären oder faschistischen oK*³⁵⁷, der verwüsten aber auch Kopplungen eingehen kann.

Wie lässt sich daraufhin nun die abstrakte, maschinell und unchronologisch gedachte Fortbewegung des Werkes von Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihren metaphorischen *Plateaus* anwenden auf das Spektrum des italienischen Neorealismus? Was lässt sich entlang des Verständnisses eines deleuzschen *organlosen Körpers* für die politisch-soziale Verfasstheit einer Gesellschaft der Nachkriegszeit als Projektions- und Deutungsfläche abstrahieren?

Das Konzept von Deleuze und Guattari versteht den *Körper* als Fläche einer Menge von verschiedenen Kräften, die sich, im Hinblick auf die gesellschaftlichen Relationen wie sie der italienische Neorealismus zeigt, als eine Geschichte von Kämpfen auffaltet, innerhalb derer sich soziale Prozesse der Produktion ereignen, in denen *Wunschmaschinen* agieren. Massimo Perinelli thematisiert, hinsichtlich der kritischen Unterhöhlung der Psychoanalyse seitens Deleuze und Guattari, dass sich innerhalb des Zeitraums des filmischen Neorealismus eine neue Form des *Begehrens* als eine jener Kräfte im *Körper* aufspannt, die sich von alten, dysfunktional gewordenen

³⁵⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Logik der Sensation*, Textbd., aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Paris: Editions de la Différence 1984), München: Fink 1995, S. 32.

³⁵⁵ Ebd., S. 32.

³⁵⁶ Vgl. Deleuze/Guattari: „28. November 1947. Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“, S. 206.

³⁵⁷ Ebd., S. 223.

politischen und gesellschaftlichen Strukturen – dem italienischen Faschismus als Machtgefüge etwa - zu lösen beginnt.³⁵⁸ Der *Körper* als molekulare linear verkettete *Maschine*, die sich durch *rhizomatische Mannigfaltigkeit* verzweigt, verbindet, abtrennt und neu zusammensetzt, kulminiert in dem Umstand des Fehlen eines identisch Einzelnen - der *Formel n-1* - was eine *Vielheit* zur Folge hat.³⁵⁹ Diese *Vielheit* spiegelt sich in den kinematographischen Bildern des Neorealismus wider, die nicht das Individuum fokussieren, sondern die *Tatsache* im Blickpunkt eines kollektiven *Körpers*.

2.2.1 Das Werden am Beispiel marginalisierter Positionen

Mit der Virtualität des temporalisierten filmischen Bildes als Ausdruck der reinen Zeit findet das *sensomotorische Band* des *Bewegungs-Bildes*, welches mittels seiner ursprünglichen Verkettung eine Geschichte visualisierte, fortan eine neue Form der Begebenheit, bestimmt durch nicht zielorientierte, disparate Bewegungen, die mit dem *Zeit-Bild* weniger Geschichten als vielmehr ein *Werden* verkünden.³⁶⁰ Das Theorem des *Werdens* steht bei Deleuze und Guattari in enger Verflechtung mit dem Begriff der *Fluchtlinie*³⁶¹ (*ligne de fuite*) und der *Deterritorialisierung*. Die *Fluchtlinie* lässt sich in „Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus“ begreifen als die Möglichkeit eines Auswegs, eines Entkommens aus festen Strukturen im Sinne einer staatlichen Macht und wird somit wesentlich für soziale, politische aber auch individuelle Kategorien des menschlichen Seins, die sich innerhalb des Spannungsfeldes der Nachkriegszeit in den Bildern des italienischen Neorealismus abzeichnen:

„Die Fluchtlinie ist ein Bild für das Paradox, daß gerade auch das politisch Entscheidende in jenen Phänomenen zu suchen ist, die, was ihre ›Wahrheit‹ oder ›Legitimität‹ betrifft, unentscheidbar sind, sich also weder der normalen Reproduktion des Systems nahtlos einfügen noch auch diesem System im Modus der Verneinung und des Widerspruchs verbunden bleiben.“³⁶²

Die unmittelbare Nachkriegsphase bringt in ihren gesellschaftlichen Verstreungen eine Umwälzung der bis zu diesem Zeitpunkt geltenden Normen und Hierarchien mit

³⁵⁸ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 65.

³⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 75.

³⁶⁰ Vgl. Deleuze, „Über *Das Zeit-Bild* (1985)“, S. 88.

³⁶¹ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „587 v. Chr. – 70 n. Chr.. Über einige Zeichenregime“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 155-204, hier: S. 162.

³⁶² Balke, *Gilles Deleuze*, S. 119-120.

sich, in deren Zusammenhang sich neue Geltungsbereiche für den Menschen respektive die Bevölkerung ermöglichen. Das *Werden* im Sinne von Deleuze und Guattari schließt an als eine prozesshafte Variation insbesondere mit Blick auf die marginalisierten Typen.³⁶³

„Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird *am nächsten* sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens.“³⁶⁴

Es gibt verschiedene Sequenzen bzw. Formen des *Werdens*, die Deleuze und Guattari separieren in *Frau-Werden*, *Kind-Werden*, *Tier-Werden* oder *Unwahrnehmbar-Werden*, in deren Ausdehnung die Frau etwa dem Mann entgegengesetzt ist.³⁶⁵ Der *organlose Körper* fungiert als bedingender Partikel für das Entstehen von *Werden*, denn er bildet das Äußere, auf dem sich die Organe in einem nicht-hierarchisierten Verhältnis befinden. Der neorealistische Film der Nachkriegszeit kann als dieser *organlose Körper* interpretiert werden, der sich von seinen eingeklemmten und einengenden Organen - den politischen Restriktionen und Auswirkungen des Faschismus und Zweiten Weltkrieges - sukzessiv ablöst, kinematographisch in Form der Bruchstelle des aufkommenden *Zeit-Bildes*, menschlich etwa durch eine Verschiebung der familiären Rollen, deren Hierarchisierung aus den Fugen gerät. Die bereits thematisierten *devianten Figuren* sind in diesem Gefüge von Bedeutung, denn an ihnen und ihrem urbanen Raum lässt sich das *Werden* in einem Wechselverhältnis greifbar machen - der Vollzug einer *Deterritorialisierung* zwischen dem gesellschaftlichen *Körper* und dem politischen System.

Schon bei Bergson zeichnet sich das Gedächtnis als Basis eines *Werdens* aus, in dem die Möglichkeit einer vielschichtigen Ausdifferenzierung der Wirklichkeit besteht, innerhalb derer das Sein in fortwährend anderes Dasein übergehen kann.³⁶⁶ In Rossellinis *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) wird der Vorgang des *Werdens* transparent in Gestalt des von den Auswüchsen des Krieges zerstörten Berlins als *organloser Körper*, der in einem Vorgang der Auflösung seiner Organe begriffen ist, da

³⁶³ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 89.

³⁶⁴ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „1730. Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullé, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.* 1980), S. 317-422, hier: S. 371.

³⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 375.

³⁶⁶ Vgl. Klippel, Heike: „Das „kinematographische“ Gedächtnis“, in: *Once upon a time ... Film und Gedächtnis. Arnoldshainer Filmgespräche*, Bd. 15, Hg. v. Ernst Karpf et al., Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk d. Evang. Publizistik, Abt. Verl. 1998, S.39-56, hier: S. 46-47.

hierarchische Strukturen sich verschieben oder zerbrechen. Die Trümmer der Stadt verweisen auf die *Deterritorialisierung* räumlich-sozialer Gefüge, welche durch ein Verhältnis von Kontinuität und Splitterung der Vergangenheit in der Gegenwart gekennzeichnet sind. Die *devianten Figuren* können sich weder gänzlich von alten Schichten lösen, noch neue Rollen annehmen. Das Kind *Edmund* unterliegt einem *Werden*, dass ihn aus seiner gesellschaftlichen Identität als Kind heraus trägt und ihn seinem älteren Bruder *Karl-Heinz* gegenüberstellt, dessen Funktion des Ernährers er einzunehmen gezwungen ist, jedoch daran scheitert: „Der Tod wird nicht gewünscht, nur der Tod wünscht in seiner Eigenschaft als organloser Körper oder unbeweglicher



Abb. 9.: Verschobene familiäre Rollen: *Edmund* und *Karl-Heinz* (GERMANIA ANNO ZERO R.: R. Rossellini, DE/I 1948; 00:09:02 min.).

Motor, wie auch das Leben in seiner Eigenschaft als Arbeitsorgan wünscht.“³⁶⁷ Der innerfamiliäre Wechsel der Brüderfiguren steht sinnbildlich auch für die *Stunde Null* - die ambivalente Verfasstheit Deutschlands, durch die sich ein Bruch der Vergangenheit zieht, der Kontinuierliches jedoch nicht gänzlich ausschließt.³⁶⁸ Elias Canetti pointiert in einem Gedankensplitter die politischen

Bedingungen innerhalb Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg treffend im Umstand einer Verschränkung von zeitlichen Sphären:

„In Deutschland ist alles geschehen, was es an historischen Möglichkeiten noch im Menschen gibt. Alles Vergangene ist zugleich zum Vorschein gekommen. Das Nacheinander war plötzlich nebeneinander da. Nichts wurde ausgelassen; nichts war vergessen. Unserer Generation war es vorbehalten zu erfahren, daß alle besseren Bemühungen der Menschheit vergeblich sind. Das Schlechte, sagen die deutschen Ereignisse, ist das Leben selbst. Es vergißt nichts, es wiederholt alles; und man weiß nicht einmal wann. Es hat Launen, darin liegen seine größten Schrecken. Aber im Gehalt, in der angesammelten Essenz der Jahrtausende ist es nicht zu beeinflussen; wer es zu sehr preßt, dem spritzt der Eiter ins Gesicht.“³⁶⁹

³⁶⁷ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „IV. Einführung in die Schizo-Analyse“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus*, aus d. Franz. übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.* Paris: Les Éditions de Minuit 1972), S. 353-496, hier: S. 425-426.

³⁶⁸ Vgl. Schrey, „»Filmen, was vorher und was nachher kommt ...«“, S. 303.

³⁶⁹ Canetti, Elias: *Aufzeichnungen 1942-1948*, München: Carl Hanser 1965, S. 103.

Auch das menschliche Gesicht, wie es in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) als eine glatte Fläche projektionsloser Ausdruckslosigkeit³⁷⁰ in den Close-Up Einstellungen des kleinen *Edmunds* erscheint, ist in einem *Werdensprozess* zu deuten. Mit Deleuze und Guattari ist dies zu verstehen als Auslöschung des Gesichts und seinen Merkmalen, die in stumme Prozesse übergehen, „[...] in denen sich ein unterirdisches Tier- oder Molekular-Werden vollzieht, [...]“³⁷¹. *Edmund* vergiftet seinen Vater in der Haltung, das Richtige für seine Familie zu tun, sie von einer Last zu befreien und stürzt sich aus haltloser Verzweiflung in den Selbstmord. So, wie für Deleuze der Maler Francis Bacon in seinen Körperbildern die Gesichter verwischt, Köpfe an andere Stellen positioniert des *Körpers* montiert³⁷² und somit „[d]ie Zeit in die Figur bring[t] – [...]“³⁷³, so ist es im filmischen Kontext Rossellini, der ein *Werden* in seine Figuren hineinträgt, dass ihm einen rhythmischen Stil ermöglicht, denn „[...] diese rhythmische Einheit der Sinne kann nur entdeckt werden, indem man den Organismus hinter sich läßt.“³⁷⁴ Deleuze thematisiert in Bezug auf den Bogen des Kinos und des Denkens als sich einander bedingende Komponenten, dass man die Forderung des Hervorrufen eines Schocks, wie Artaud diesen bereits für das Theaters forderte, im Kino ebenfalls Aktivitäten von neurophysiologischer Schwingung hervorruft, aus denen heraus Denken entstehen kann, ein Prozess tiegründigen *Werdens*.³⁷⁵ Der *körperliche* Prozess des *Werdens* ist auch an der allein-erziehenden Mutter *Pina* in Rossellinis *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) abzulesen, die sich über ihre hierarchische Stellung in der Gesellschaft hinaus begibt, sich auflehnt und kämpft in einer psychischen Situation, die den Rezipienten affiziert und im „[...] Zusammenstoß, der sozusagen aus der Substanz des Blicks geschöpft wurde.“³⁷⁶,



stirbt. Sie ist bis zu ihrem unerwarteten Tod ständig in Bewegung und sucht sich von den eingeklemmten Organen ihrer Zeit zu befreien, indem sie aufbegehrt, kämpft und sich zur Wehr setzt, stärker, als die sie umgebenden männlichen Figuren, ihr

Abb. 10.: *Pina* im Gespräch mit *Don Pietro Pellegini*: Mut in Grenzsituationen (*ROMA, CITTÀ APERTA* R.: R. Rossellini, I 1945; 00:26:52 min.).

³⁷⁰ Vgl. hierzu: Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* 1924. Mit einem Nachwort v. Helmut H. Diederichs u. zeitgenössischen Rezensionen v. Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer u. Erich Kästner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; (Balázs hingegen dechiffriert in seiner *Kunstphilosophie des Films* die maßgebende Bedeutung der Großaufnahme für das Schließen auf innere menschliche Prozesse: Ebd., S. 50: „Der gute Film wird dich aber durch seine Großaufnahmen lehren, die Partitur des vielstimmigen Lebens zu lesen, die einzelnen Lebensstimmen aller Dinge zu merken, aus denen sich die große Symphonie zusammensetzt.“).

³⁷¹ Deleuze/Guattari: „587 v. Chr. – 70 n. Chr.. Über einige Zeichenregime“, S. 161.

³⁷² Vgl. Deleuze, *Francis Bacon: Logik der Sensation*, S. 19.

³⁷³ Ebd., S. 34.

³⁷⁴ Ebd., S. 32.

³⁷⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 216.

³⁷⁶ Ebd., S. 221.

Verlobter *Francesco* oder der Priester *Don Pietro Pellegrini*. Der Korpus der italienischen Bevölkerung unterliegt somit einer gewaltsamen Öffnung durch die deutsche Besatzung und den strapaziösen Partisanenwiderstand, die auch auf die individuellen *Körper* übergeht.³⁷⁷ Innerhalb der *War Trilogy* Rossellinis figurieren sich die *devianten Figuren* inmitten der auseinanderbrechenden chaotischen Zeit der Nachkriegsjahre als Partikel eines positiven *Werdens*:

„Jedermann, alles Welt werden heißt Welt machen, eine Welt machen. Durch den Prozeß der Elimination ist man nur noch eine abstrakte Linie oder ein Puzzlestück, das für sich allein abstrakt ist. Und in der Verbindung, in der Fortsetzung anderer Linien, anderer Stücke macht man eine Welt, die die andere überdecken könnte, aber transparent.“³⁷⁸

Das Kino-Gedächtnis verhandelt die Wahrheit über den *Körper* und entwickelt sich im neorealistischen Film zu einem Ort des Durchgangs der Überschreitungen von Grenzen möglich macht: Innerhalb des Kinos schließen *Körper*, Technik und Geist nicht mehr einander aus, maschinische Reproduktion wird lebendige Produktion.³⁷⁹

2.2.2 Körperlichkeit und Maschinerie

Gilles Deleuze und Félix Guattari entwerfen in ihren beiden monumentalen Werken „Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus“ (1972) und „Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus“ (1980) einen ungewöhnlichen maschinellen Duktus, der die psychologisch-gesellschaftlichen Sphären des *Begehrens*, der Sprache, Politik, des Staates, des Kapitalismus, der Kunst und letztlich des menschlichen *Körpers* selbst zu *Maschinen* werden lässt. Sie setzen die freudschen und lacanschen Grundpfeiler - die bisher in der gegenwärtigen Kultur- und Filmtheorie Verwurzelung fanden - außer Kraft.³⁸⁰ Es entsteht eine Neudeutung bisheriger Bereiche im Sinne einer prozessualen Zergliederung in *Deterritorialisierung* und *Reterritorialisierung*³⁸¹, in welcher ein nicht-dualistisches Verhältnis des Seins definiert

³⁷⁷ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 87.

³⁷⁸ Deleuze/Guattari, „1730. Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, S. 381.

³⁷⁹ Vgl. Klippel, „Das „kinematographische“ Gedächtnis“, S. 55.

³⁸⁰ Vgl. Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke Univ. Press 1997, p. xi.

³⁸¹ Deleuze/Guattari, „Einleitung: Rhizom“, S. 20.

wird und die *Maschine* gleich dem *Rhizom* zu einem Provisorium für die Darstellung der Separierung von Dualismen wird.³⁸²

„Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellemaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund des Appetitlosen hält die Schweben zwischen einer Eßmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall). In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen. Eine Organmaschine für eine Energiemaschine, fortwährend Ströme und Einschnitte.“³⁸³

Die *Maschinen* sind gekennzeichnet durch ihre Verknüpfung von Einschnitten und Strömen, gleich eines zirkulierenden elektrischen Netzwerkes im Kreislauf von sich trennenden, verkettenden und unterbrochenen Strömungen im Kontext einer daraus entstehenden *rhizomatischen Vielheit*.³⁸⁴ Ein weiterer wichtiger Aspekt im Hinblick auf die *Maschine* ist die *Heterogenität* respektive die Verbindung von *heterogenen* Bereichen, die Deleuze und Guattari etwa greifbar machen am gesellschaftlichen Entstehungsprozess des feudalistischen Prinzips und mit diesem der bedeutsamen Erfindung des *Steigbügels* als Einschnitt in die Geschichte, denn fortan bildet jeder Reiter eine *Kriegsmaschine*, die fest in ihrem Sattel sitzt und im Überbau einer *gesellschaftlichen Maschine* von politisch-sozialer Kraft agiert³⁸⁵:

„Die Tetravalenz des Gefüges. Zum Beispiel das feudale Gefüge. Man betrachte die Körpermischungen, durch die der Feudalismus definiert wird: der Körper der Erde und der Gesellschaftskörper, der Körper des Lehnsherren, des Vasallen und des Leibeigenen; der Körper des Ritters und des Pferdes, und die neue Beziehung, die sie zum Steigbügel, zu Waffen und Werkzeugen bekommen, die eine Symbiose der Körper gewährleisten - das Ganze ist ein Maschinengefüge.“³⁸⁶

Maschine konturiert sich in diesem Gefüge als eine Verschmelzung des *Heterogenen* zu einer spezifischen Funktion.

Innerhalb der *War Trilogy* Roberto Rossellinis lassen sich ebenjene *Kriegsmaschinen* innerhalb des figuralen Musters ausmachen, die sich in einer *negativen Fluchtlinie* verzweigen. In *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) sind diese *Maschinen* zentral

³⁸² Vgl. Lehmann, „Rhizom und Maschine“, S. 546.

³⁸³ Deleuze/Guattari: „I. Die Wunschmaschinen“, S. 7.

³⁸⁴ Vgl. Lehmann, „Rhizom und Maschine“, S. 546.

³⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 546-547.

³⁸⁶ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „20. November 1923. Postulate der Linguistik“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 105-154, hier: S. 124-125.

verbunden mit dem *Körperbild* der deutschen Nationalsozialisten, die im Sinne ihrer *gesellschaftlichen Maschine* agieren. Nicht nur sind sie auf Plünderung und Vergewaltigung aus - hier ist zu denken an die Sequenz der Belästigung, die *Pina* durch einen deutschen Soldaten erfährt³⁸⁷ - sie vollziehen auch als unterste Organe des politischen Systems eigens Hinrichtungen, wie dies die Sequenz der brutalen Tötung von zwei Schafen durch einen Genickschuss in einem Gasthof vergegenwärtigt.³⁸⁸ Der Sprachliche Duktus der Deutschen ist zudem, wie Massimo Perinelli anmerkt, von einem dezidiert automatischem Gleichklang gezeichnet der sie nicht zu Individuen, sondern zu automatisierten *Maschinen* werden lässt, deren Mäuler einzig die nationalsozialistische Ideologie ausspeien.³⁸⁹ Ihre *Körper* werden zu maschinengleichen *Zitationsautomaten*³⁹⁰, die im Schwinden der kohärenten Sprache - welche sich nicht im Nutzen einer Verbindung aus dem *Begehren* heraus zu anderen Individuen verkoppelt - zu *Maschinen* reflektieren, die sich in Opposition zu einer *Wunschmaschine* positionieren. Einzig sind sie motiviert durch die Ausrichtung ihrer *Körper* auf den deutschen *Gesellschaftskörper*, der ihnen eine *territoriale Linie* der Gleichförmigkeit vorgibt.³⁹¹ In PAISÀ (1946) nimmt diese sprachliche Eindimensionalität maschinischen Abspulens leerer Phrasen Vergegenständlichung an am Beispiel der letzten Episode inmitten des *Po-Deltas*. Das Ende des Zweiten Weltkrieges ist nicht mehr zu leugnen, doch ein deutscher junger blonder Offizier (Robert van Loel) hält vor gefangen genommenen italienischen Partisanen und Alliierten einen glühenden Vortrag über die furchtlose Wirkungsmacht der Nationalsozialisten - im Ausmaß einer tausendjährigen Zivilisation - auf die Entwicklung der Welt, die jedoch zuvor unabdingbare Zerstörung voraussetzt.³⁹² Die Sequenz wird zudem eingeleitet durch einen vor der Fischerhütte baumelnden erhängten toten *Körper* eines Partisanen und schließt auch mit dieser Einstellung. Die Nationalsozialisten erscheinen in den neorealistischen Filmen als *deviante Figuren*, die sich mit den Attributen der Perversion, des schier Bösen und des unmenschlich agierenden, starren *Körper*s verbinden lassen und sich somit weniger in lebensbejahende *molekulare Wunschmaschinen*, vielmehr in terrorisierende *Maschinen* des Grauens verwandeln, die von der Bevölkerung wegstreben.

³⁸⁷ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:51:01 min. – 00:51:07 min.).

³⁸⁸ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:55:26 min. – 00:55:37 min.).

³⁸⁹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 201.

³⁹⁰ Ebd., S. 201.

³⁹¹ Vgl. Ebd., S. 201.

³⁹² Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:56:48 min. – 01:58:19 min.).

2.3 *Falling Bodies*: Jacques Rancière über Deleuze

„Yes, I think that the idea was, above all, that of making an honest gesture, and showing things exactly as they were. This is what made it necessary to turn to what is commonly known as neorealism: we had lived, gone through the destruction of war, we couldn't afford the luxury of inventing stories; what mattered was to cast a thoughtful, serious glance on the things that surrounded us.“

(Roberto Rossellini »From *Open City* to *India*« (1962))

Die kinematographische Welt spannt einen Bogen zur alltäglichen Realität ihrer Rezipienten, entlang dessen Krümmung die Geschichtlichkeit des Films und jene des Publikums, in der Intention einer Hinterfragung der möglichen Modi von Erfahrung respektive des Denkens von Gesellschaft und ihrer Geschichte, Auffaltung findet.³⁹³ Gilles Deleuze denkt das Kino in einem philosophischen Sinne und betrachtet durch die bergsonsche-nietzscheanische Linse die Möglichkeiten des Films als klassifiziertes Medium der Zeichen und Bilder in ihrer Wirkung auf die Verfasstheit einer äußeren Welt im Umbruch. Ausgehend von einer ähnlichen Passion für das Kino wie Deleuze, entwickelt der französische Philosoph Jacques Rancière (*1940) seine Ästhetik für den Film, jedoch auf der Basis differenter theoretischer Ansatzpunkte, die jenen des deleuzschen *Zeit-Bildes* kritisch gegenüberstehen.³⁹⁴ Für Rancière steht der Film als sinnliches Medium der Unmittelbarkeit, bedingt durch seine Fähigkeit der Habhaftwerdung von Geschichtlichkeit, in einer Tradition der romantischen Poetik, aus der sich eine politisch-ästhetische Utopie der Gleichheit herausfiltern lässt.³⁹⁵ Wie erfüllt nun Roberto Rossellinis *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) die programmatischen Ansprüche einer Ästhetik vor dem Hintergrund einer Geste, einer Hinterfragung von gesellschaftlicher Wirklichkeit? Rossellinis Film über den italienischen Widerstand während des Zweiten Weltkriegs, so Rancière,

„[...] is both the great film about the Italian resistance and the manifesto of neorealism, an epic about people who die without talking anchored in the representation of everyday life and using only the gestures and intonations of real people. It is impossible not to praise the way it dovetails political content and artistic form, the historical struggle of the people and the struggle to achieve a real representation of the people.“³⁹⁶

³⁹³ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 198.

³⁹⁴ Vgl. Chesney, Duncan: „Rancière, Deleuze and contemporary film aesthetics“, in: *New Review of New Film and Television Studies*, Vol. 8, No. 1, March 2010, p. 22-40, here: p. 22.

³⁹⁵ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 87.

³⁹⁶ Rancière, Jacques: „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, in: Idem.: *Film Fables*, Trans. by Emiliano Battista, (First published in France, *La fable cinématographique*, Paris: Editions du Seuil 2001), Oxford/New York: Berg Publishers 2006, p. 125-142, here: p. 125.

Rancière greift in seiner Auseinandersetzung mit der politischen Ästhetik Rossellinis eine der wohl herausragendsten und gleichsam bedeutungsträchtigen Sequenzen der *War Trilogy* heraus - jene des plötzlichen Todes der Protagonistin *Pina* in ROMA, CITTÀ APERTA (1945). Für ihn visualisiert sich in diesem filmischen Moment eine Kollision von antagonistischen Elementen der Extreme, die in ihrer Substanz über das bazinsche Suchen nach dem eigenen Geheimnis der Dinge und des Seins, als auch über die deleuzschen leeren und verbundenen Räume und reinen *optischen* und *akustischen Situationen* hinaussteigt.³⁹⁷ Es spiegelt sich in diesem Augenblick von höchster Tragik und politischer Haltung die Absicht des Regisseurs, Filme oftmals nur für eine bestimmte Sequenz, eine Einstellung zu machen, die eine Antwort des Ganzen in sich trägt: „[...] As a matter of fact every film I make interests me for a particular scene, perhaps for a final I already have mind. [...]“³⁹⁸

An einem trüben Morgen im besetzten Rom lenkt die Kamera in einem High-Angle Shot mikroskopisch den Blick auf das aufrührende Geschehen vor *Pinas* Wohnhaus, welches von deutschen SS-Truppen umstellt wird.³⁹⁹ Es ist der Tag von *Pinas* und



Abb. 11.: Der organlose Körper als Fluchtlinie kollektiven Ausbrechens: *Pina* und ihr trauernder Sohn *Marcello* (ROMA, CITTÀ APERTA R.: R. Rossellini, I 1945; 00:51:52 min.

Francescos Hochzeit, deren Liebe zueinander eine nicht unbedeutende Rolle für Rossellinis Inszenierung spielt. Nachdem die Bewohnerinnen des Hauses sich vor dem Gebäudekomplex aufgereiht haben, erscheint *Pina*, die sich um *Francesco*, der sich mit den anderen Männern versteckt hält, sorgt, in einem Medium-Shot bzw. Medium-Close Up⁴⁰⁰,

zornig funkeln ihre Augen einen sie belästigenden deutschen Soldaten an, dessen Arm sie drastisch von ihrem Körper wegschlägt. Unmittelbar darauf wird *Francesco* neben anderen Männern abgeführt, sich heftig wehrend schreit er nach *Pina*. Sie reißt sich mit aller Gewalt los, ohrfeigt den Soldaten, entkommt durch die patrouillierenden Reihen und nach ihr greifenden Armen, rennt schreiend auf die offene Straße, auf der in einem Gegenschuss der bereits in einem Transporter befindliche *Francesco* eingeblendet wird.⁴⁰¹ Sie schreit um ihr Leben und rennt voller Wut und Kraft mit erhobenem Arm dem Wagen hinterher, der ihren Mann von ihr trennt. Die Kamera zeigt sie aus der

³⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 126.

³⁹⁸ Verdone, „A Discussion of Neorealism“, p. 38.

³⁹⁹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:42:57 min. – 00:44:07 min.).

⁴⁰⁰ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:50:51 min. – 00:51:07 min.).

⁴⁰¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:51:12 min. – 00:51:41 min.).

Perspektive *Francescos*, dann in einem Medium-Close Up von der Seite, schwenkt, bevor der Schuss fällt, kurz auf den Priester *Don Pietro Pellegini* und *Pinas* Sohn *Marcello*, dann stürzt *Pina* zu Boden.⁴⁰² Ihr lebloser *Körper* liegt vor aller Augen ausgebreitet, halb auf der Seite, die Arme von sich gestreckt, mit hochgezogenem Rock, ist der voyeuristische Blick frei auf ihre entblößten Beine gerichtet, die bis zum Ansatz ihrer Strumpfhalter zu sehen sind. Der tote *Körper Pinas* visualisiert eine starke Berührung mit der Realität, denn in diesem Bild konzentriert sich eine Spiegelung des *organlosen Körpers* auf das persiflierte, abgestorbene Bild der italienischen Diva des *Ventennio*, über das der Tod der Protagonistin als affizierendes Moment hinausreicht.⁴⁰³

Rancière stellt Im Kontext dieser Sequenz die deleuzsche Kontur des *Zeit-Bildes*, des *cinéma de voyant* in Frage, denn in *Pina* visualisiert sich eine aktiv Handelnde, eine Fähige, die aus der Stärke der sie übermannenden Verzweiflung heraus agiert. Für Rancière ist es aber mehr als nur ein Handeln aus Not, „Pina is a creature who breaks her chains, takes a step to the side and goes there where her maker bids her go.“⁴⁰⁴ Auch *Marcello*, der zum toten *Körper* seiner Mutter eilt, sich schluchzend über sie beugt, *Don Pietro Pellegini*, der den Jungen fortzieht – sie alle befreien sich kurzzeitig aus den Fängen der Soldaten, sie handeln im Moment der Unerträglichkeit des Alltäglichen, das ihr Leben bestimmt. *Pinas* schwarze Silhouette gleicht einem großen Vogel, der zu Boden fällt, ein *Körper*, in dessen Gewicht sich die Anmut und der innere Sieg, die kurze Befreiung von Schmach und Unterdrückung des italienischen Volkes widerspiegelt⁴⁰⁵: „In this instance, it marks the exact concordance of an ethical upsurge and an aesthetic trace.“⁴⁰⁶ Die Arabeske des Falls von *Pinas* Körper, ihre Geste der Freiheit schließt an jene Geste des Priesters *Don Pietro Pellegini* an, der zum Ende des Films, in der Foltersequenz des NS-Hauptquartiers, in einem Close-Up den Kopf des geschundenen *Giorgio Manfredi* in seinen Händen hält, seine Augen mit den Daumen für die ewige Ruhe schließt⁴⁰⁷:

„DON PIETRO (*off screen*): It is finished! He is overcome by wrath.

It is finished! You wanted to kill his soul, but you have only killed his body! (*MCU*)

Bergmann takes a step backward. (MCU)

⁴⁰² Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:51:42 min. – 00:52:11 min.).

⁴⁰³ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 291.

⁴⁰⁴ Rancière, „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, p. 126.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 127.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 127.

⁴⁰⁷ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:26:48 min. – 01:28:15 min.).

DON PIETRO (*off screen*): You're all damned!

Tears in his eyes, Don Pietro shakes his fist.

DON PIETRO: You're damned!

[...].

DON PIETRO (*off screen*): You will be crushed ...

(*on screen*) ... in the dust, like worms!

All stand stock-still, listening.

[...].

DON PIETRO: No, my God, what have I said!

[...] ...⁴⁰⁸

Der plötzliche Ausbruch einer lang angestauten Wut, Verzweiflung und Ohnmacht die ein Priester in sich bewahren muss - sogar in der extremen Situation des Krieges, entlädt sich vor dem toten *Körper Manfredis* und den für einen kurzen Moment eingeschüchterten Figuren um *Major Bergmann*. Rossellini zeigt in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) keine umherstreifenden Figuren, die Ausgelieferte sind. Anders, als dies in *PAISÀ* (1946) und auch später in *STROMBOLI* (1950) zum Tragen kommt, entsprechen die Gesten *Pinas* und *Don Pietro Pelleginis* in ihrer Beziehung aufeinander nicht zwangsläufig einem *Kino der Sehenden*, deren Handlungsfragmente auseinanderzubrechen drohen. Unumstößlich hingegen ist das deleuzsche Band zwischen Mensch und Welt entzweit, einzig noch dem Glauben unterstellt, doch

„[m]it Sicherheit bedeutet Glauben nicht mehr, an eine andere oder veränderte Welt zu glauben. Glauben heißt einzig und allein: an den Körper zu glauben, die Rede dem Körper zurückzugeben und dazu den Körper vor den Reden, vor den Worten und vor der Benennung der Dinge zu erreichen: [...]. Artaud spricht von nichts anderem; sein Glaube ist ein Glaube an das *Fleisch*: »ich bin ein Mensch, der sein Leben verloren hat und der mit allen Mitteln danach trachtet, daß es seinen Platz wieder einnimmt.«⁴⁰⁹

Rancière geht es um den *Fall des Körpers* im Sinne einer guten oder schlechten politischen Ästhetik, die sich in der *mise-en-scène* Rossellinis ausdrückt, die Inszenierung der Geste der Freiheit bestimmt den Realismus des Regisseurs.⁴¹⁰

Pinas verzweifelteres Rennen visualisiert für einen kurzen Moment den skurrilen Eindruck einer Frau, die hinter einem Bus herläuft, den sie schier verpasst hat, eine antagonistische Verschiebung, die Rossellini ebenso in einer komischen Sequenz, kurz

⁴⁰⁸ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 148-149.

⁴⁰⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 225.

⁴¹⁰ Vgl. Rancière, „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, p. 129.

vor *Pinas* Tod einbettet. Eine komische Einleitung des Tragischen liefert die Szene im Wohnhaus, in das *Marcello* und *Don Pietro Pellegini* - unter dem Vorwand, *Pinas* krankem gelähmten Vater die letzte Salbung erteilen zu müssen - vordringen, um die geschmuggelten Waffen in *Romolettos* Wohnung vor den Nationalsozialisten zu verbergen.⁴¹¹ Es entsteht ein Moment von *suspense*, während die Kamera aus einem Extreme Low-Angle Shot die beiden Protagonisten durch das Treppenhaus verfolgt. Soldaten beginnen, nach den beiden zu suchen. Im Zimmer des Kranken versteckt *Don Pietro Pellegini* die Waffe unter dem Bett und um den erschrockenen Kranken ruhig zu stellen, damit er sie nicht verrät, hat er ihn mit dem Hieb einer Pfanne über den Kopf betäubt. Dieser Slapstick, eine Szene geschrieben von Federico Fellini, driftet unwiderruflich in die dunkelste Stunde des Films, die Tragödie um *Pina*.⁴¹²

In der Begrifflichkeit der Ästhetik Rancières verwebt Rossellini vermöge des Bildes eine sinnliche Erfahrung, die mit dem *fallenden Körper* zu einer Einigung kommt: In der Gestalt *Pinas* vereinen sich Entsagung und Vergötterung zugleich. Deleuze und Rancière sind nicht, wie Bazin, interessiert an den *ontologischen Enthüllungen* des neorealistischen Films, vielmehr suchen sie in der Sprache der Bilder Rossellinis nach den ethischen Verstrebungen, die fähig sind, den Glauben an die Welt aufrecht zu erhalten.⁴¹³

2.4 Agenten der Phantasie? Der Abschied von der klassischen Figur des Helden

„Man sollte aber nicht vergessen, daß die Italiener mit
schauspielerischen Talenten gesegnet sind und in
ausdrucksvollen Gesten exzellieren.“

(Siegfried Kracauer »*Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*« (1964))

Der Filmschauspieler verkörpert die physische Existenz einer bestimmten Person, einer Rolle, die sich in allumgreifendem Maße auf der Leinwand des Kinos ausdehnt, verfolgt von einer Kamera, die jedes flüchtige Moment der Bewegung und der Mimik aufgreift und deutet.⁴¹⁴ Der Star Hollywoods steht im Begriff der Charakterisierung einer Figur, die er spielt, regelrecht stilisiert in ihrer physischen Erscheinung, dank eines ihr

⁴¹¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:46:16 min. – 00:50:49 min.).

⁴¹² Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 69.

⁴¹³ Vgl. Ricciardi, „The Italian Redemption of Cinema“, p. 495.

⁴¹⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 137.

eigenen schauspielerischen Vermögens, welches der filmischen Darstellung im besten Falle einen wesenseigenen Zug gibt: „Humphrey Bogart mochte einen Matrosen, einen Privatdetektiv oder den Besitzer eines Nachtlokals spielen, er war in allen seinen Verkörperungen stets unverkennbar Humphrey Bogart.“⁴¹⁵, bemerkt Siegfried Kracauer treffend und begründet diesen Starkult sogleich mit dem Argument des Aufkommens bestimmter Sehnsüchte nach un erreichbaren Lebensformen, die Hollywood auftrümt und den gierigen Massen fließbandartig darbietet:

„Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen. Man hat gelegentlich bemerkt, daß Hollywood es schafft, Filme zu verkaufen, die den Massen nicht geben, was sie wirklich wollen. Nach Dieser Meinung tragen Hollywood-Filme zur Verdummung und Irreführung eines Publikums bei, das sie sich durch seine eigene Passivität und überwältigende Reklame andrehen läßt.“⁴¹⁶

Insbesondere für ein Land wie Italien ist das Fehlen bzw. sukzessive Schwinden eines Starsystems nicht eben leicht einzuordnen, denn schon in den frühen 1930er Jahren, die vom Faschismus überlagert sind, etabliert sich der Starkult und kommt nach der neorealistischen Strömung in den 1950er Jahren langsam wieder zum Vorschein.⁴¹⁷ In den Filmen der ungestellten Wirklichkeit hingegen tendieren Regisseure wie Visconti, Rossellini oder De Sica zu einem Rückgriff auf Laienschauspieler, die sie in ihrer „natürlichen Stofflichkeit“ in die Handlung einbetten, sie aus ihrer Beschaffenheit des *Rohmaterials*⁴¹⁸ heraus in einen Prozess des *Werdens* versetzen, der sich durch ein Ineinanderfließen von Milieu und *Körper* aus sich heraus herstellt. Kracauer dechiffriert in seiner „Theorie des Films“ die Laienschauspieler im Sinne ihrer Besonderheit der Formgebung eines *Typs*⁴¹⁹, eines aus dem Leben gegriffenen Menschen, dessen physische Konturen sich weniger, wie jene des Hollywoodstars unmittelbar in eine Rolle fügen, diese ausformen, sondern vielmehr entlang der narrativen Linie dem Umstand des Ganzen gerecht wird. Der Schwerpunkt liegt nicht so sehr auf dem Individuum als klassischer *Körper*, dessen kausale Fähigkeit zur aktiven Handlung im Fokus des Bestrebens einer Erfüllung einander folgender Aufgaben hin zu einem Ziel steht⁴²⁰, sondern auf einem Fingerzeig in Richtung der Verfasstheit von Gesellschaft. Neorealisten greifen in die Menschenmenge auf der Straße und legen ihr Augenmerk dabei auf die Komponenten einer höchstmöglichen Authentizität und Unverbrauchtheit,

⁴¹⁵ Ebd., S. 143.

⁴¹⁶ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

⁴¹⁷ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 97.

⁴¹⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 141.

⁴¹⁹ Ebd., S. 142.

⁴²⁰ Vgl. Elsaesser/ Hagener, „7. Geist und Gehirn“, S. 201.

die im Zuge der Erschließung von Realität an dem gewählten Darsteller haften muss. Die neorealistischen Filme zeugen von *Typen*, die Teil der jeweiligen Realität sind, aufgrund des dokumentarischen Charakters jedoch diese nicht dominieren, denn „[i]hre Haupttugend ist es, in einer Handlung zu figurieren, welche die Realität erschließt, die sie aufzubauen helfen, aber nicht in ihren persönlichen Schicksalen selber gipfelt.“⁴²¹ Die Repräsentanten ihrer selbst sind jedoch nur ein Element innerhalb des Geflechts der Erfassung einer weltlichen Relevanz: Sie integrieren sich in einen Strom dinglicher Phänomene, die selbst zu Trägern von Bedeutung werden, sodass eine *menschliche Dazwischenkunft*⁴²² als plötzlich überraschend oder gar störend empfunden werden kann, denkt man an das ambivalente Verhältnis in Rossellinis STROMBOLI (1950) zwischen der Protagonistin *Karin* und der Einwirkung der natürlichen Gewalten auf der Insel Stromboli, die sie als eigentlichen Handlungsträger sukzessiv auflösen, ihren *Körper* auflösen. Roland Barthes' Begrifflichkeit des *Wirklichkeitseffekts*⁴²³ (*effet de réel*), den er aus Kontexten der Literatur – insbesondere in den detaillierten Schilderungen Marcel Prousts und Gustave Flauberts – herleitet, zeugt im neorealistischen Kontext durchaus von filmanalytischem Potential. Barthes konkretisiert darin eine den Dingen eigene Kraft, die dem narrativen Gerüst in ihrem Arrangement als Signifikanten zu einem allumfassenden Eindruck von Wirklichkeit (*illusion référentielle*) verhelfen:

„Die Wahrheit dieser Illusion lautet: das als Signifikat der Denotation aus der realistischen Äußerung vertriebene »Wirkliche« hält als Signifikat der Konnotation wieder in ihr Einzug; denn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich direkt das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten; [...]; anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten der Referenten zum Signifikat des Realismus: Es kommt zu einem *Wirklichkeitseffekt*, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet.“⁴²⁴

Überträgt man dieses Phänomen auf die Struktur anti-dramatischer Handlungsmuster im realistischen Film wird deutlich, dass diesem die Möglichkeit der Schaffung phänomenaler Realitätseindrücke bereits innewohnt und in inszenierten Einzelhandlungen das temporalisierte Filmbild unterstreichen.⁴²⁵ Diese filmischen

⁴²¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 142.

⁴²² Ebd., S. 140.

⁴²³ Barthes, Roland: „Der Wirklichkeitseffekt“, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV.*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil 1984), aus d. Franz. übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 164-172, hier: S. 171.

⁴²⁴ Ebd., S. 171; (Barthes nimmt in diesem Zusammenhang Bezug auf die Raumbeschreibungen in den Werken Gustave Flauberts, die in ihrer Detailgenauigkeit einen indirekten funktionalen Wert für die narrative Struktur aufweisen.).

⁴²⁵ Vgl. Kirsten, „Die Liebe zum Detail. Bazin und der <Wirklichkeitseffekt> im Film, S. 148.

Signifikanten, etwa die Ruinenlandschaft, die den kleinen *Edmund* in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) umgibt, unterstreichen den Herausfall der Figur aus der narrativ-kausalen Kette der Handlung und ermöglichen so die Präsenz einer unmittelbar aus dem Leben gegriffenen wahrhaftigen Person als Vertreter einer ganzen Bevölkerung. Die *Wirklichkeitseffekte* im Film verweisen gerade durch ihre scheinbare Bedeutungslosigkeit auf ihre Autarkie inmitten der diegetischen Welt in der die Handlungen ihren Platz finden.⁴²⁶ Den neorealistischen ProtagonistInnen - den marginalisierten *Typen* der Gesellschaft - ist die Kontrolle über ihr Handeln entzogen, das ihr Schicksal bestimmen könnte - dies verwischt folglich augenblicklich ihr Erscheinungsbild als klassische Heldenfiguren.⁴²⁷ Der dokumentarische Charakter neorealistischer Filme unterstreicht das Fragmentarische, in dessen Fluktuation der Laiendarsteller nicht die immense Begabung eines Schauspielers aufbringen muss, denn sie sind in diesem Spannungsfeld filmischer Wirkungsweise keine *Agenten der Phantasie*⁴²⁸, die sich in ein enges Korsett des Drehbuchs einfinden müssen, dessen Verlauf den Gedanken des Regisseurs obliegt.

In *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) zeigt die filmische Chronik über Rom und seine BewohnerInnen eine pulsierende Landschaft wirklicher Straßen und authentischer Gesichter, die den Rezipienten durch ihre natürliche Fähigkeit des Einfügens in *ihre* Welt affizieren, eine Stimmung aufkommen lassen, die das kürzlich erst geschehene Grauen und den Kampf um die Freiheit spürbar werden lässt: Es sind vor allem die Gesichter von Anna Magnani und Aldo Fabrizi, die zwar bereits einige unbedeutende Erfahrung sammeln konnten, jedoch noch keine Abnutzungsspuren aufwiesen - sie waren unbekannte Gesichter und so unmittelbar in ihrer Gestik, wie die Geschehnisse selbst.⁴²⁹ Mit Anna Magnani beginnt die Stunde des Neorealismus, denn sie ist eine Frau aus der Bevölkerung, ihr wildes, zorniges und echtes Gesicht ist eine *Landschaft des Menschlichen*⁴³⁰, welche die römische Unmittelbarkeit wahrhaftig transportiert. Bazin konstatiert im Hinblick auf die Regisseure De Sica und Rossellini, dass beide, so unterschiedlich ihr neorealistischer Stil auch im filmischen Ergebnis sein mag, kategorische Muster von Spiel und dramatischer Geste von sich streifen, um die Wirklichkeit in ihrer reinen Erscheinung freizulegen.⁴³¹ „Rossellini lässt seine Darsteller nicht *spielen*, nicht dieses oder jenes Gefühl ausdrücken, er bringt sie lediglich dazu,

⁴²⁶ Vgl. Ebd., S. 151-152.

⁴²⁷ Vgl. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, p. 254.

⁴²⁸ Andrew, „Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos“, S. 45.

⁴²⁹ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 82.

⁴³⁰ Ebd., S. 276.

⁴³¹ Vgl. Bazin, André: „XXVII. EUROPA '51“ (1953), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag² 2009, 403-405, hier: S. 404.

vor der Kamera auf eine bestimmte Art zu *sein*.⁴³² Rossellini schätzt die Arbeit mit Laiendarstellern - auf die er insbesondere in PAISÀ (1946) zurückgreift - aufgrund ihrer physischen Präsenz, ihrer natürlichen Bewegungen⁴³³, die wie ein Fluss dahinströmen, von denen es aber auch gilt, sie in den richtigen Rhythmus zu überführen. Unabdingbar ist für diesen Rhythmus die Kamerarbeit in langen Einstellungen, denn:

„*ROSSELLINI*: It's very difficult to work with a nonactor in little pieces. Because his expression is bound up tot he physical movement. When you use his physiscal momvmement a great deal, it's easy. A person walks in a cretain way. So if you put him in a certain situation, that walk gets a certain kind of significance. You have to use properly the significance oft he walk or gesture – properly or improplery, that's the question.“⁴³⁴

Vittorio De Sica gelingt es in UMBERTO D. (1952) die physische Präsenz seines Laiendarstellers in einer Verknüpfung von Vergangenheit und ergreifender Gegenwart zu vereinen, es entsteht das Portrait eines armen italienischen Rentners aus der Zeit gegriffen, die in ihrer Turbulenz jene solcher Schicksale bestimmt.⁴³⁵ Der Verzicht auf einen professionellen Schauspieler bedeutet zugleich eine Unabhängigkeit von der Schaffung glücklicher Konstellationen, heldenhaften Taten und Einfluss nehmenden Zufälligkeiten zwischen dem Gewebe von Zeit, Thematik und Mensch.⁴³⁶ Für Luchino Visconti, der sein ideales Bild der Verwendung von Laiendarstellern in Vollkommenheit von *intimer und sozialer Poesie*⁴³⁷ einzig nur in LA TERRA TREMA (1948) umgesetzt hat, ist der Darsteller seiner Filme in vorderster Linie ein Mensch, der als authentisches Material Würdigung erfährt, da er das Produkt seines eigenen Milieus ist, mit dem ohne Kompromisse gearbeitet werden kann.⁴³⁸

Die psychologischen Dimensionen falten sich im neorealistischen Film zurück in das Innere der ProtagonistInnen, dem das Außen jener Ausdruck wird, den das Gesicht nicht mehr zu transportieren vermag. Es sind nicht mehr die hollywoodesken *Codes der Wahrscheinlichkeiten*⁴³⁹, von denen die Figur determiniert wird, die Emotion der Handlung erwirkt sich vielmehr aus dem Augenblick, den es zu erreichen gilt, ein regelrecht mathematisches Vorgehen - ein Rhythmus der Mathematik, wie Rossellini

⁴³² Ebd., S. 404-405.

⁴³³ Vgl. Blue, „An Interview with Rossellini“, p. 214.

⁴³⁴ Ebd., S. 217.

⁴³⁵ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 144.

⁴³⁶ Vgl. Bazin, André: „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 335-352, hier: S. 345.

⁴³⁷ Bazin, André: „XXI. LA TERRA TREMA“ (1948), S. 330.

⁴³⁸ Vgl. Schlappner, „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, S. 32.

⁴³⁹ Rancière, „Die Geschichtlichkeit des Films“, S. 243.

es beschreibt⁴⁴⁰ und am Beispiel des unvermittelten Todes der Protagonistin *Pina* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) Umsetzung findet. Diese andere, neue Sichtweise auf die Wirkung und den Einsatz der DarstellerInnen im neorealistischen Film knüpft im politisch-gesellschaftlichen Wirkungsfeld an die Verschiebung der Verhältnisse seit dem Zusammenbruch des Faschismus an. „Es ist an der Zeit, den Zuschauern zu sagen, daß sie selbst die wahren Hauptfiguren des Lebens sind.“⁴⁴¹

2.5 Siegfried Kracauer: »Wunderliche Realisten«. *Der Fluß des Lebens*

„Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.“

(Siegfried Kracauer »*Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*« (1964))

Die Frage nach dem Realismus des Films umtreibt die *Emphatiker des Kinos*⁴⁴² in einer kritischen Weise der ihrerseits ergründeten Ermangelung eines Blicks in der Gesellschaft für das offensichtliche Vermögen des filmischen Bildes, die Alltäglicheit in ihren kleinsten Tatsächlichkeiten aufzudecken. Durch das Kino kommt nicht bloß eine Suche nach Konformität mit dem Außen der Alltagswahrnehmung zum Vorschein, die in einer Idee von Wirklichkeit Entsprechung finden könnte: Vielmehr geht es um die Freilegung respektive Sichtbarmachung der *physischen Existenz*⁴⁴³ situativer Lebensinhalte, durch die neue gesellschaftliche Räume des Denkens erschlossen werden können.⁴⁴⁴ Der *Wunderliche Realist*⁴⁴⁵ Siegfried Kracauer (*1889 - †1966) - ein leicht denunziatorischer Titel, den er seinem jahrelangen engen Freund und temporären Schüler Theodor W. Adorno verdankt - ein großer Intellektueller der Epoche der Moderne, erprobt mittels der Vielschichtigkeit und Balance seiner Ressorts - unter anderem als Filmkritiker, Soziologe, Essayist und namenhaftes Mitglied der Frankfurter Zeitung - die Tendenzen einer für ihn *schwierigen Moderne*, die sich

⁴⁴⁰ Vgl. Blue, „An Interview with Rossellini“, p. 219; (Vgl. hierzu auch: S. 222: Rossellini gibt seinen Darstellern, aufgrund des Erreichens dieses Rhythmus', ihre Dialoge auch erst kurz vor Beginn der Szene, damit gerade die Laiendarsteller unmittelbar damit konfrontiert werden und nicht schon im Voraus Dinge um ihre Sequenz erspinnen können, die ihrer Authentizität abträglich sein könnte.).

⁴⁴¹ Zavattini, „Einige Gedanken zum Film“, S. 23.

⁴⁴² Lau, Jörg: „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 59, Heft 09/10, Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 963-971, hier: S. 964.

⁴⁴³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 55; (Kracauer zerlegt diese für seine Theorie so zentrale Begrifflichkeit in die weiteren Theoreme *Physische Realität*, *materielle Realität*, *Wirklichkeit*, *Natur*, *Kamera-Realität* und letztlich einfach *Leben*, die alle der *vergänglichen Welt* Ausdruck verleihen.).

⁴⁴⁴ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 35-36.

⁴⁴⁵ Adorno, Theodor W.: „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften in 20. Bd., Bd. 11., Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 388-408, hier: S. 388.

aufgrund radikaler Bruchstellen - im Kontext der Industrialisierung - zunehmend von ihrer gesellschaftlichen Ursprünglichkeit distanziert. Kracauers Forschungen erweisen sich als Spiegel der kollektiven Verhältnisse seiner Zeit. Es sind Relationen, deren soziokulturelle Auswüchse und Erscheinungen er in feinsinniger Weise aufzuspüren in der Lage ist.⁴⁴⁶ Der Gesellschaftskritiker und leidenschaftliche *Flaneur*⁴⁴⁷ Kracauer neigt zeitlebens zu tendenzieller Verstörung, denn die Tiefe und Substanz seiner massenkulturellen Analysen, besonders im Spannungsfeld der Weimarer Republik - sind dem Verständnis seiner Zeit weit voraus. „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar.“⁴⁴⁸, konstatiert Kracauer und unterstreicht mittels dieser berühmten Aussage die ihm anhaftende Gabe scharfsinniger Beobachtung, welche eine Zeitdiagnose von illusionsferner Realität erwirkt. Kracauers vielschichtiges Verständnis von Wirklichkeit konterkariert nahezu die fehlende Offenheit - seitens anderer Intellektueller - innerhalb eines Denkens in disziplinär eindimensionaler Richtung hermeneutisch umschlossener Theorien. Adorno nimmt latent Bezug auf den Umstand der Distanzierung des dem *principium individuationis*⁴⁴⁹ folgendenden Einzelgängers, der dem intellektuellen System der Frankfurter Schule (Kritische Theorie) zeitlebens kritisch gegenübersteht bzw. fälschlicherweise oftmals diesem zugeordnet wird. Die philosophischen und vor allen Dingen soziologischen Einflüsse der Denkansätze von Max Scheler und Georg Simmel tragen maßgebend zu Kracauers gesellschaftskritischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bei.⁴⁵⁰

Der Entwurf eines gänzlich neuen Verständnisses von Film, wie ihn der italienische Neorealismus nach dem Zweiten Weltkrieg auffaltet, ist den Neorealisten selbst in diesem, dem filmischen Verständnis anhaftenden Ausmaß einer neuen Art des

⁴⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 391.

⁴⁴⁷ Vgl. hierzu: Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 9; (Neumeyer nimmt in seinen Ausführungen über den Typus des *Flaneurs* – dem Paris der Passagen des 19. Jahrhunderts entsprungen - Bezug auf die Theorie des Spaziergangs des Altphilologen Karl Gottlob Schelle. Die Tätigkeit des Spaziergangs, so Schelle, vermag Geist und Körper in ihrer Aktivität und Sinneswahrnehmung zu einen, Vgl. hierzu: Schelle, Karl Gottlob: *Die Spatziergänge oder die Kunst spatzierenzugehen*, Hg. v. Markus Fauser, Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1990 (Erstausgabe von 1802)); Vgl. hierzu auch: Stalder, Helmut: *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der »Frankfurter Zeitung« 1921-1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 233; (Stalder exponiert den Umstand, dass die Unternehmung des Flanierens eine gewisse Form des Verlusts von Erfahrung des städtischen Individuums gegenüber der eigenen Lebenswelt bedingt, welche schlussendlich eine neue Perspektive auf das befremdlich gewordene Eigene ermöglicht.); Vgl. hierzu zentral und abschließend: Kracauer, Siegfried: „Langeweile“, in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, mit einem Nachwort v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 321-325, hier: S. 324-325; (Kracauer insistiert auf den Zustand der Leere und des Verlusts der Sinne, den es – erfahren durch die *Langeweile* - auszuhalten gilt. Erst vermöge des Seins ohne Ziel, eröffnet sich dem menschlichen Geist ein Zustand der Offenheit, welcher den Wahrnehmungsprozess erweitert und somit bisher verdeckte Eindrücke und unerfüllte Gedankenströme an die Oberfläche der eigentlichen Wirklichkeitsstruktur führt.).

⁴⁴⁸ Kracauer, Siegfried: „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, in: Ders.: *Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film*, Hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴ 1992, S. 9-11, hier: S. 11.

⁴⁴⁹ Adorno, „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, S. 394.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 391.

Denkens, nicht bewusst.⁴⁵¹ Der realistische Film ist Regisseuren wie Rossellini vornehmlich Instrument einer Erkenntnistätigkeit, welches Verschiebungen von Tatsächlichkeiten in der Gesellschaft eruiert und dadurch soziale Schwächen beleuchtet. Das theoretische Gewicht der neuen Perspektivierung, welches dem Neorealismus innewohnt, findet in Siegfried Kracauers 1960 ediertem Film-Werk „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*) einnehmende Auseinandersetzung in der Dechiffrierung seines unumstößlichen Plädoyers für das Medium Film als Phänomen der Habhaftwerdung des fließenden Lebens: „Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu.“⁴⁵² Der filmtheoretische Realismus Kracauers, welcher in seiner Eigenheit den außergewöhnlichen Denker von Positionen wie derlei Adornos und der Kritischen Theorie abrücken lässt, eint eine *geheime Bruderschaft*⁴⁵³ von Filmdenkern, die in diesem fließenden Medium eine außergewöhnliche Fähigkeit der Erschließung von Realität ertasten. Unter den Köpfen dieses Bündnisses, allen voran Stanley Cavell, Erwin Panofsky und Eric Rohmer, stehen sich Kracauer und der französische Filmkritiker André Bazin in ihrer sozialen Erschließung des Filmischen - denn Kracauers „[...] Medium seines Denkens war Erfahrung.“⁴⁵⁴ - einer Durchdringung *psychologischer Dispositionen*⁴⁵⁵ von gesellschaftlicher Realität in der Unmittelbarkeit einer Konkretisierung an Mensch und Ding, wohl am nächsten - eint ihr ontologisches Verständnis an der Bruchstelle von ästhetischer und gesellschaftlicher Asymptote. „Die Filme vergessen nicht, daß die Welt, bevor sie etwas zu Verurteilendes ist, einfach ist.“⁴⁵⁶, betont Bazin und vertritt ebenso wie Kracauer eine bestimmte geistige Haltung, die sich aus sinnlicher Wahrnehmung und Ergründung kollektiv gesellschaftlicher Tiefenschichten unterhalb des menschlichen Bewusstseins befindet.

Die *Enthüllung* der Wirklichkeitsbereiche des Lebens in ihrer Natürlichkeit der Gegenstände ermisst Kracauer insbesondere inmitten des Dickichts der Großstadt mit ihren Straßen, die wie menschliche Adern pulsierend den »*Fluß des Lebens*«⁴⁵⁷ in seiner Alltäglichkeit vorantreiben. Der »*Fluß des Lebens*« umfasst den Strom der Welt in ihrer materiellen und zugleich vergänglichen Disposition entlang des Fadens aller in ihr gegenwärtigen Gefühle, Gedanken, Werte und Geschehnisse.⁴⁵⁸ Bedeutsam ist

⁴⁵¹ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 171.

⁴⁵² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 55.

⁴⁵³ Lau, „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, S. 964.

⁴⁵⁴ Adorno, „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, S. 391.

⁴⁵⁵ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 12.

⁴⁵⁶ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 302.

⁴⁵⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 109.

⁴⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 109.

Kracauers Position als entscheidender Verteidiger des Neorealismus vor allem im Hinblick auf seine ethische Forderung einer Loslösung der Gesellschaft von der Verblendung durch politische Ideologien, welche die *physische Natur verhüllen* und sich dadurch zwischen die Wirklichkeit und das menschliche Vermögen des Sehens, der Erkenntnis gesetzt haben.⁴⁵⁹ Das Medium des Films erreicht infolgedessen für Kracauer eine aufklärerische Komponente, denn dadurch, dass insbesondere neorealistische Filme das Leben selbst in den Mittelpunkt ihrer Aussage rücken, werden sie zu Übermittlern von spezifischen Botschaften sozialer und gesellschaftspolitischer Dimension. Ein Gefühl von gesellschaftlicher Apathie, ausgelöst durch die Unterdrückungsmechanismen ideologisch-kapitalistischer Hierarchien, konkretisiert Kracauer etwa am Beispiel des *Technikers*⁴⁶⁰, der allgemein technischen Gesinnung des modernen Menschen, die eine Fähigkeit des Vordringens zu wirklichen geistigen Entitäten überlagert hat, denn „[d]er Techniker bekümmert sich mehr um die Mittel und Funktionen als um Zwecke und Arten des Seins.“⁴⁶¹ Eine Reduzierung auf bloße Abstraktion ist die Folge, welche Kracauer beispielhaft auf zwei kulturell geistige Erscheinungsformen bezieht:

„Die eine, die stark von Freud und der Tiefenpsychologie zehrt, entleert alle möglichen geistigen Phänomene dadurch ihrer Substanz, daß sie die Phänomene als Derivate psychologischer Dispositionen ausgibt. [...]. Alles ist auf Einstellungen, Verhaltensweisen, innere Antriebe bezogen. So wird der spezifische Gehalt der uns umgebenden Werte wegpsychologisiert, und das Reich, dem sie angehören, versinkt in die Schattenwelt. Die andere Art der Annäherung an dieses Reich besteht in dem, was die relativistische Reduktion genannt werden mag.“⁴⁶²

Anhand dieser kritischen Bezugnahme Kracauers auf die freudschen tiefenpsychologischen Auswirkungen, derer das menschliche Bewusstsein in seiner gesellschaftlichen Verfasstheit regelrecht ausgeliefert ist, indem etwa Auswüchse des Krieges und religiöses Gedankengut psychologische Entsprechung in einer Form von Unterdrückung finden, lässt sich eine Diagonale schlagen zur bereits debattierten Kritik seitens Deleuze und Guattari an der einklemmenden Bedeutung des *Wunsches* bei Freud und Lacan als Ausdruck eines Mangels. Der Film erfährt in Kracauers Theorie einen anthropologischen Zug, denn „[e]r hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 388.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 380.

⁴⁶¹ Ebd., S. 380; (Kracauer vergegenwärtigt die technische Abstumpfung des Menschen am Beispiel der Reduzierung von Musik zu einem regelrechten *Hintergrund-Geräusch*, letztlich einem Surrogat für Gesellschaft.).

⁴⁶² Ebd., S. 381; (In der Begrifflichkeit der *relativistischen Reduktion* umschließt Kracauer den Einfluss der wachsenden Massenmedien und damit verknüpften sozialen Beweglichkeit der Menschen auf das Bewusstsein, welches durch diese Auslagerung eine Erschütterung des Vertrauens in Normen und Wertvorstellungen erfährt – letztlich einen Verlust an Realität mit sich führend.).

buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen.“⁴⁶³ Im filmischen Neorealismus findet Kracauer das fragmentarische Individuum in einer fragmentarischen Welt vor, welches mittels der *Kamera-Realität*⁴⁶⁴ auch in seiner tatsächlichen Hemmungslosigkeit beleuchtet wird. Das Kino vermittelt in einer aufklärerischen Position wahrhaftige Bilder des Grauens, vergegenwärtigt Zustände, die das menschliche Bewusstsein übersteigen, vermittelt in Bildern, welche um ihrer selbst willen erscheinen und dadurch den Zuschauer – dem Kracauer ein geschwächtes Bewusstsein im Kinosaal zuspricht⁴⁶⁵ - affizieren, gleichsam diesen dazu auffordern, sie in sein Gedächtnis aufzunehmen⁴⁶⁶:

„Und wie erfüllen Filme die Sehnsucht des isolierten Kinobesuchers? Er erinnert an den Flaneur des neunzehnten Jahrhunderts (mit dem er sonst nur wenig gemein hat) in seiner Empfänglichkeit für die vergänglichen Phänomene der Realität, die über die Leinwand ziehen. Es ist, wie vielfach bezeugt wird, ihr Fluß, der ihn am stärksten berührt. Gemeinsam mit den fragmentarischen Geschehnissen in ihrem Gefolge stimulieren diese Phänomene – Taxis, Gebäude, Passanten, leblose Gegenstände, Gesichter – wahrscheinlich seine Sinne und liefern ihm Material für Träume.“⁴⁶⁷

Der Zuschauer erfährt eine *Errettung* durch die Bilder des Films, denn sie tragen zu einem Bestehen vor der Grausamkeit des Realen bei, das in der Wirklichkeit zu überwältigend wäre.⁴⁶⁸ Durch den alle Tiefenschichten des Seins dringenden Schrei des Kindes in der letzten Episode von Rossellinis PAISÀ (1946)⁴⁶⁹ etwa, entsteht ein neuer Blick auf das Außen, der Zuschauer reagiert auf die Grausamkeit der toten Fischer und der haltlosen Angst des Kindes umso mehr, als dass das Schreien den ganzen Körper des Rezipienten einnimmt.⁴⁷⁰ Diesen Umstand beispielhaft greifbar macht ein kleiner Gedankensplitter - *Das Haupt der Medusa* - inmitten der „Theorie des Films“, in welchem sich Kracauer auf den griechischen Mythos des furchtlosen Kampfes des Heros Perseus gegen die sterbliche Gorgone Medusa bezieht, die er einzig aufgrund eines ihr Haupt spiegelndes Schild - eine Gabe der Göttin Athene - zu töten vermag. Kracauer verdeutlicht in Bezug auf die Mythologie, dass die Filmkamera weniger eine ästhetisierte, verstellte Welt einfängt, als vielmehr diese in Gänze wieder erfahrbare für die Sinne des Menschen macht:

⁴⁶³ Ebd., S. 389.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 55.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 217-218.

⁴⁶⁶ Vgl. Lau, „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, S. 970.

⁴⁶⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 231.

⁴⁶⁸ Vgl. Lau, „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, S. 970.

⁴⁶⁹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:50:01 min. – 01:50:35 min.).

⁴⁷⁰ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 180.

„Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die »Reflexion« von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. [...]. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, daß die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zu einem Zweck sind; sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.“⁴⁷¹

Der technische Apparat vergegenwärtigt sowohl die übersehenen Details und Schönheiten des *materiellen Lebensstroms*, als auch eine Form der Erträglichkeit hinsichtlich des weltlichen Schreckens.⁴⁷² In der brüchigen Kommunikation der bereits analysierten Sequenz inmitten der ersten Episode in *PAISÀ* (1946)⁴⁷³, die sich auf eine tiefere Ebene verlagert, erwirkt Kracauer gerade aus dem stummen Gestenspiel zwischen der Sizilianerin *Carmela* und dem Soldaten *Joe* eine Affizierung des Zuschauers, die das Innerste berührt, da aus ihren Gesten das Leben selbst tritt – fühlbar einzig durch die Sprache ihres *Körpers*, die durch schiere bedeutungstragende Worte nicht zu einer *enthüllenden Funktion* gelangen könnte.⁴⁷⁴

Die Wirkungsmacht des bewegten Mediums Kinos auf die sinnliche Wahrnehmung ist von flüchtiger und zugleich einnehmend starker Intensität.⁴⁷⁵ Gewähr wird dadurch ein einzigartiger Zustand zwischen Erfüllung und Leere, kontemplativen Schwindens und Versinkens, der einen Zwischenraum entstehen lässt, in welchen die fragmentarische Wirklichkeit dringt, um das Außen in das Innere des Zuschauers zu transportieren.⁴⁷⁶ Ob der Tatsache, dass der italienische Neorealismus in seiner filmisch-ästhetischen Strahlkraft mehr die Theoretiker und Kritiker beschäftigte, als seiner Zeit die Bevölkerung selbst, positioniert er sich, wie Deleuze ihn deutet, als bedeutsamer Ausgangspunkt inmitten der Filmgeschichte.⁴⁷⁷ Es gelingt der Strömung das Erringen einer Stimmung, in welcher der Film zu seiner tiefsten, eigensten Bestimmung und Aufgabe, im Sinne der kracauerschen *Errettung der äußeren Wirklichkeit*, zurückfindet.

⁴⁷¹ Ebd., S. 395.

⁴⁷² Vgl. Lau, „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, S. 970.

⁴⁷³ Vgl. hierzu: *PAISÀ* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode I. SIZILIEN; (00:13:01 min. – 00:18:07 min.).

⁴⁷⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 157.

⁴⁷⁵ Vgl. Klippel, „Das „kinematographische“ Gedächtnis“, S. 41.

⁴⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 52-53.

⁴⁷⁷ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 178.

3. Roberto Rossellini. Biographische Situierung seines filmischen Schaffens

„[...] und Dad sagte immer: »Ich will nicht Künstler genannt werden, ich will nicht mal einer sein. Ich versuche, Mensch zu sein. Ich kann diese Künstler nicht ausstehen, die sich einbilden, ihr origineller Blick auf die Welt wäre maßgebend. Sie versuchen alles anders, originell zu machen. Sie prahlen mit ihrer Begabung, als wären sie von Gott geküßt und in Erleuchtung gewickelt ... alle Probleme auf dieser Welt kommen von dem Wunsch, anders zu sein, aufzufallen – das führt nur zu Sensationslust –, statt der Welt mit dem Mut und der Demut eines Menschen zu begegnen.«“

(Isabella Rossellini »Some of me« (1997))

Ein guter, angesehener Regisseur des Films verinnerlicht selbstredend die Fähigkeit, dem, was er tut, einen Sinn zu verleihen; hingegen verstehen es die großen Regisseure, aus dieser, ihrer innewohnenden Fähigkeit weit mehr herauszufiltern: Ihr Begriff von Sinn ist von weitaus tieferer, umfassenderer und einnehmenderer Natur geprägt, sodass sie vermögen, alle Dinge in der Welt in eine sinnhafte Handlung zu verweben.⁴⁷⁸ Roberto Rossellini (*1906 - †1977) - unumstößlich die *key figure of neorealism*⁴⁷⁹, ist einer jener großen Regisseure, welcher entlang der markanten politischen Bruchstellen seiner Zeit nicht nur einen filmischen Stil prägt, sondern darüber hinaus eine geistige Haltung in das Medium Film hineinträgt, die von tiefem Glauben an das Sein der Menschheit in einer Synthese mit der unerschütterlichen Wirklichkeit der Natur und ihrer Kraft verbunden ist. Am 08. Mai 1906 in eine großbürgerliche, einflussreiche Unternehmerfamilie hineingeboren, ertastet Rossellini in Rom bereits in frühen Kindertagen die faszinierenden Wirkungsmächte des Films, denn durch die Tätigkeiten seines Vaters - Architekt des ersten modernen Filmtheaters *Cinema Corso* in Rom - bietet sich die unerschöpfliche Möglichkeit des Konsumierens eindrucksvoller Werke wie King Wallis Vidor's *THE CROWD* (USA 1928) oder *HALLELUJAH!* (USA 1929), die im Stil des amerikanischen Realismus erste Tendenzen prägen.⁴⁸⁰ Sein Interesse für den Entstehungsprozess hinter der Leinwand vertieft sich im Alter von 26 Jahren dahingehend, dass sich zu Beginn der 1930er Jahre ein Entwicklungsbogen aufspannt, der ihn von Erfahrungen in der filmischen Tonentwicklung über das Schreiben erster Drehbücher hin zur Regie selbst führt.⁴⁸¹ Der Dokumentarfilm nimmt als unumstritten fähigstes Mittel zur Beleuchtung und Erfassung

⁴⁷⁸ Vgl. Cavell, „Die Welt durch die Kamera gesehen“, S. 154.

⁴⁷⁹ Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, p. 261.

⁴⁸⁰ Vgl. Buovolo, Marisa: „Roberto Rossellini. 1906-1977“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam³ 2008, S. 651-655, hier: S. 651.

⁴⁸¹ Vgl. Maraini, Dacia: „Who Were You?“, (Interview, Orig.-T.: *E tu chi eri?*, Interviste sull'infanzia, Milan 1973, pp. 95-103), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 1-9, here: p. 5.

von weltlicher Realität eine tragende Rolle in Rossellinis Leben ein, sodass er über sein freundschaftliches Band zu Vittorio Mussolini - Sohn des *Duce* und einflussreiche Figur in der italienischen Filmszene, recht bald als Drehbuchautor an Gofredo Alessandrinis Werk LUCIANO SERRA PILOTA (Italien 1938) mitwirkt.⁴⁸² Mit dem Blick auf seine ersten filmischen Werke im politischen Wirkungsfeld des italienischen Faschismus, der *Faschistischen Trilogie* LA NAVE BIANCA (1941), UN PILOTA RITORNA (1941/42) und L'UOMO DELLA CROCE (1942/43), stellt sich die interessante Frage des politischen Bezugsrahmens zu seiner späteren wirkungsmächtigen *War-Trilogy* im Kontext der *Resistenza*. Doch Rossellini gilt in der Rezeption stets als dezidiert apolitische Figur⁴⁸³, sein antifaschistischer Stil lässt sich bereits in diesen frühen Werken erkennen, die sich in ihrer nüchternen Chronik konsequent von einem propagandistischen Pathos distanzieren. In einem späten Interview aus dem Jahr 1973 nimmt Rossellini Stellung in Bezug auf die Frage nach seinem politischen Interesse bzw. seiner Haltung:

„ROSSELLINI: [...] I believe one must be alive at all costs. Any form of orthodoxy terrifies me because it makes me feel dead. Doctrines and disciplines are often necessary, but I have always dreaded them. Today we live a very young life, we are always involved in one movement or another, and in change. Yet, politically we are still dominated, through orthodoxy, by the dead. It is a terrible paradox. The dead should be part of our culture, of our knowledge, but they should not oppress us with their dogmas.“⁴⁸⁴

Aus diesen Sätzen lässt sich Rossellinis stilistische Entwicklungslinie, geprägt von einer fortwährenden Suche nach etwas, über das sich erzählen lässt, herauslesen. Der Neorealist Rossellini will den Umständen des Lebens so authentisch wie möglich begegnen - den Dingen gegenüberstehen, wie sie sind, dies schließt auch den Tod, das menschliche Elend und die Unwissenheit mit ein.⁴⁸⁵

Das Jahr 1945 markiert mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges den wohl grausamsten und opferreichsten Zeitraum inmitten der Kriegsgeschichte der Menschheit, in welchem herausragende Filmemacher dieser Epoche dennoch die Möglichkeit der Entwicklung einer Distanz und Entfaltung eines scharfen ungetrübten Blickes finden, um diese Erfahrungswellen filmisch einzufangen – dies tut Rossellini Ende der vierziger Jahre für

⁴⁸² Vgl. Buovolo, „Roberto Rossellini“, S. 652.

⁴⁸³ Vgl. Nowell-Smith, „North and South, East and West: Rossellini and Politics“, p. 8.

⁴⁸⁴ Maraini, „Who Were You?“, p. 9.

⁴⁸⁵ Vgl. Gansera, „»Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt«“, S. 50.

das völlig zerrüttete Italien und wird dadurch zu einer intellektuellen Größe des italienischen Neorealismus.⁴⁸⁶ Oft als *Father of Neorealism*⁴⁸⁷ auf einen göttergleichen Thron des Films erhoben, argumentiert er in Interviews stets gegen die Annahme, er habe den neorealistischen Ausdruck initiiert, vielmehr betont er, dass jeder seine eigene Vorstellung von Realismus habe⁴⁸⁸: „My own personal neorealism is nothing but a moral stance that can be expressed in four words: *love of one's neighbor*.“⁴⁸⁹ Dennoch wird er in der Kritik als Leuchtfigur und Hoffnungsträger einer neuen filmischen Ästhetik gehandelt, an den Neubeginn gesellschaftlichen Handelns und Denkens appellierend.⁴⁹⁰ Geoffrey Nowell-Smith konkretisiert in seiner Auseinandersetzung mit den politischen Verstreungen im Werk Rossellinis eine Aneinanderreihung förmlicher „Schocks“, die eine stilistische Linie begleiten, anhand derer man ein *Werden* der Figur Rossellini von einem sozialkritischen Impetus hin zu einer spirituellen, philosophisch-religiösen Form von der Erkundung der Welt erkennen kann.⁴⁹¹ Rossellini selbst - nicht nur die Figuren, die in seinen neorealistischen Filmen agieren - wird sukzessiv zu einer marginalisierten Persönlichkeit des Films, die sich in einen *first Rossellini* - den großen Regisseur der *War-Trilogy*, einen *second Rossellini* - jenen bereits zu psychologischen Introspektionen tendierenden Filmemacher der *Solitude-Trilogy* mit Ingrid Bergman kategorisieren lässt und in der Verfassung einer Suche nach gänzlich neuen Formen des Ausdrucks als *third Rossellini* - dem Denker der 1960er Jahre, welcher mit den historischen Dokumentarfilmen *INDIEN*, *MUTTER ERDE* (Italien/Frankreich 1959), *LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV* (Frankreich 1966), *SOCRATES* (Italien/Spanien/Frankreich 1971), *DESCARTES* (Italien 1973) und *IL MESSIA* (Italien/Frankreich 1976) das Medium des Fernsehens in pädagogischer Weise für sich entdeckt – in der letzten kreativen Schaffensphase seines Lebens mündet.⁴⁹² Jacques Rancière veranschaulicht die späte filmische und denkerische Entfaltung Rossellinis, in ihrer bildlichen Verlagerung auf die Analyse menschlicher Geschichte im Blickpunkt historisch-philosophischer Wissensinhalte, treffend:

„Der Filmemacher Rossellini hatte die geheimnisvolle Verwandtschaft der Ideen der Philosophie mit den fiktionalen Körpern des Kinos und dem Wahn der Individuen und der Massen in seinen vorhergehenden Fiktionen bereits oft untersucht, als er die Vertreter Nordeuropas, des protestantischen Europas der

⁴⁸⁶ Vgl. Grob, „Die Vergangenheit, sie ruht aber nicht.“, S. 46.

⁴⁸⁷ Rossellini, Roberto: „I am Not the Father of Neorealism“, (Orig.-T.: *Je ne suis pas le père du neo-réalisme*, in Arts, 16 June 1954, p. 3), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 44-46, here: p. 44.

⁴⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 44.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 44.

⁴⁹⁰ Vgl. Engell, „Stromboli ›Stromboli, terra di dio‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, S. 70.

⁴⁹¹ Vgl. Nowell-Smith, „North and South, East and West: Rossellini and Politics“, p. 7.

⁴⁹² Vgl. Ebd., S. 7.

Händler und der aufgeklärten Vernunft mit den Extravaganzen des katholischen Südeuropas mit seinen Bildern, Heiligenverehrungen und Aberglauben in Konflikt brachte. [...]. Der Pädagoge Rossellini kann die Verstiegheiten des Filmemachers von *Il Miracolo* oder von *Europa 51* nicht mehr zulassen. Er möchte, dass die Vernunft schnell über die Unwissenheit und die irrationalen Gefühle triumphiert und dass sie das mit Hilfe von Bildern tut, die besser sprechen als Bücher. Er befindet sich nunmehr in einem Dazwischen. Der Vermittler möchte den gegenwärtigen Zuschauern die fortschreitende Wissenschaft Descartes' oder Pascals in ihrer Zeit übermitteln. Er tut das, indem er von seinen Bildern verlangt, die Verbindung zwischen den Ideen und den historisierten Körpern sicherzustellen.“⁴⁹³

Der neorealistische Stil des politisch distanzierten Regisseurs Rossellini erreicht 1954 in der berühmten Debatte zwischen dem französischen Filmtheoretiker und unbedingten Verfechter des rossellinischen Neorealismus André Bazin und dem italienischen Kritiker Guido Aristarco der *Cinema Nuovo* eine erste öffentliche Infragestellung der filmischen Konturen, die mit der *Solitude-Trilogy*, so Aristarco, ihren sozialkritischen Grundtenor verloren hätten.⁴⁹⁴ Aristarco kritisiert insbesondere Rossellinis *EUROPA '51* (1952) dahingehend, dass der Regisseur eine filmische melodramatische Ästhetik verkörpere, welche den Neorealismus in seiner gesellschaftlichen und sozialkritischen Realität und Geisteshaltung verrate, zugunsten eines katholischen Populismus der *Democrazia Christiana*.⁴⁹⁵ Bazin argumentiert in seinem „Plädoyer für Rossellini“ (1955) entschieden für den neorealistischen Regisseur Rossellini, der aufgrund der Filterung der *globalen Wirklichkeit*⁴⁹⁶ - insbesondere in Bezug auf *VIAGGIO IN ITALIA* (1954) - diese in ihrem ontologischen Sein unangetastet lässt, die Figuren in ihrer fragmentarischen Wiedergabe des Bewusstseins in keiner Weise psychologisiert.⁴⁹⁷ Aus der unverstellten Liebe Rossellinis zur Wirklichkeit selbst erwirkt sich seine moralische Haltung und Integrität, welche ihn Mensch und Milieu nicht trennen lässt, denn die Realität hat sie zusammengefügt.⁴⁹⁸ „Die neorealistische Haltung ist ein Ideal, dem man mehr oder weniger nahe kommt.“⁴⁹⁹

⁴⁹³ Rancière, Jacques: „Der Philosophenkörper: die philosophischen Filme von Rossellini“, in: Ders.: *Spielräume des Kinos (Orig. Titel, franz.: Les écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique éditions 2011), aus dem Französischen übers. v. Richard Steurer, Hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 2012, S. 111-130, hier: S. 129-130.

⁴⁹⁴ Vgl. Nowell-Smith, „North and South, East and West: Rossellini and Politics“, p. 8.

⁴⁹⁵ Vgl. Engell, „Stromboli ›Stromboli, terra di dio‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, S. 73.

⁴⁹⁶ Bazin, „XXVI. Plädoyer für Rossellini: Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo*“ (1955), S. 396.

⁴⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 396.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 396.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 400.

Rossellini, den Jacques Rivette aufgrund der arabischen filmischen Zeichnung unerwarteter Momente und verborgener Werte als *Herni Matisse*⁵⁰⁰ des Films bezeichnet, erreicht in seinem Opus Magnum eine Stimmung von Erschütterung und Offenbarung zugleich, die aus einer Kunstform hervortreten, inmitten derer das Menschliche tatsächlich ist. Die Natur überdauert sowohl den menschlichen Eingriff, als auch eine Vergänglichkeit des ihr attestierten Zaubers durch den Menschen: Dies zeichnet den Mythos des Filmischen aus.⁵⁰¹

3.1 ROMA, CITTÀ APERTA (1945)

Im Schaffensprozess einer ereignishaften Unmittelbarkeit entsteht im *Bauch von Rom*⁵⁰² ein filmisches Dokument von tiefer historischer Erschütterung und gleichsam unbändigen Kraftstroms menschlichen Aufbegehrens: Roberto Rossellinis pulsierende Ader der Tapferkeit und des kollektiven Pathos Italiens - ROMA, CITTÀ APERTA (1945). In einer organisch-*rhizomatischen* Verbindung menschlicher Verstreungen im Begriff des Widerstands, fängt Rossellini die noch brodelnde Stimmung von Willenskraft und unzerstörbaren Glaubens an ein besseres Morgen, aber auch jene Vibrationen von roher, hasserfüllter Brutalität, Repression und verräterischen Mißtrauens in filmischen Bildern ein, welche die *physische Wirklichkeit*⁵⁰³ der Greuel des Zweiten Weltkrieges spiegeln. Rossellini und Sergio Amidei, der mit Einflüssen Federico Fellinis zusammen das Drehbuch schreibt⁵⁰⁴, realisieren den Film in einem situativen Kontext gesellschaftlicher Verfasstheit einer Stadt, die weder eine funktionierende Filmwirtschaft, noch liquide finanzielle Mittel für das nötige filmische Material beherbergt, sodass der Regisseur Filmreste auf dem Schwarzmarkt kauft.⁵⁰⁵ In der Nacht des 17. auf den 18. Januar 1945 beginnen die Dreharbeiten des Films vor dem Hintergrund eines noch unter der Besatzung deutschen Militärs stehenden Norditaliens.⁵⁰⁶ Zunächst ist die Rahmung des Plots abgesteckt in der Form eines rein dokumentarischen Films über das Leben des italienischen Priesters *Don Morosini*,

⁵⁰⁰ Rivette, Jacques: „Letter on Rossellini“ (‘Lettre sur Rossellini’, *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955)“, in: *Cahiers du Cinéma [in four volumes], 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, translated by Tom Milne, ed. by Jim Hillier, London: Routledge 2003, p. 192-203, here: p. 193.

⁵⁰¹ Vgl. Cavell, „Die Welt durch die Kamera gesehen“, S. 166.

⁵⁰² Meder, Thomas: „Roma, Città Aperta“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 544-546, hier: S. 545.

⁵⁰³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 91.

⁵⁰⁴ Vgl. Bondanella, „The Making of Roma città aperta.“, p. 62-63.

⁵⁰⁵ Vgl. Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 97.

⁵⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 97.

welcher im Zeitraum der deutschen Besatzung Italiens aufgrund seiner Partizipation im Widerstand von den Nazis auf den Forte Bravetta erschossen wurde.⁵⁰⁷ Diese Idee fädelt Rossellini - in Gestalt des Priesters *Don Pietro Pellegini* - dennoch in den späteren Handlungsstrang ein. Den fertigen Film sehen zunächst einige wenige Kritiker, Filmkenner und Freunde Rossellinis unter dem Titel *STORIE DI IERI* (Geschichten von gestern), für die der Film - wie auch in der folgenden negativen Kritik⁵⁰⁸ - als unerwartete Enttäuschung erscheint.⁵⁰⁹ Das *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) in Italien selbst derart schlechte Kritik erfährt ist erstaunlich, visualisiert der Film doch in einem hohen Maß an schwarzweiß-konterkarierender Zeichnung der gegenüberstehenden Fronten die Bevölkerung des Landes als starke Heroen im Kampf gegen ihre Unterdrücker. Ein Jahr später, 1946, erreichen die Filmpremieren in New York und Paris, sowie eine Auszeichnung auf den Filmfestspielen in Cannes jedoch erste enthusiastische Aufmerksamkeiten, die Züge von Authentizität und kongenialen filmischem Realismus erkennen: Ein Tatsachenbericht in Gestalt eines fiktiven Kriegsmoments.⁵¹⁰ Die erst spät erkannte authentische Faszination filmischer Höchstleistung, die aus *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) spricht, lässt sich allumgreifend kaum besser, als mit den Worten Ingrid Bergmans spiegeln:

„[...] : »*Rom, offene Stadt* zu sehen war, mit allen Konsequenzen, das wichtigste Ereignis in meinem Leben.«

Sie beschrieb den Film: »Der Realismus und die Einfachheit von *Rom, offene Stadt* griff mit ans Herz. Niemand sah in diesem Film wie ein Schauspieler aus, niemand sprach wie ein Schauspieler. Es gab Dunkelheit und Schatten auf der Leinwand. Manchmal konnte man kaum etwas verstehen und manchmal kaum etwas erkennen. Aber genau so ist es im Leben ... Man sieht nicht immer alles und hört nicht immer alles, aber man spürt, daß etwas vor sich geht, das man nicht erfassen kann. Es war, als hätten sie die Häuserwände fortgenommen und man könnte direkt in die Zimmer hineinschauen. Mehr noch, es war, als befände man sich selbst in den Räumen, nähme am Schicksal dieser Menschen teil, würde mit ihnen hoffen und um sie bangen ...«⁵¹¹

Drei Tage im März des Jahres 1944 zeigen die gespaltenen Lager der *offenen Stadt Rom* mit einem mikroskopischen Blick - einerseits auf die deutschen Besatzer, welche für die Entwürdigung menschlichen Seins im Begriff von Folter und Schmähung

⁵⁰⁷ Vgl. Thome, „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, S. 115-116; (Die deutsche Besatzung Italiens im Zweiten Weltkrieg vollzieht sich in einer Zeitspanne vom 10. September 1943 bis 4. Juni 1944.).

⁵⁰⁸ Vgl. hierzu: Rossellini, „Ten Years of Cinema“, S. 59; (Rossellini thematisiert in diesem Interview aus dem Jahr 1955 die zunächst erschlagende Kritik, welche sein erster großer Film am während der Premiere am 24. September 1945 auf dem Ersten Internationalen Festival für Film, Theater und Musik im römischen Teatro Quirino erfährt: „*Open City* was first shown in September 1945 with the help of a small festival, and those spectators who were in the auditorium whistled.“).

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 117.

⁵¹⁰ Vgl. Meder, „Roma, Città Aperta“, S. 546.

⁵¹¹ Rossellini, Isabella: *Some of me*, aus d. Engl. übers. v. Marion Kagerer, München/Paris/London: Schirmer/Mosel 1997, S. 107-108.

stehen, andererseits auf das Gesicht des römischen Volkes, welches mit der entschlossenen Miene des Partisanenwiderstands agiert. Neben Filmen ethnographischen Schwerpunkts sind es insbesondere die internationalen Kriegsfilme, in denen Figuren gegenerischer Nationalität Stigmatisierung erfahren, denn je presenter und noch akut spürbar die militärische Auseinandersetzung ist, desto näher liegt der Umstand einer Denunzierung des Feindes im Bild dämonisierender Charakterzüge.⁵¹² Rossellinis Erzählung, die über individuelle Beleuchtungen figurenzentrierter Schicksale hinausreicht und zu einer Betonung des Kollektivs, „[...] zu einem Rom, Italien schlechthin, [...]“⁵¹³ erwächst, markiert eine neue kinematographische Weise des objektiven Sehens.⁵¹⁴ Die strukturelle Linie der Erzählhandlung, welche die Flucht des Identitäten wechselnden Widerstandsämpfers und Mitglieds des nationalen Befreiungskomitees CLN *Giorgio Manfredi* (Marcello Pagliero) vor den Nationalsozialisten skizziert, sein ausgestrecktes Netzwerk um den Drucker *Francesco* (Francesco Grandjacquet), den Priester *Don Pietro Pellegini* (Aldo Fabrizi) und die alleinerziehende Mutter und Verlobte *Francescos Pina* (Anna Magnani) auffaltet, verzweigt sich in mehrere Nebenhandlungen und Figuren, die ein Gebäude von geschlechter-, generationen- und parteiübergreifender Substanz bilden.⁵¹⁵ Im Spannungsfeld offensichtlich heterogener Weltanschauung bilden die Figur des Ingenieurs *Giorgio Manfredi* - filmisch als Kommunist gezeichnet - und jene des Priesters *Don Pietro Pellegini* die wohl auffallendste Tangente von Vereinigung im Sinne kollektiven Zusammenhalts. Rossellini gelingt es, in *ROMA CITTÀ APERTA* (1945) die emotionalen Wellen der Rezipienten zu kanalisieren, indem er sich im ersten Schritt, durch die offensichtlichen Hauptfiguren des römischen Arbeitermilieus *Giorgio Manfredi*, *Don Pietro Pellegini* und - herausragend *Pina*, einer Parteinahme absichert, sodann diese neorealistischen Helden unverhofft in einen unsinnigen Tod lenkt: Der Schuss der Nazis auf die haltlose *Pina* in Sorge um ihren Verlobten *Francesco*, *Marina Maris* (Maria Michi) Verrat *Giorgio Manfredis* an ihre lesbische Gönnerin und Komplizin *Bergmanns, Ingrid* (Giovanna Galletti) mit der Konsequenz einer ausgedehnten Folterung und dem Tod im NS Hauptquartier der Via Tasso durch Befehl des sadistischen *Major Bergmann* (Harry Feist) als letztlich der den Film schließenden Tod des exekutierten Priesters durch den Genickschuss des deutschen

⁵¹² Vgl. Döge, Frank Ulrich: *Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis*, Filmgeschichte International. Schriftreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, Bd. 18, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009, S. 3.

⁵¹³ Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 25.

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., S. 25.

⁵¹⁵ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 46.

Kommandos unter *Hauptmann Hartmann* (Joop van Hulzen), vor den Augen der Kinder um *Pinas Sohn Marcello* (Vito Annichiarico).⁵¹⁶

ROMA, CITTÀ APERTA (1945) erweist sich in mehrerlei Hinsicht als aufschlussreich für die Fragestellungen dieser Analyse im Kontext der Dechiffrierung neorealistischer *Körperbilder* und ihrer Ausleuchtung vor dem Hintergrund filmästhetischer Bruchstellen. Obwohl Rossellinis Erstlingswerk der *War-Trilogy* in der Rezeption als internationale Einleitung in die Strömung des Neorealismus gehandelt wird, hat der Film im Vergleich zu PAISÀ (1946) und GERMANIA ANNO ZERO (1948) die wohl zaghaftesten Züge hinsichtlich neorealistischer Form deleuzscher richtungsloser *ballante*⁵¹⁷ aufzuweisen - was bereits in der Auseinandersetzung mit der wohl berühmtesten und zugleich erschütterndsten Sequenz, jener des Todes der Protagonistin *Pina*, in Kapitel 2.3 debattiert wurde. Im Verständnis des Konstrukts des *organlosen Körpers* von Deleuze und Guattari sowie der *devianten Typen* in ihrer binären Ausformung und Verschiebung politischer, geschlechtlicher als auch sexueller Stigmatisierung, ist im weiteren Verlauf die Konzentration auf die moralische als auch filmtechnische Charakterisierung der Figuren in *good and evil categories*⁵¹⁸, ihrer hierarchischen Brechung, sowie der daran anknüpfenden Foltersequenz *Giorgio Manfredis* von tragender Bedeutung für das Entstehen eines *deterritorialiserten* Korpus' Italiens.

3.1.1 *Rhetorical Use of Space*: Die erzählerische Einheit

„Nobody else can film one of Rossellini's scenarios – one would have to ask questions which he himself never asks. His vision of the world is so exact that his way of seeing detail, formal or otherwise, is too.“

(Jean-Luc Godard »*Godard on Godard*« (1986))

Das Miterleben von Geschehnissen, die durchtränkt sind von einer großen historischen Tragweite, kann in dokumentarischer Lebendigkeit einzig durch den höchstmöglichen Erhalt seiner Komplexität im filmischen Medium an den Rezipienten herangetragen werden, denn eine Analyse der italienischen Alltagswirklichkeit käme, im Sinne Rossellinis, einer dividierenden Zergliederung gleich, durch die Authentizität verwischt

⁵¹⁶ Vgl. Meder, „Roma, Città Aperta“, S. 546.

⁵¹⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 11.

⁵¹⁸ Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 67.

würde.⁵¹⁹ Rossellinis neorealistisches Triptychon gibt jedoch in gleichem Atemzug auch einen Eindruck von der vielfältigen und differenzierten Nutzung der dokumentarischen Chronik, die in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) weniger auf der formalen, als vielmehr auf der inhaltlichen Ebene idiosynkratische Muster aufzeigt. Die Relation unmittelbarer Gegenwart der Kriegserfahrungen bedingt im ersten Teil der *War Trilogy* noch eines Rückgriffs auf - wenn auch gegenwärtig immer noch spür- und sichtbar - Erinnerungen, wohingegen etwa die zweite Episode in *PAISÀ* (1946) bereits die gegenwärtige und in wachsender Beweglichkeit befindliche wirtschaftlich-ökonomische Verfasstheit Neapels einfängt.⁵²⁰ Rossellinis Augenmerk liegt auf der Aussagekraft seiner filmischen Bilder, nicht auf ihrer arrangierten Schönheit, die er dezidiert verwirft: „Beautiful shots! That is the one thing that makes me sick! A film must be well-directed; that is the least one can be expect of a filmmaker, but a single shot need not be beautiful.“⁵²¹ Das Geschehen, die Gegenwart windet sich um den Menschen, der für den Regisseur im Zentrum seiner Deutungsmacht steht. Die Wahrhaftigkeit frischer Bilder erwirkt sich aus Rossellinis improvisatorischer Tendenz, den filmischen Diskurs stetig in seinem Kopf zu skizzieren, diesen von Tag zu Tag spontan weiterzuentwickeln.⁵²²

Ob der Tatsache, dass die Titel von Rossellinis Filmen stets auch wortwörtlich zu nehmen sind⁵²³ und im Falle von *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) die Stadt Rom selbst zu einer Protagonistin wird, zeigt die erzählerische Einheit des Films eine *kartographische* Reduzierung auf zentrale Räumlichkeiten der Widerstandskämpfer und Bevölkerung Roms sowie der Besatzer, durch welche die städtische Landschaft Roms nebensächlich wird. Durch das filmische Mittel der Parallelmontage vergegenwärtigen sich dem Zuschauer simultan ereignende Momentausschnitte in denen *Pina* bis zu ihrem Tod eine leitende Funktion der Sichtweise einnimmt, die später von *Don Pietro Pellegini* abgelöst wird und in der Foltersequenz mit seiner explodierenden Wutrede gegen die Nazis endet.⁵²⁴ Durch die vielen parallelen menschlichen Erzählstränge, die Rossellini einfängt - die Affäre *Marinas* und *Giorgio Manfredis* sowie der daraus resultierende Verrat, die Liebe zwischen *Pina* und *Francesco*, die Allüren von *Lauretta* und die kämpferische Organisation der Kinder in ihrem engen Verhältnis zu *Don Pietro Pellegini* - dechiffriert sich ein kollektives „Wir“ von Rom, ein Gesicht voller Mimik, welches auf narrativer Ebene eine verzweigte *chorartige Struktur*⁵²⁵ annimmt. Die Organisation der urbanen Atmosphäre Roms während der Besatzung vedichtet Rossellini erzählerisch sowohl in den psychischen

⁵¹⁹ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 25.

⁵²⁰ Vgl. Ebd., S. 26.

⁵²¹ Rossellini, „Ten Years of Cinema“, S. 63.

⁵²² Vgl. Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 95.

⁵²³ Vgl. Thome, „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, S. 118.

⁵²⁴ Vgl. Wagstaff, „Rossellini and Neo-realism“, p. 46.

⁵²⁵ Thome, „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, S. 123.

Tatsachen des Identitätenwechsels *Giorgio Manfredis*, der daraus erwachsenden und bereits thematisierten *Surveillance* auf Seiten *Major Bergmanns*, als auch den physischen Unverhofftheiten, die sich ausnahmslos an den Tod knüpfen. David Forgacs konkretisiert diese Organisation in einer *rhetorical use of space*⁵²⁶, aus der heraus verschiedene symbolische und metaphorische Linien die historische Tradierung kontrastierend unterstreichen. Ein rhetorischer Mechanismus versteckter Adressierung an den Rezipienten vollzieht sich auf der Ebene des Dialogischen, die, anders als später in PAISÀ (1946), hier noch bedeutungstragende Komponente ist: Es ist eine Art versteckter Humor, der sich in wenigen Sequenzen für einen kurzen Moment entfaltet und als *linguistic resistance*⁵²⁷ das *Denkbild* bestätigt. Kurz vor *Pinas* Tod, während der Durchsuchung der Wohnungen durch die deutschen Militärs, ereignet sich in der Waschküche des Hauses ein ironischer Hinweis zwischen einer italienischen Bewohnerin – die kurz zuvor *Giorgio Manfredi* und dem *österreichischen Deserteur* (Ákos Tolany) zur Flucht verhilft – und den Faschisten⁵²⁸:

„The woman approaches the laundry tub (FS; camera pans left after her). She has barely resumed her washing when two Italian Soldiers and an officer enter.

LIEUTENANT, in *Tuscan accent*: What are you doing here?

WOMAN: I'm getting my stuff.

LIEUTENANT: „Get outside! No one's going to touch your stuff. We're here!

The lieutenant and the two soldiers pass around the tub (camera adjusts slightly to right) and go over to the window (TQ) through which the fugitives have just escaped. The woman, muttering to herself, goes toward the door.

WOMAN: Oh, of course, how stupid of me! I didn't think of that!“⁵²⁹

Dies ist der subalterne Ausdruck einer völkischen Auflehnung im Zustand vollkommener Auslieferung der - indirekt gerichtet an die Rezipienten - das Ziel der Herstellung eines unsichtbaren solidarischen Bandes beabsichtigt.⁵³⁰ Eine weitere Sequenz von ähnlicher Anspielung ereignet sich in der bereits erwähnten kurzen Episode der Tötung von zwei Schafen durch deutsche Soldaten. Beide betreten zuvor den Gasthof und zeigen dem Wirt *Flavio* das „Fleisch“⁵³¹:

⁵²⁶ Forgacs, „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, p. 109.

⁵²⁷ Ebd., S. 118.

⁵²⁸ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:45:01 min. – 00:45:11 min.).

⁵²⁹ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 81-82.

⁵³⁰ Forgacs, „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, p. 118.

⁵³¹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:53:51 min. – 00:54:21 min.).

„The two soldiers enter, leading the sheep on ropes (camera pans left after them).

FIRST SOLDIER: Flavio!

FLAVIO: (*off screen*): What?

FIRST SOLDIER: We bring meat!

FLAVIO: (*coming on screen from left*): Oh? Where is it?

FIRST SOLDIER: Here!

Shaking his head, Flavio comes out from behind the checkroom counter.

„FLAVIO: So that's the meat? I'm a cook, not a butcher!

FIRST SOLDIER: „We butcher it!

FLAVIO: „Oh, yes, you people are specialists.“⁵³²

Sowohl die moralische als auch die psychologische Atmosphäre des historischen Augenblicks wird in vielen kleinen Gesten transportiert. Dadurch ermöglicht sich eine Lokalisierung von Kraftfeldern, anhand derer die eigene subtile Dynamik der römischen Bevölkerung zu spüren ist. Die erzählerische Einheit führt den Blick von einem streng dokumentarischen Realismus immer wieder über zu Momenten von theatraler Intensität.⁵³³ Der tatsächliche historische Tatbestand der *offenen Stadt Rom* spiegelt sich auf einer metaphorischen Ebene in der Zeichnung vertikaler und horizontaler Vertreibungen wider, auf denen sich politische Lager und soziale Räume konterkarieren: Dies verleiht ROMA, CITTÀ APERTA (1945) eine filmisch-narrative Kohärenz und setzt diesen Teil der *War-Trilogy* noch von einem reinen bazinschen *Tatsachenbild* ab.

⁵³² Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 97-98.

⁵³³ Bondanella, Peter: „2. The Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, in: Idem: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York/London.: Continuum Internat. Publ. ³ 2001, p. 31-73, here: p. 42.

3.1.2 Das Freisetzen der Kräfte:

Die Protagonisten und die Funktion der *kollektiven Körperlichkeit*

„Wir benötigen eine Ethik oder eine Glaubensgewißheit, was die Idioten zum Lachen bringt: kein Bedürfnis nach dem Glauben an etwas anderes, sondern ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören.“

(Gilles Deleuze »Das Zeit-Bild. Kino 2« (1991))

Rom ist durchnässt von einem feinen alles überlagernden Nebel - einer Dunstwolke, aus der fortlaufend ein akustischer Smog tritt, der sich im Gehör der italienischen Bevölkerung festsetzt. Schwere, hallende Schritte auf der Piazza di Spagna und der verstörende Marschgesang einer Traube von deutschen Soldaten leiten Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA (1945) ein: Der Feind dringt akustisch in ein visuelles Medium ein und lässt seinen erschütternden Hall gegen die Wände der heiligen Stadt des Katholizismus prallen.⁵³⁴ Bevor überhaupt etwas sichtbar ist - und dies wird bereits durch diese Sequenz im Vorspann deutlich - *hört* der Rezipient Dinge, wird ihrer durch die Akustik gewahr und ist instinktiv aufgefordert, Geschehnisse vor seinem geistigen Auge zu skizzieren, bevor sie endlich sichtbar werden. So ist der erste Auftritt *Major Bergmanns* akustisch stimuliert, bevor er, mit dem *Questore* (Carlo Sindaci) vor seiner *kartographischen Einteilung Roms* stehend, sichtbar wird, indem die Kamera zurückfährt und den Blick auf seinen Rücken freigibt.⁵³⁵ Der Todesschuss durch ein Maschinengewehr auf *Pina* ist zu hören, ihr Mörder jedoch nicht zu sehen. Auch die Folter *Giorgio Manfredis* wird zuallererst durch die akustisch wahrnehmbaren Schreie des Gepeinigten, nicht durch die brutalen filmischen Bilder der drohenden Tortur selbst an den Zuschauer herangetragen, die sich sarkastisch mit plötzlich ertönenden Klängen eines stimmungsvollen Klavierspiels aus dem benachbarten Salon überlagern.⁵³⁶ Die Töne aus dem Off affizieren den Verstand des Zuschauers im Sinne eines deleuzeschen *mental*en Bildes, welches - mit dem Ziel, höchste Aufmerksamkeit zu erwirken - angeregt wird, sodass ein inneres Bild der Szenerie entsteht, das sich ohne jegliche Form von *suspense* entwickelt. Der Riss des *sensomotorischen Bandes* zeigt sich nicht nur in einem Wechsel von Bewegung und Zeit, sondern auch auf der

⁵³⁴ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 64.

⁵³⁵ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (00:02:50 min. – 00:03:13 min.).

⁵³⁶ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:20:41 min. – 01:20:52 min.).

Ebene des Akustischen im Film. Der dem Bild untergeordnete Ton verschiebt kurzzeitig seine Position und dominiert das noch unsichtbare Geschehen.⁵³⁷

Die noch spürbare, angestaute Wut gegen die Unterdrücker schlägt sich in der kategorialen Zeichnung der Protagonisten nieder, die scharfkantig und ausnahmslos in *gut* und *böse* charakterisiert sind. Rossellini konturiert in den Figuren der deutschen Nationalsozialisten das italienische Stereotyp des grausamen und perversen *furor teutonico*⁵³⁸ des *Teutonen*⁵³⁹, ein Bild, welches bereits in der Antike Verhaftung findet und, über das Mittelalter hinweg, im Ersten und Zweiten Weltkrieg vollends durch die Gewalttaten der Deutschen in Erscheinung tritt.⁵⁴⁰ ROMA, CITTÀ APERTA (1945) offenlegt einen Konflikt der augenscheinlichen Ambiguitäten auf negativer und positiver *Fluchtlinie*: Die deutschen Faschisten sind ausnahmslos kodiert durch ihren Sadismus, ihre sarkastische Sprache sowie ihre sexuellen Ausprägungen, die machtvoll zwischen Hörigkeit und Unterdrückung chargieren. Der kollektive Zusammenhalt der italienischen Bevölkerung - über die Widerstandsgruppierung um *Giorgio Manfredi* hinaus, findet in einer bedingungslosen Nächstenliebe voller Werte und Ideale als auch in einem engen familiären Band die Darstellung des rein Guten.⁵⁴¹ Sowohl die Sprache der *Körper* im Fokus eines maschinischen Ausdrucks, als auch der Prozess des *Werdens rhizomatischer Verstreungen*

auf dem *organlosen Körper* kulminiert innerhalb des Films herausragend in den Sequenzen des Verhörs unmittelbar vor der Folter *Giorgio Manfredis*, als auch in dieser selbst. Die bereits akzentuierte Aufteilung der Räumlichkeiten des NS-Hauptquartiers ist insofern von großer Bedeutung, als dass der Nukleus - das Büro *Major Bergmanns* verbunden ist mit drei weiteren Räumen, neben dem Ein-



Abb. 12.: Sadistische Komplizenschaft: Major Bergmann und sein maschinischer Spion Ingrid (ROMA, CITTÀ APERTA R.: R. Rossellini, I 1945; 01:08:18 min.).

und Ausgang sind die Folterkammer sowie der Salon bzw. das Musikzimmer entscheidend, zwischen denen *Major Bergmann* wie ein lauerndes und gierendes Tier hin- und herwechselt, sich an der Habhaftwerdung *Gigorio Manfredis* alias *Giovanni Episcopo* ergötzt. Durch die Räume entsteht zugleich eine emotionale Distanzierung inmitten der separierten Welten. Das *Körperbild Major Bergmanns* - des Nazis ist von

⁵³⁷ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 65.

⁵³⁸ Ebd., S. 60.

⁵³⁹ Ebd., S. 1.

⁵⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 1; (Döge verweist zudem auf den Ursprung des Begriffs *Stereotyp* aus dem Bereich der Drucktechnik. Im Kontext der Typisierung bestimmter Figuren, fließt der Terminus im 20. Jahrhundert interdisziplinär in die Fachbereiche der Sozial-, Literatur-, und Medienwissenschaften ein.).

⁵⁴¹ Vgl. Wagstaff, „Rossellini and Neo-realism“, p. 46.

auffallend ambivalenter Natur: Einerseits sind seine physischen Bewegungen statisch, roboterhaft kontrolliert und übertrieben gestreckt, andererseits weiblich und mit denen eines *Tiers* zu vergleichen, betrachtet man etwa jene, das Verhör einleitende Szene, in welcher er hastig aber beherrscht seine Zigarette ausdrückt, die Tischlampe gegen den Verhörstuhl dreht und in einer grazil-maschinischen Bewegung nicht nur des Arms, sondern des ganzen *Körpers* mimisch ausdruckslos seine Unterlagen auf dem Schreibtisch beiseite schiebt.⁵⁴² Ob des Umstandes, dass der katholische Rossellini sowohl die Figur *Major Bergmanns* als auch jene seiner Komplizin und augenscheinlich sexuellen Partnerin *Ingrid* durch homosexuelle Vorlieben kennzeichnet, ist die affektierte Weise des Spiels *Major Bergmanns* ambivalent. Rossellini schafft in dieser Figur einen zynischen Effekt der Verfremdung insofern, als dass die Seiten eines Wechsels zwischen *Maschine* und physiognomischer Weichheit in ihrer Konturierung des abweichenden Idealtypus' eines SS-Offiziers sarkastisch auseinanderklaffen. Der Sturmbannführer *Bergmann* wird zu einem „[...] *homme ordinaire du cinéma*: der



Abb. 13.: Schmerzensspuren des Widerstands: der geschundene Körper Giorgio Manfredis (ROMA, CITTÀ APERTA R.: R. Rossellini, I 1945; 01:24:15 min.).

geistige Automat, der Maschinenmensch», die »experimentelle Gliederpuppe«, die Puppe in uns, der unbekannte Körper, [...].⁵⁴³, der sich im Umstand der wachsenden Tatsache, nur des *Körpers* aber nicht des Geistes *Giorgio Manfredis* habhaft werden zu können, zu einer reinen Karikatur seiner selbst transformiert. Zeigen die Gesichter der Italiener allesamt eine reiche Mimik und ihre

Körper eine vielfältige Gestik, sind die Gesichter der deutschen Soldaten allesamt mimisch leer und ausdruckslos glatt. Einzig das Gesicht der lesbisch veranlagten *Ingrid*, welche die schwache und manipulierte *Marina* - den weiblichen *Judas*⁵⁴⁴ - beherrscht, ist besonders während der Foltersequenz in seiner ganzen diabolischen lustvollen Perversion in einem Close-Up eingefangen.⁵⁴⁵ Sie betritt das Büro, aus dem Salon kommend und auf ihrem Gesicht entfaltet sich ein mephistophelisches Grinsen, dass von ihren Augenbrauen und ihrer Gesichtsform sowie dem kurzen hervorscheinen ihrer Zähne in seiner Entmenschlichung unterstrichen wird. Unter den negativ konnotierten Figuren der Nationalsozialisten ist die Figur *Hauptmann Hartmanns* als einzige äußerst widersprüchlich und zugleich interessant dynamisiert. Während *Major Bergmann* inmitten des Folterprozesses „pausierend“ den Salon betritt, in dem sich der

⁵⁴² Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:13:18 min. – 01:13:30 min.).

⁵⁴³ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 221.

⁵⁴⁴ Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 61.

⁵⁴⁵ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:25:07 min. – 01:25:36 min.).

Führungszirkel der SS mit Klavierspiel und Kartenspielen beschäftigt, fällt ebenjene Figur, die bereits in Frankreich fünfzehn Jahre zuvor im Ersten Weltkrieg deutsche Truppen führte, aus ihrem, dem maschinischen Zusammenhang⁵⁴⁶: Im trunkenen Zustand wird er zu einer *männlichen Cassandra*⁵⁴⁷ und entwirft eine kausale Verbindungslinie zwischen den deutschen Gräueltaten des Ersten und Zweiten Weltkriegs - der preußischen Armee unter Kaiser Wilhelm II. - welcher die gefolterten französischen Patrioten ebenso die Aussage verweigerten - und den SS-Truppen, deren Ziel einer allumfassenden deutschen Herrenrasse er einem vernichtenden Urteil ihres nahen Scheiterns unterzieht.⁵⁴⁸ Er betont die Mordlust und den verblendenden Hass der Deutschen, letztlich für alle unumstößlich in den Tod führend. Die Figur des antichristlichen Deutschen im Film ist die Inkarnation des gänzlich Dunklen schlechthin: Sie begeht fortwährend und zielgerichtet Verstöße gegen die Gebote Gottes, derer *Don Pietro Pellegini* in seiner rasenden Rede eine Verdammung voraussagt.⁵⁴⁹

Die dramaturgischen Höhepunkte und Peripetien in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) sind wesentlich bestimmt durch die gewaltsamen Exzesse der Nationalsozialisten und spannen einen Bogen vom Tod *Pinas* hin zur grausamen Exekution des Priesters *Don Pietro Pellegini*. In filmtechnischer Hinsicht wird durch den Low-Key-Stil der Lichtführung während der Folter ein weiterer Höhepunkt erreicht, der die Dämonisierung der Nazis - berücksichtigt man die erschwerten Drehbedingungen und spärliche Ausrüstung - kongenial hervorkehrt.⁵⁵⁰ Ohne in ihrer Umsetzung wirklich detailliert sichtbar zu sein, ist die Schändung des *Körpers Giorgio Manfredis* eine der grausamsten Szenerien neorealistischer Filmgeschichte.⁵⁵¹ Zugleich konkretisiert sich in ihr wörtwörtlich die Abkehr von der klassischen Figur des Helden, hin zum kollektiven Freiheitsgedanken, für den letztlich alle ProtagonistInnen ihr Leben lassen. *Giorgio Manfredi* betont in der Gefängniszelle seine Angst als auch selbstloses Handeln vor dem Hintergrund der Legitimität eines fehlerhaften Menschen⁵⁵²:

„In the prisoner's room (FS) Manfredi is sitting on the floor. Don Pietro leans against the wall nearby. The Austrian paces up and down, then approaches Manfredi.

AUSTRIAN: You're not afraid?

⁵⁴⁶ Vgl. hierzu: *ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:21:30 min. – 01:23:30 min.).

⁵⁴⁷ Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 55.

⁵⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 55.

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 61.

⁵⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 66.

⁵⁵¹ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 70.

⁵⁵² Vgl. hierzu: *ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:12:22 min. – 01:12:56 min.).

MANFREDI: „Yes, I'm very much afraid. But I feel very calm too. Strange, isn't it? But I don't know why, I just –

DON PIETRO: I understand you.

AUSTRIAN: *forcefully*: You people! You're crazy! Listen! I know you must have something ... He *kneels down beside Manfredi*.

... to hide. People's lives depend on your silence. You think you can stand the torture? (HF)

But you don't know how it is! They make cowards even out of heroes! (MCU)

MANFREDI (MCU): We're not heroes, but they'll never get anything out of us, I assure you! *The Austrian's hand can be seen.*⁵⁵³

Die Sequenz des Verhörs *Don Pietro Pelleginis* zentriert diesen - zum Ende des Films hin - als Hauptfigur des italienischen Kollektivs und lässt den Rezipienten fortan die sich endlos ausdehnende Folter einzig aus seiner Perspektive heraus wahrnehmen. Alle Ängste und die das Bewusstsein übersteigenden Tatsachen visualisieren sich in den Close-Ups seines Gesichts: Der Zuschauer sieht durch ihn die Folterinstrumente und erfährt den Schmerz aus seiner - sich beim Ertönen des ersten Schreis *Giorgio Manfredis* - schmerzvoll verzogener Mimik.⁵⁵⁴ Die Kraft der Sequenz entwickelt sich nicht durch Spannungsaufbau: Es ist zu erkennen, dass *Major Bergmann* nicht die Informationen bekommen wird, die er so dringend benötigt - dass er scheitern und *Giorgio Manfredi* - wenn auch mit dem Leben bezahlend - symbolisch über ihm steht.⁵⁵⁵ Doch durch die Ausleuchtung von *Major Bergmanns* Gesicht, dem Werfen überdimensionaler Schatten seines *Körpers* an die Wände der Folterkammer⁵⁵⁶, als auch seiner Aufsicht auf den gequälten blutenden *Körper* der nicht nachzugeben gewillt ist, gewinnt dieser Höhepunkt filmische Brillanz. Vielzitiert innerhalb der Forschung ist das christliche Symbol, welches Rossellini ikonographisch in der Foltersequenz, durch den Christi am Kreuz gleichenden *Giorgio Manfredi*, verwendet, die Arme von sich gestreckt an der Wand hängend.⁵⁵⁷ Über die seinen Filmen attestierte symbolische Aufladung äußert sich der Regisseur 1954 in einem kurzen Gedankensplitter:

„According to the latest rumor, my films are „symbolical.“ Now, I know all too well that the tortured communist in *Open City* can bring to mind the face of Christ on the

⁵⁵³ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 122-123.

⁵⁵⁴ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:20:17 min. – 01:20:53 min.).

⁵⁵⁵ Vgl. Thome, „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, S. 124.

⁵⁵⁶ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:24:19 min. – 01:24:54 min.).

⁵⁵⁷ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:25:36 min. – 01:25:41 min.).

cross, that the child in *Germany Year Zero* dies to save the world, and that Irene's itinerary in *Europe '51* evokes the Way of the Cross. But I have always planned it so that this symbolic dimension would come „after“ the movie, „in addition to it“, as a second, richer meaning.“⁵⁵⁸

Die christliche Besonnenheit durchbricht die plötzliche Hassrede *Don Pietro Pellegini* gegen die Nazis⁵⁵⁹, in welcher der Priester im Prozess eines männlich-Werdens steht: Seine ganze Autorität erfüllt für einen kurzen Moment den Raum und rächt den toten *Körper*, der sich zusammengesunken vor ihm befindet. An diesem Punkt wird die Figur des Priesters zu einem exemplifizierten Widerspruch der Italiener in ihrer Opferhaltung, denn *Don Pietro Pellegini* sprengt die *territorialen Linien* auf und steht für eine dezidierte *Deterritorialisierung* des Kollektivs Italien.⁵⁶⁰ Der Prozess der Folter durch den Befehl *Major Bergmanns* erscheint zugleich als eine metaphorisch-allumfassende gewaltsame Öffnung der Stadt Rom, die sich in *Giorgio Manfredis* geschundenem *Körper* konzentriert.⁵⁶¹ Der gefolterte und zugleich *geöffnete Körper* des heldenhaften Partisanen *Giorgio Manfredi* wird zu jenem *organosen Körper*, dessen gegliederte Organe sich verflüchtigen und der sowohl politisch als auch gesellschaftlich eine Auflösung hierarchischer Verhältnisse andeutet - eine Zurückfaltung auf das Äußere. Die Exekution und zugleich der Schlussakord des Films wirft letztlich auch *Don Pietro Pellegini* auf seine *Körperlichkeit* zurück, wenn er von *Hauptmann Hartmann* - nun wieder im Licht eines brutalen SS-Offiziers stehend - auf einem freien Feld außerhalb der Stadt erschossen wird.⁵⁶² ROMA, CITTÀ APERTA (1945) schließt mit einer *akustischen* Situation - dem Pfeifen der Kinder um *Marcello* und *Romoleto*, die in der letzten Einstellung des Films über den Hügeln Roms das Panorama der Stadt säumen. Es ist ein Bild der Hoffnung, tradiert, wie es für den neorealistischen Film so markant ist - durch die *Körper* der Kinder. „Rome is eternal, the Nazis are temporary.“⁵⁶³



Abb. 14.: Aufflammen männlicher Autorität: *Don Pietro Pellegini* im Augenblick des Bruchs göttlichen Gebots (ROMA, CITTÀ APERTA R.: R. Rossellini, I 1945; 01:27:56 min.).

⁵⁵⁸ Rossellini, „I am Not the Father of Neorealism“, p. 45-46.

⁵⁵⁹ Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:27:40 min. – 01:28:15 min.).

⁵⁶⁰ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 210.

⁵⁶¹ Vgl. Ebd., S. 199.

⁵⁶² Vgl. hierzu: ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2012; (01:32:27 min. – 01:32:34 min.).

⁵⁶³ Brunette, Peter: *Roberto Rossellini*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1996, p. 51.

3.2 PAISÀ (1946)

Das Roberto Rossellini vornehmlich Menschen in ihrem situativen Milieu, weniger pure Gedanken filmisch visualisiert⁵⁶⁴, verdeutlicht wohl keines seiner Werke intensiver und gleichsam vielschichtiger als das ästhetische Glanzstück des italienischen Neorealismus - PAISÀ (1946). Die *Wirklichkeitsfragmente* widersetzen sich in diesem neorealistischen Film ausnahmslos einer Unterordnung unter die Regeln eines denkerischen Konstrukts und der daran geknüpften kategorisch-künstlichen Ordnung. Vielmehr konzentriert sich in PAISÀ (1946) der weitgefächerte Blick mikroskopisch auf einzelne Welten individueller Schicksale in ihrer Einsamkeit, ihren Sehnsüchten und kulturellen Aufeinanderpralls bedingten sprachlichen Hindernissen, als letztlich auch auf ihren großen Kampf inmitten einer Extremsituation vor der politisch aufgewühlten Landschaft Italiens. Die filmischen Dispositionen seit dem ersten Teil der *War Trilogy* haben sich dezidiert verschoben zugunsten eines Sichtbarwerdens tatsächlicher neorealistischer Filmkunst in der Vollkommenheit ihrer ästhetischen Komplexität und Unversehrtheit der realen Bruchstückhaftigkeit des Kriegsalltags: „Die Notwendigkeit der erzählten Geschichte ist eher biologisch als dramatisch. Sie treibt Knospen und wächst mit der Wahrscheinlichkeit und Freiheit des Lebens.“⁵⁶⁵

Der sich endlos ausdehnende Moment einer sukzessiven Befreiung Italiens von der deutschen Besatzungsmacht durch die am 10. Juli 1943 in Sizilien (Salerno) gelandeten alliierten Truppen, bis zu ihrem schwerlichen Vordringen in den Norden des Landes im Winter des Jahres 1944, konturiert sich filmisch entlang einer Schnur von sechs aufeinander folgenden Episoden respektive einer *Sammlung von Kurzgeschichten*⁵⁶⁶. Nuanciert, gleich einer *kartographischen* Vergegenwärtigung der geographischen Aufteilung Italiens, zeichnet Rossellini die amerikanische Invasion seines Landes über Sizilien, Neapel, Rom, Florenz, der Toskana (Romagna) und schließlich der Po-Ebene, in individueller als auch kollektiver Wahrhaftigkeit.⁵⁶⁷ Der Regisseur wagt den Versuch einer frühen Analyse der Bedeutung des deutschen Faschismus in Italien im letzten Augenblick des Abstreifens durch die nahende Befreiung, mittels einer wahrhaft erzählerischen Reduktion auf die alleinige Wirkungsmacht der Bilder.⁵⁶⁸ André Bazin akzentuiert in nahezu euphorischer Weise

⁵⁶⁴ Vgl. Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Paisà. 1946“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 125-134, hier: S. 125.

⁵⁶⁵ Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 314.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 316; (Vgl. auch: S. 317: Bazin hebt die Besonderheiten der *Kurzgeschichte* hervor, der PAISÀ (1946), insbesondere durch die Länge der einzelnen Episoden, ihres strukturellen Aufbaus, sowie ihres Sujets und der gesamten ästhetischen Dauer, vollends entspricht.)

⁵⁶⁷ Vgl. Meder, Thomas: „Paisà“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 494-495, hier: S. 495.

⁵⁶⁸ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 25.

die ästhetische Brillanz des Films, dem er, trotz episodischer Aneinanderreihung differenter Handlungsmomente, eine kohärente Homogenität attestiert, die sich über die kartographische Stringenz hinaus, vor allem im Umstand des historischen, sozialen und menschlichen Gefühls ausdrückt.⁵⁶⁹ Jede Episode ist einleitend ummantelt von einem kurzen dokumentarischen Wochenschaubericht in Form einer italienischen Voice Over, welcher die Authentizität des Gezeigten maßgeblich unterstreicht. Die historische Tatsächlichkeit der Kriegsgeschehnisse fließ teilweise überraschend nahtlos in das Private über, so etwa in der ersten Episode Sizilien, in der amerikanische Spähtrupps ameisengleich die felsige Küste der Insel „in die Episode“ hinabklettern.⁵⁷⁰ Die Episoden in PAISÀ (1946) sind auf einer tiefen subalternen Ebene miteinander verbunden, sodass der Rezipient in einem hohen Maß aufgefordert ist, die Zusammenhänge durch eigene denkerische Leistung herzustellen, sodass sich, gleich eines visuell nicht verbundenen, aber inhaltlich aufeinander beziehenden Tryptichons in der Malerei, ein komplettiertes Bild zusammensetzen lässt.⁵⁷¹ Neben der Absicht einer realistischen Darstellung der Befreiungssituation durch die Alliierten in Italien im Jahr 1943, ist eine weitere, möglicherweise sogar grundlegendere Intention Rossellinis von bereits früh ausgeprägter philosophischer Natur: Er zeigt das facettenreiche Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen - der Amerikaner und Italiener, in all seinen Schwierigkeiten und freundschaftlichen Begegnungen.⁵⁷² Der noch in ROMA, CITTÀ APERTA (1945) im Mittelpunkt stehende kollektive Widerstand, wird in PAISÀ (1946) - ausschließlich mit Laiendarstellern⁵⁷³ gedreht - lediglich in drei Episoden, der ersten in Sizilien, der vierten in Florenz und besonders in der sechsten Episode im Po-Delta thematisiert. Die anderen drei Episoden - Neapel, Rom und Romagna entwerfen teils humoristische, erschütternde und tragische Momente von Begegnungen zwischen Menschen abseits des alliierten Vordringens.⁵⁷⁴ Auffallend ist das rasche Tempo, in dem die einzelnen Episoden einander ablösen: Kaum erreicht die Geschichte einen scheinbaren Höhepunkt, bricht sie auch schon wieder ab und wird von der dokumentarischen Gewalt des nächsten *Tatsachenbildes* überlagert: Der

⁵⁶⁹ Vgl. Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 317.

⁵⁷⁰ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode I. SIZILIEN; (00:02:23 min. – 00:02:46 min.).

⁵⁷¹ Vgl. Thome, „Kommentierte Filmografie. Paisà. 1946“, S. 126.

⁵⁷² Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 72.

⁵⁷³ Sadoul, Georges: „A great Italian Filmmaker: Roberto Rossellini“, (Orig.-T.: *Un Grand réalisateur italien, Rossellini, qui vendit ses meubles pour tourner Rome ville ouverte, a recruté les acteurs de Paisa parmi les badauds*, in: L'Écran Français, no. 72, November 12, 1946, pp. 17-18), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 17-20, here: p. 19; („ROSSELLINI: To choose my actors for *Paisan*, I placed myself, with my cameraman, in the center of the village where I meant to shoot such and such an episode of the story. The passersby immediately gathered around us and so I picked my actors out of the crowd. You see, when you deal with good professional actors, they never exactly fit your own idea of the character you wanted to create. [...]“).

⁵⁷⁴ Vgl. Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 317.

Rezipient sieht den toten *Körper Carmelas* inmitten der scharfkantigen Felsen vertikal herabgestützt, kann kaum den Umstand des elliptischen Hergangs - die Plötzlichkeit des Schusses auf Joe rekonstruieren, da bricht bereits die Stimmungsgewalt vor Neapel herein. Die Besonderheit von Rossellinis Technik manifestiert sich weniger in speziellen Kameraeinstellungen - wie sie etwa in ROMA, CITTÀ APERTA (1945) ein bestimmtes Bild der Deutschen entwirft - als vielmehr in der Auswahl der Milieus authentischer Orte die geographisch präzise, mit jenen, der Realität derart nahen künstlerischen Räumlichkeiten, zu verschmelzen scheinen.⁵⁷⁵

PAISÀ (1946), an dessen Drehbuch neben amerikanischen Förderern wie Rod Geiger u.a. auch Klaus Mann⁵⁷⁶ mitwirkte - der seit Juni 1944 in Rom für die Militärzeitschrift „The Stars and Stripes“ journalistisch tätig war, ist 1945 im Prozess der Entstehung zunächst unter dem Arbeitstitel „Seven from the U.S./Sette americani“ konturiert, erscheint im Januar 1946 dann schließlich unter dem finalen Titel „Paisà“ und sucht durchaus auch die Aufmerksamkeit eines amerikanischen Publikums.⁵⁷⁷ Wie ROMA, CITTÀ APERTA (1945) so erfährt auch PAISÀ (1946) in den italienischen Kinos zunächst keine Begeisterungsrufe durch Publikum und Kritiker, doch noch im September desselben Jahres 1946 auf dem Internationalen Filmfestival in Venedig zählt der Film zu den herausragenden Werken.⁵⁷⁸

Die innerhalb dieser Analyse bereits häufig thematisierte erste Episode - tatsächlich vor der amalfianischen, nicht sizilianischen Küste gedreht⁵⁷⁹ - beleuchtet, neben dem tragenden Element der Sprachbarriere zwischen dem amerikanischen Soldaten Joe und der jungen Sizilianerin *Carmela*, insbesondere die eigens sprechende raue Landschaft Italiens, welche derart intensiv nur noch in der letzten Episode des Po-Deltas selbst zur Protagonistin wird. Rossellini verbindet die Landschaften in beiden Episoden zugleich mit der Thematik des Todes.⁵⁸⁰ Die drei darauf folgenden Episoden in Neapel, Rom und Florenz konzentrieren schicksalhafte Begegnungen zwischen Kindern die zu Schwarzmarkthändlern werden, amerikanischen Soldaten, Prostituierten, Rennenden und Suchenden. Die *Schmerzenspuren* der italienischen Städte Neapel und Florenz treten durch ihre Präsenz historischer Monumentalität -

⁵⁷⁵ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 78.

⁵⁷⁶ Vgl. hierzu: Meder, Thomas: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann*, München: Trickster 1993, S. 145 ff.; (Meder erläutert dezidiert das Verhältnis Klaus Manns zu Rossellinis PAISÀ (1946) und seinen Einfluss auf das Drehbuch.).

⁵⁷⁷ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 88.

⁵⁷⁸ Vgl. Hortenbach, *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 107.

⁵⁷⁹ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 108.

⁵⁸⁰ Vgl. Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 51.

man denke besonders an die Bilder von Florenz während der Suche *Harriets* (Harriet White) und *Massimos* (Renzo Avanzo) in Richtung städtischen Nordens gen des Flusses Arno - neben den Mythos der Landschaft. Die fünfte Episode sticht wiederum durch ihre geistliche Aufladung an einem vom Krieg offensichtlich vollkommen abgeschiedenen Ort - einem Franziskanerkloster in den Bergen der toskanischen Romagna hervor. Die sechste und letzte Episode verwebt italienische Partisanen und verbündete Alliierte in ein eindrucksvolles Verhältnis zur Sumpflandschaft des Po-Deltas. Neben der herausragenden kameratechnischen Arbeit ist insbesondere diese Episode von akustischer Aufladung geprägt. Rossellini selbst präzisiert den Plot und die Besonderheit seines zweiten Kriegsfilms in einem Interview aus dem Jahr 1962:

„This is another war movie, about the war in Italy. It ideally follows the itinerary of the Allies from their landing in Sicily through their northward advance across the peninsula. It also tells of all the tragedies war had caused and left behind. Which were: incomprehension, that is to say, the problem of language – people who met could not understand each other directly; corruption, or, at least the tragedy of misery and hunger, which entailed ruses that could easily be taken for corruption; the feeling of love; the meeting of different tendencies, ideas, religions; and finally, the partisans. The film mostly focused on the Resistance. And the stories, even though only sketched, weren't entirely invented, nor were they entirely real: they were probable. They are the combination of real events, news items, put together and smoothed over so that they could sustain the film, and allow it to produce an accurate sense of what war had been at that particular moment.“⁵⁸¹

Ebenjener spezielle Moment aus dem kriegesischen Alltag der *Resistenza* und Befreiung wird spürbar, weil Rossellini den Blick auf die kleinen Details der marginalisierten Figuren lenkt, den Rezipienten an ihrem Schicksal partizipieren lässt. Steht das historische große Ganze nicht immer im Zentrum der einzelnen Geschichte, bildet es doch stets - mittels des rossellinischen plötzlichen Einbruchs einer erschütternden Unverhofftheit in jeder Episode - den Ausgangspunkt, an den gnadenlos erinnert wird. Die deutschen Faschisten treten nur punktuell in Erscheinung, ihre Gräueltaten beleuchtet gezielt die erste Episode mit dem Tod *Joes* und *Carmelas* sowie in ihrer ganzen brutalen Atemlosigkeit die letzte Episode. Das Ende der Florenz-Episode zeigt in rasanter Gegenläufigkeit sogar den umgekehrten Fall des brutalen Umgangs der italienischen Partisanen mit in ihre Hände geratenen eigenen

⁵⁸¹ Television Conversations: „From *Open City* to *India*“, (Transcript of a series of television presentations to be broadcast by ORTF, in French, as a part of series that was however never aired. To judge from the context it would seem they were recorded in 1962, in Rossellini's Roman apartment), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 114-122, here: p. 115.

Landesverrättern - italienischen Faschisten.⁵⁸² Was hier geschieht, ist das Erreichen höchsten emotionalen Effekts: Aus einer Totalen heraus nährt sich das schreiende und zerrende Knäuel aus Partisanen und ihren drei Opfern entlang einer breiten Straße, zoomt das Geschehen auf eine Halbtotale näher heran und folgt in einer seitlichen Kamerafahrt (Crabbing) den Protagonisten, bis sie - nahezu aus dem Bildrahmen fallend - in einem Medium Close-Up sichtbar werden, auf das unter Schreien die sofortige Erschießung folgt. Sofort folgt ein Schnitt und zeigt die kniende *Harriet* in einem Medium Shot mit dem Sterbenden in ihrem Schoß. Das das Tempo dieser Sequenz erzeugt einen drastischen Moment äußerster Realität, gerade weil das Gezeigte von Inhalten konventioneller realistischer Filme abweicht.⁵⁸³

Rossellini wagt mit PAISÀ (1946) die risikoreiche Integration von unvorhersehbaren und unvorhergesehenen dynamischen Elementen in ein filmisches Konstrukt, mit dem er filmgeschichtlich vollkommen neue Wege geht und gleichsam ebnet, sodass er für die nachfolgenden Generationen des Films zu einem Vorbild avanciert.⁵⁸⁴

3.2.1 EPISODE II. NEAPEL: *Pasquale* und *Joe*. Entschleierte Realität

„[...]» Wenn dann das Spiel das ernsthafteste ist, « muß das Leben gelebt werden, gewisse Spiele spielend, opfernd, singend und tanzend, um die Götter gnädig zu stimmen ... und den Sieg zu gewinnen.» So «werden sie nach der Weise der Natur leben, da sie in den meisten Hinsichten Drahtpuppen sind, aber einen kleinen Anteil an der Wahrheit haben.» [...]»“

Johan Huizinga »*HOMO LUDENS. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*« (Zit. PLATON, Gesetze VII.) (2013))

Der Stil einer Episode, so Kracauer, ist umso authentischer, je intensiver der *Fluß des Lebens*, aus welchem sie sich letztlich zusammensetzt, durch diese hindurchströmen kann.⁵⁸⁵ Bedeutsam ist für den qualitativen Gradmesser episodisch-filmischer Komposition somit der Umstand einer gewissen *Durchlässigkeit*⁵⁸⁶, ein Entstehen von Schlupflöchern, durch die das vielfältige Leben in seinen milieuhaften Schattierungen mittels einer fortwährenden Bewegung eindringen kann. Die Vibrationen der Umwelt selbst sind es, welche den Rezipienten affizieren, jedoch entlang einer stetig, so

⁵⁸² Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode IV. FLORENZ; (01:15:48 min. – 01:16:30 min.).

⁵⁸³ Brunette, *Roberto Rossellini*, p. 73.

⁵⁸⁴ Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 231.

⁵⁸⁵ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 334.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 334-335.

scheint es, abknickenden Linie, mittels derer die Handlungselemente oftmals rational unverbunden auftreten⁵⁸⁷: „Gleichzeitig ist es jedoch, als besäßen sie [d.i. italienische Regisseure] eine Wünschelrute, die sie befähigt, auf ihren Streifzügen durchs Labyrinth physischer Existenz Phänomene und Geschehnisse von ungemeiner Bedeutung zu entdecken.“⁵⁸⁸ Die zweite Episode Neapel von Rossellinis PAISÀ (1946) ist förmlich durchtränkt von ebenjenem *Fließen* dringlicher Augenblicke des flüchtigen Seins.

Eingeleitet wird die Episode durch einen dokumentarischen Bericht, dessen Voice Over-Stimme von dem fortschreitenden Durchdringen der alliierten Streitkräfte im Süden Italiens und der Befreiung Palermos sowie daraufhin Neapels durch die Anglo-Amerikaner berichtet. Ein langsamer Schwenk der Kamera gleitet stumm über die Tempel von Paestum, zeigt in hohem Gras weiße Grabkreuze und eröffnet sogleich den Blick auf das logistische Zentrum Italiens - das wieder pulsierende Hafengeschehen Neapels.⁵⁸⁹ Wieder gleitet das dokumentarisch Öffentliche kaum merklich und nahtlos in das Private über, zeigt rege Menschenmassen inmitten ihrer ökonomischen Belebtheit: Feuerschlucker, Handwerker und *Salti mortali* schlagende junge Männer, die von kleinen Straßenjungen angefeuert und bejubelt werden. Wieder ist es zunächst eine akustische Erfahrung, die einen der Protagonisten der Episode in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt: Die intensive, schnelle und energetische Stimme des kleinen italienischen Straßenjungen *Pasquale* (Alfonsino Pasca) ist aus der Ferne zu hören, bevor der Rezipient ihn sieht.⁵⁹⁰ Die Verrohung der Kinder als Opfer des Krieges zeigt sich sogleich in ihrem Gebaren: Sie verhandeln untereinander, wie kleine Erwachsene und betreiben ihren eigenen Schwarzmarkt, durch welchen sie zwangsläufig ihr Überleben sichern müssen. Ein schwarzer, augenscheinlich



Abb. 15.: Der schwarze Körper des Gl als Ware: Joe inmitten kindlicher Verrohung (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 00:26:26 min.).

betrunkenen amerikanischer GI ist unzingelt von an seiner Kleidung zerrenden Jungen, die regelrecht um ihn feilschen, ihn als Ware betrachten. Durch das Nahen der Militärpolizei, gerät der Schwarzmarkthandel in Aufruhr und *Pasquale* gelingt es, *Joe* (Dots Johnson) - wie er den Soldaten nennt - für sich zu gewinnen. Er zieht ihn über die Straßen in ein Marionettentheater, auf dessen Bühne schwarze Mohren bekämpft

⁵⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 337.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 337.

⁵⁸⁹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:24:00 min. – 00:24:46 min.).

⁵⁹⁰ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:25:00 min. – 00:25:03 min.).

werden, denen *Joe* sogleich - in seiner Trunkenheit - zu Hilfe eilt und dadurch eine Prügelei anzettelt. *Pasquale* zerrt den GI abermals aus dieser Situation heraus, weiter zu einem Trümmerfeld, auf dessen Steine er den großen Schwarzen Soldaten mit dessen Mundharmonika lockt. Die ungleichen Protagonisten sitzen inmitten der Trümmer eines früheren Wohnhauses und *Joe* beginnt zu singen, steigert sich in einen Traum, in welchem er seinen glühenden Empfang in New York imaginiert, bis das Wort „home“ in wieder in die Realität zurückwirft und an seine elende Situation erinnert. Ob der offensichtlichen Sprachbarriere interagieren beide miteinander. *Pasquale* hat es auf die Stiefel des GIs abgesehen, warnt diesen jedoch vor einem Diebstahl, bevor der Soldat seinen Rausch ausschläft. Ein Schnitt zeigt die Situation drei Tage später, *Joe* folgt seiner militärischen Aufgabe und fährt in einem Jeep hinter einem Transporter, auf dem *Pasquale*, den er nicht erkennt, einen Diebstahl versucht. Er zerrt den kleinen Jungen herunter und rügt ihn, nimmt ihm die gestohlene Kleidung ab, gibt sie ihm aber sogleich aus Mitleid wieder, bis er seine gestohlene Mundharmonika entdeckt. Er fährt wutentbrannt zu *Pasquales* „zu Hause“, einem höhlenartigen Slum. Dort erfährt *Joe*, dass der Junge ein Waisenkind ist, das seine Eltern durch amerikanische Bomben „bumm-bumm“ verloren hat. Er lässt entsetzt seine Schuhe fallen, die großen Augen *Pasquales* folgen dem fliehenden Jeep.

Die Darstellung des Kindes *Pasquale* ist auf mehreren Ebenen bemerkenswert: Sein äußeres Erscheinungsbild hebt sich dezidiert von jenem der anderen Straßenjungen ab, denn er trägt einen viel zu großen Mantel und eine Militärschmütze - beides gestohlen - durch die seine kindliche Gestalt als auch die Verletzlichkeit seines *Körpers* unterstrichen werden.⁵⁹¹ Seine Kindheit existiert nicht, ist einzig bestimmt durch den täglichen Überlebenskampf im ökonomischen Dschungel Neapels. Auch der schwarze amerikanische GI *Joe* entspricht dem *devianten Typus* einer marginalisierten Figur: Obwohl er Teil der amerikanischen Befreiung ist, die Wohlstand Stärke und Unverletzbarkeit repräsentiert, akzentuiert das erste Auftreten des GIs einen zynischen Wink auf die Umstände seiner eigentlichen Herkunft vor dem Hintergrund der Sklaverei.⁵⁹² Die Straßenjungen zerren an ihm, wollen seiner Kleidung habhaft werden und sehen in ihm einzig eine Ware, die ihr eigenes Überleben sichert. Thomas Meder bemerkt in seiner fundierten Beleuchtung der Entstehungsumstände von PAISÀ (1946) hinsichtlich des Aspekts des Rassismus, dass insbesondere Rod Geiger diesen Aspekt in der Episode kritisch zergliedern wollte - Rossellini jedoch aufgrund seiner unpolitischen Haltung weniger darauf insistierte - sodass es im Voraus diverse Überlegungen zur Entwicklung und Umsetzung der Sequenz gab, den bitteren

⁵⁹¹ Vgl. Wagstaff, „Rossellini and Neo-realism“, p. 43.

⁵⁹² Vgl. Ebd., S. 42.

Beigeschack des Rassismus durch die Figur *Jo*es einzuflechten.⁵⁹³ Der auch im neorealistischen Film stigmatisierte schwarze *Körper* ist charakterisiert durch seine übergreifend-ausstrahlende Sympathie eines lachenden singenden Gefährten, dem die Kinder zugetan sind und der Frauen verständnisvoll und ehrlich gegenübertritt.⁵⁹⁴ *Joe* ist der harmlose, infantile und gute *African-American*⁵⁹⁵, dessen Begehrensstrom - im Sinne Deleuzes und Guattaris - sich nicht in sexueller respektive phallischer Form ausdrückt, sondern in einer Weise des kindlichen Spiels auffaltet. Der Augenblick parodistischen vorkolonialen Sklavenhandels zwischen den Kindern und dem trunken an einer Häuserwand lehnenen schwarzen GI ist ein zentraler Moment des Schwindens der *männlichen Devianz*⁵⁹⁶, die vollends - insbesondere in der Sequenz des Agierens auf dem Trümmerhaufen - in ein infantiles *Werden* gleitet. Die evidente Rolle der Kinder im neorealistischen Film ist nicht nur bei Vittorio De Sica sondern auch an dieser Stelle bei Rossellini einmal mehr deutlich: *Pasquale* spielt und klettert inmitten der Trümmer des kürzlich noch wütenden Krieges. Er ist symbolisches Signum der sowohl noch klaffenden Wunden und Risse des Alten, als auch Indiz der reinen verletzlichen Gegenwart und vagen Hoffnung. Das *Kind-Werden* vollzieht sich in Gestalt einer *minoritären* Verstrebung innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes, in dem die Jungen zu Männern werden. *Joe* ist bis etwa zur Hälfte der Episode aus der Wahrnehmung des Jungen gezeichnet durch die der Rezipient, allein durch die Kraft der Bilder, mehr über den GI erfährt.⁵⁹⁷ Einen fiktiven und zugleich ironischen Einschnitt in die Episode selbst bildet der kurze Besuch des Marionettentheaters, der wiederum als *rhizomatischer Einschnitt* - als Verstrebung auf dem organlosen Körper des Nachkriegsitaliens selbst gelesen werden kann. Diese Sequenz, die Rossellini - der ein großer Liebhaber neapolitanischer Marionettenkunst war - als zufälliges Fragment in die Handlung integriert, arbeitet auf einem auffallend metaphorischen Plateau, auf dem Realität und Fiktion sich spielend abwechseln.⁵⁹⁸ *Joe* - lächelnd in einem Close Up eingefangen - ist derart affiziert von dem fiktiven Geschehen auf der kleinen Bühne - dem Umstand, dass „sein“ Volk bekämpft wird, dass er blindlings in das Spiel eingreift und selbst zu einer Art Marionette wird, die nicht mehr zwischen Tatsächlichkeit und Spiel differenzieren kann.⁵⁹⁹ Rossellini erinnert den Zuschauer an den Umstand, dass die Geschichte, die er erzählt, ebenfalls aus der Realität enommenen Partikeln, aber

⁵⁹³ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 202.

⁵⁹⁴ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 169.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 169.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 171.

⁵⁹⁷ Vgl. Wagstaff, „Rossellini and Neo-realism“, p. 43-44.

⁵⁹⁸ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 264.

⁵⁹⁹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:27:12 min. – 00:29:02 min.).

auch aus jenen von fiktiver Struktur zusammengesetzt ist, was nicht vergessen werden darf.⁶⁰⁰

Das die Ebene der nonverbalen Kommunikation zwischen den beiden ungleichen Protagonisten zu funktionieren scheint, beweist die für Rossellini wirkungsmächtigste Szene der von leeren Konserven umlagerten Trümmersteine, in der zugleich die meisten neorealistischen Elemente filmischer Ästhetik zusammenfließen. Die Sequenz zeigt Joe und Pasquale in einer Medium Shot, und wechselt immer wieder in ein Medium Close-Up des jeweiligen Gesichts. Joe rückt durch seinen Gesang immer mehr in das Zentrum der Aufmerksamkeit, denn der Inhalt seines Liedes und der sich darin steigernden Erregung entwickelt ein komplettierendes Bild seiner Person: Er schafft in einer Art imaginierten zweiter Welt die Vorstellung eines paraggleichen Empfangs in New York, wo er für seine Dienste als amerikanischer Bürger endlich die lang ersehnte Anerkennung bekommt.⁶⁰¹ Doch das Wort „home“ lässt den imaginierten



Abb. 16.: Durchlässige Momente der Wirklichkeit: Joe und Pasquale zwischen Spiel und Ernst (PAISÀ 1946 R.: R. Rossellini, I 1946; 00:32:08 min.).

Faden des Glücks reißen und die trostlose Realität, selbst in einer Blechhütte zu wohnen, wird dadurch umso präsenter spürbar.⁶⁰² Die Sequenz ist komplett in einer Einstellung gedreht und tatsächlich scheint es, als ob die Protagonisten während des Spiels ihr Drehbuch selbst entwickelten, als ließen sie sich aus dem Moment heraus von den Dingen der sie

umgebenden Wirklichkeit affizieren - als treibe diese ihr Handeln an. Genau dies sind die kracauerschen Lücken und *Durchlässigkeiten*, in die das Außen - der *Fluß des Lebens* einströmen kann. Joe scheint vollkommen mit seiner Umwelt zu verschmelzen und richtet durch die Skizzierung seines Traums gleichsam die Botschaft an den Rezipienten, diese imaginierten Bilder im eigenen Gedächtnis zu visualisieren. Die Kadrierung der Kamera ist hier entscheidend, denn Joes Spiel, der Flug, die Parade und der Empfang in New York durch den Bürgermeister verlässt in wilder Gestikulation immer wieder den Bildrahmen, hingegen sind die Stiefel - das ikonographische Objekt der Begierde, stets im Vordergrund präsent.⁶⁰³ Meder spricht im Kontext kunsthistorischer Relevanz von einer *Anamorphose*⁶⁰⁴, der gewissermaßen verzerrten Art und Weise, in der Rossellini Joe in die Beziehung zu seiner Umwelt verwebt: Die

⁶⁰⁰ Bondanella, „2. The Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 44-45.

⁶⁰¹ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 26.

⁶⁰² Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:30:41 min. – 00:33:51 min.).

⁶⁰³ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 266.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 267.

Präsenz des Soldatenstiefels ist verbunden mit der zertrümmerten Stadt, die einem Akt der Entfremdung von Mensch und Milieu gleichkommt.⁶⁰⁵ Hervorgekehrt wird zudem die ästhetische Grenzziehung zwischen Rezipient und Protagonisten, die in einem noch stärkeren Maße in der letzten Episode von PAISÀ (1946) aufscheint. Die Geräusche, das Akustische sind Movens und Unterbrechung zugleich: Das Mundharmonikaspiel *Pasquales* animiert den Gesang des GIs, leitet ihren „Dialog“ ein, wird zugleich aber kurzweilig unterbrochen von *Pasquales* Fund eines Haustürschlüssels und darauffolgend von dem plötzlichen Pfeifen einer Schiffssirene, die wiederum einen neuen „Dialog“ - die Wunschvorstellung *Joes* und seine geräuschvolle Imitation einleitet. Das Erklängen eines nahenden Zuges leitet die imaginäre Heimfahrt ein und durchbricht letztlich die Wand des Imaginären, in welchem weder der Schlüssel eine Funktion hat - „PASQUALE, *toying with a key* (CU): This is a house key, but the doors are all open, the key's no use.“⁶⁰⁶ - wie *Pasquale* treffend und bitter-ironisch intendiert bemerkt - *noch* das Spiel eine tiefere Bedeutung erlangen kann. Bereits jetzt ist die schicksalhafte Nähe des ungleichen Paares deutlich. Die Umgebung suggeriert ihre Heimatlosigkeit, *Joes* Spiel offeriert seine wirklichen sozialen Umstände in der Heimat Amerika. Der Diebstahl seiner Schuhe durch *Pasquale* geschieht zwar, wird von diesem sogar warnend angekündigt, doch Rossellini umhüllt diese Geste in einer Ellipse auf die ein Schnitt in die drei Tage später stattfindende zweite Begegnung folgt:

„ROSSELLINI: [...]. Do you remember *Paisan*? – I apologize for referring to myself but this issue is very important to me – When the black soldier is falling asleep, the child tells him: „Be careful not to fall asleep or I'll steal your shoes.“ But the black soldier falls asleep anyway, and the child steals his shoes. It is fair, it is normal, it is this extraordinary game that sets the boundaries of morality. [...].“⁶⁰⁷

Was nun auf die Abblende (Fade-out) folgt, ist die Sichtbarmachung dieser *boundaries of morality* in ihrer ganzen tragischen Tiefe. *Joe* ist in einem Jeep der *Military Police* auf patrouillierender Fahrt unterwegs, als er vor sich, in einem Lieferwagen *Pasquale* bei einem erneuten Versuch des Diebstahls erwischt, ihn jedoch zunächst für einen von vielen diebischen neapolitanischen Straßenjungen hält. Die Gutmütigkeit des stigmatisierten Schwarzen erscheint an dieser Stelle wieder deutlich in dem Ausdruck einer Hin- und Hergerissenheit, eines Mitleids für den Jungen, dem er die Kleidung nicht abnehmen kann. Er findet seine gestohlene Mundharmonika und weiß, dass es *Pasquale* ist, der ihm seine Stiefel gestohlen hat. Nun tritt das soziale Umfeld des Kindes in den Vordergrund und offenbart sich in tiefer Armut und sozialen Elends. Die

⁶⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 266.

⁶⁰⁶ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 213.

⁶⁰⁷ Schérer/Truffaut: „An Interview with Cahiers du cinéma“, p. 55.

höhlenartigen Slums, zu denen *Pasquale* den schwarzen GI führt, sind seine Heimat. Auch hier zeigt sich die Typisierung des schwarzen *Körpers* als von Frauen und Kindern umringter, asexueller freundlicher Held.⁶⁰⁸ Es stellt sich heraus, dass *Pasquale* die falschen Schuhe bringt, sodass *Joe* mit seinen Eltern sprechen möchte. Der GI zieht den kleinen Jungen hinter sich her, immer tiefer in die Höhle, wo sich Einstellungen des Elends mit jenen Bildern eines, immer langsamer gehenden *Joe* abwechseln. Ein High-Angle Shot zeigt die elenden Baracken und schwenkt sogleich auf das Gesicht *Joese*, der zu einem Verstehenden wird. *Pasquales* Eltern sind unter den amerikanischen Bomben ums Leben gekommen, „bumm-bumm“, intonalisiert das Kind die Grausamkeit mit einem fragenden Blick nach oben. *Joe* lässt die Stiefel, die nun zu einem solidarischen Verbindungselement zwischen beiden geworden sind, entsetzt fallen und flieht. Aus der Perspektive *Pasquales*, dessen Gesicht ein Medium Close-Up einfängt, sodass seine großen braunen Kinderaugen in den Fokus geraten, verfolgt der Rezipient nach einer Ellipse den sich rasant entfernenden *Joe* in seinem Jeep.⁶⁰⁹ Der periphere Rand Neapels erscheint und konturiert entlang der nun entschleierte Realität die Einheit des episodischen Anfangs.

In dieser Episode vergegenständlicht sich der Titel des Films PAISÀ (1946) metaphorisch in seiner eigentlichen Bedeutung zwischen den Protagonisten *Joe* und *Pasquale* - *Joe* bezeichnet den Jungen selbst als „paisan“. Die italienische Bezeichnung *Paesano*⁶¹⁰ steht für einen Gefährten, einen Freund und wurde von den amerikanischen Militärs als „paisa“ freundschaftlich für die italienische Bevölkerung verwendet.⁶¹¹ Die Solidarität beider marginalisierter Figuren verzeichnet auch eine *Deterritorialisierung*, denn sie sind heimatlos und streben schlussendlich wieder auseinander, denn *Joe* kann in seiner Unsicherheit keine Vaterfigur für *Pasquale* werden. Ähnlich wie in De Sicas LADRI DI BICICLETTA (1948) - zwischen *Antonio Ricci* und seinem Sohn *Bruno* - verschieben sich die sozialen Rollen hin zu einem männlich-Werden der Söhne, die die Funktion ihrer schwachen Väter übernehmen.

Rossellini entwickelt eine besondere narrative Ebene, die sich in der Entstehungszeit von PAISÀ (1946) nur noch vage auf eine bestimmte Theorie von Montage - etwa die „inneren Montage“ - herunterbrechen lässt.⁶¹² Die typische Plansequenz, lange Einstellungen, finden sich im Film derart ausdrucksstark - gleich einer förmlichen Über-Wirklichkeit - nur in der ersten Episode zwischen *Carmela* und *Joe*. Nicht nur der

⁶⁰⁸ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:36:18 min. – 00:37:09 min.).

⁶⁰⁹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode II. NEAPEL; (00:37:45 min. – 00:38:46 min.).

⁶¹⁰ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 72.

⁶¹¹ Vgl. Ebd., S. 72.

⁶¹² Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 269.

Sequence Shot, sondern auch das Aufeinanderprallen von Einstellungen wird für das Hervorstreichen von kontextuellen Bezügen markant, stets vor dem Hintergrund des genauen Hinsehens - des rossellinischen Blicks für das Ambivalente.⁶¹³

3.2.2 EPISODE III. ROM: Die Schändlichkeit des Krieges oder die Idee des Verfalls: *Erinnerungsbilder verlassener Körper*

Das *Fließen* der alltäglichen Partikel, aus denen sich das *Leben* für gewöhnlich zusammensetzt gerät unversehens in ein Straucheln, sobald die filmische Episode sich der Verbindung verschließt, die ihre flüchtige Besonderheit bedingt.⁶¹⁴ Dieses Gefrieren der *Poren*⁶¹⁵, das eine *Durchlässigkeit* unmöglich werden lässt, kennzeichnet die zweite Episode Rom des Komplexes PAISÀ (1946) in ihrer filmischen Ästhetik als auch narrativen Struktur und separiert sie dadurch auffallend stark von den anderen rasant-dokumentarisch gehaltenen Erzählungen. Rossellini skizziert eine scheiternde Liebesgeschichte mit hollywoodesken Zügen, welche die erste zarte Annäherung zwischen dem jungen Paar *Carmela* und *Joe* in der ersten Episode - die vollends dem neorealistischen Stil entspricht - konterkariert.

Bereits die einleitende Dokumentation, bestehend aus älteren Wochenschauberichten, thematisiert in einer auffallend ausgedehnten Montage die Landung der Alliierten bei Anzio am 22. Februar 1944 sowie den lang ersehnten Abzug der deutschen Truppen aus Rom, datiert auf den 4. Juni 1944. Ein Panoramaschwenk lässt den Blick über die erwartungsvolle Stadt Rom schweifen⁶¹⁶ und gleitet sogleich von der Peripherie in den Kern der Stadt, in dem die deutschen Militärs aus der Stadt abziehen – eingefangen in verschiedenen Einstellungen, insbesondere High-Angle Shots, welche die Truppen zwar in resignierter Bewegung zeigen, diese aber nicht auf ihrem Weg *aus* der Stadt begleiten: So macht es vielmehr den Anschein, als führen sie in einer Kreisbewegung, anstatt hinaus. Akzentuiert wird die Unversehrtheit der Stadt, deren historisch monumentale Bauten des *Roma aeterna*⁶¹⁷ - des *ewigen Roms* eine indirekte Verbindungslinie zu Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA (1945) schaffen. Jubelnd

⁶¹³ Vgl. Ebd., S. 269; (Meder akzentuiert den zunächst distanzierten, emotionslosen Blick des Straßenjungen auf den GI, der für ihn einzig eine Ware darstellt, sich zum Ende der Episode aber in eine Ebene der Gefühle transformiert – zu einem regelrecht resignierten Zug im Gesicht des Jungen, der dem Flüchtenden Soldaten nachsieht.).

⁶¹⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 338.

⁶¹⁵ Ebd., S. 338.

⁶¹⁶ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:39:00 min. – 00:39:05 min.).

⁶¹⁷ Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 275.

werden die auf ihren Panzern in die Stadt einfahrenden Amerikaner von der italienischen Bevölkerung empfangen, ihre müden aber glücklichen Gesichter eingefangen. Eine Totale fängt die Massen vor einem Regierungsgebäude ein, die Musik einer Parade ertönt und zeigt die euphorisierten Gesichter der Menschen.⁶¹⁸ Über das Dudelsackspiel der Parade legt sich in einer Abblende ertönde Jazzmusik, woraufhin die Aufblende die Information „SEI MENSI DOPO“ zeigt - ein Zeitsprung, der die Situation der Stadt Rom sechs Monate später, im Winter 1944 zeigt. Der Übergang des Dokumentarischen zur fiktiven Geschichte ist nicht fließend, sondern deutlich zu hören und sehen. Der nächtliche Trubel in den Straßen Roms wird durch reges Stimmengewirr und leuchtende Schilder der Shops und Bars angekündigt. Im Inneren einer Bar herrscht reges Treiben, amerikanische Soldaten und italienische Frauen sind zu sehen. An einem Tisch sitzt *Francesca* (Maria Michi) rauchend zwischen drei amerikanischen Soldaten und zettelt durch eine Provokation einer jungen Frau an einem anderen Tisch eine Prügelei an. Ein wildes Durcheinander entsteht, die Militärpolizei erscheint und *Francesca* flieht aus der Bar in ein nahegelegenes Kino, wo zwei Garderobieren sie vor einem suchenden Polizisten verleugnen. Erneut auf der Straße läuft sie *Fred* (Gar Moore), einem jungen betrunkenen amerikanischen Soldaten über den Weg, bittet ihn um Feuer und zieht ihn mit auf den Weg in ihr Zimmer. Es wird deutlich, dass es sich bei *Francesca* um eine Prostituierte handelt. Sie bedeckt die kleine Lampe auf dem Tisch mit einem Tuch, wischt hastig ihren Lippenstift weg, während *Fred* teilnahmslos auf dem Bett sitzt. *Francesca* entkleidet sich, *Fred* zeigt jedoch kein Interesse an ihr, beklagt, dass alle Mädchen in Rom zu „leichten Mädchen“ - Mädchen wie sie geworden seien, ihre Zartheit und Unschuld verloren hätten, und beginnt stattdessen, von einem Mädchen namens *Francesca* zu erzählen, die ihm sechs Monate zuvor beim Einzug der Amerikaner in Rom, begegnet ist. An dieser Stelle schaltet sich eine Rückblende ein, die den 4. Juni 1944 visualisiert, den Sommer, in dem sich zwischen *Fred* und *Francesca*, zu dieser Zeit noch ein unschuldiges Mädchen in zartem Sommerkleid, eine Romanze entwickelt. Sie zieht ihn, gerade einem Panzer entstiegen, mit sich fort in ihre Wohnung und bietet ihm in unschuldiger Weise an, sich zu waschen. Die Sprachbarriere der beiden unterschiedlichen Kulturen wird durch den Versuch des jeweils anderen, Brocken in Englisch und Italienisch zu verwenden, unterstrichen. *Francesca* nutzt spielerisch ein Wörterbuch und versucht, sich zu verständigen. Nach einem kurzen launigen Gespräch schenkt *Fred* der traurigen *Francesca* Schokolade und muss die Wohnung wieder verlassen. Der Schwur, sich wiederzusehen, vollzieht sich auf groteske Weise. Zurück in der Gegenwart merkt die Prostituierte *Francesca*, dass sie es ist, die der

⁶¹⁸ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:38:47 min. – 00:40:52 min.).

junge Soldat beschreibt und immer noch sucht - jedoch in ihr nicht wiedererkennt. Bevor er einschläft, versichert sie ihm, zu wissen, wo diese „*Francesca*“ wohnt, er solle sie am nächsten Tag wiedersehen. Sie hinterlässt bei der Hausdame einen Zettel mit der Adresse „Piazza dei Quiriti No. 8“. Am nächsten Tag steht *Fred* mit anderen Soldaten vor dem Colosseum im Begriff des Aufbruchs und wirft den Zettel, „das Andenken an eine Hure“ achtlos auf den Boden. *Francesca* wartet im Regen und zartem Sommerkleid vergeblich im Hof ihrer alten Wohnung auf *Fred*, der nicht erscheint, sondern mit den anderen Soldaten davonfährt. Der Zettel schwimmt in einer Pfütze.

Entlang der episodischen Linie von PAISÀ (1946) erscheint die zweite Episode Rom als eine Art Einschnitt, eine Pause, die durch die tragische, reichlich melodramatische Liebesgeschichte zwischen *Francesca* und *Fred* durchatmen lässt und ein letztes Mal die scheiternde kommunikative Ebene zwischen einer Italienerin und einem Amerikaner hervorkehrt.⁶¹⁹ Die dezidiert amerikanische Note dieser Episode, die durch ihre Verschiebung der Zeitebenen im Gebrauch einer ungewöhnlichen Rückblende, als auch den Plot - eine unvollkommene Liebesgeschichte zwischen einer Prostituierten und einem amerikanischen Soldaten - hervorsticht, übernimmt Rossellini den Ideen und Entwürfen zum Drehbuch von Alfred Hayes und Klaus Mann.⁶²⁰ Zeitpunkt und Ort der Episode unterliegen in Dokumentation als auch fiktivem Handlungsgeschehen mehreren zeitlichen Ebenen - einem zweifachen Wechsel, aus dem sich eine ungewöhnliche und zugleich komplexe Struktur des Erzählens erwirkt, die von der rein nacherzählenden Form abweicht.⁶²¹ Die artifizielle Künstlichkeit, welche aus der Episode hervorgeht, spielt mit der episodischen Form, in der die Geschichte selbst eingebettet ist. Das geschulte Filmauge des genauen Beobachters Siegfried Kracauer widmet dieser Episode von PAISÀ (1946) besondere Aufmerksamkeit und konkretisiert sie als eine *künstliche Story*⁶²², die aufgrund ihrer mangelnden Brüchigkeit zwar dezidiert von den Zügen einer Episode abweicht, jedoch gleichzeitig - in vortäuschender Haltung - vorgibt, dennoch eine solche zu sein.⁶²³ Die leichtfüßige und plötzliche Begegnung der beiden jungen Menschen in den Nachwirren des Krieges, ihr Zartes Band der Annäherung als auch der unvermittelte Bruch, das Wiedersehen ohne Erkennen - dies sind Augenblicke, die dem kracauerschen *Fluß des Lebens* gleichkommen und von chronischem Charakter sind. Doch all diese Elemente sind in einer gewollt kompositorischen Weise aneinandergereiht, sodass statt eines freien

⁶¹⁹ Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 275.

⁶²⁰ Vgl. Ebd., S. 208-209.

⁶²¹ Vgl. Ebd., S. 275.

⁶²² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 338.

⁶²³ Vgl. Ebd., S. 339.

Diffundierens ein abgeschlossener Zirkel entsteht, der das Zufällige verhindert, von dem die rossellinische neorealistische Episode ursprünglich lebt.⁶²⁴

Das wohl auffallendste und gleichzeitig irritierendste Element ist die Nutzung einer Rückblende (Flashback)⁶²⁵, die von Seiten der Kritik als typisch-konventionelles Element des Hollywood-Kinos fraglich beäugt wurde.⁶²⁶ Die Rückblende wird eingeleitet durch ein Medium Close-Up des ausgeleuchteten Gesichts von *Fred*, der von der Frische der jungen Italienerinnen erzählt, die sie nach der Befreiung Roms empfangen haben. Seine Stimme legt sich anfänglich als Voice Over über die eigenen *Erinnerungsbilder*, die das Geschehen des 4. Juni 1944 einleiten. Es erfolgt dadurch die zweite Änderung der zeitlichen Ebene, die lähmende Gegenwart wird von der fabelhaften Vergangenheit abgelöst. Die Erinnerung wird zu einem zentralen Movens der Erzählung. Im aristotelischen Sinne ist sie jener psychologische Teil des Gedächtnisses⁶²⁷, der Wahrnehmungen in eine kontextuell-zeitliche Verbindung zu setzen fähig ist.⁶²⁸ Im *Erinnerungsbild* konzentriert sich sowohl das deleuzsche *optische* als auch *akustische* Bild in Form eines *attentativen Wiedererkennens*⁶²⁹ jenseits der Bewegung.⁶³⁰ Es entsteht eine *mentale Situation*, in der sich die Schichten der physischen Alltäglichkeit und jene der mentalen Realität im Gedächtnis überlagern, sodass mit dem *Erinnerungsbild* die Subjektivität eine neue Ausrichtung erfährt.⁶³¹ Die Wahrnehmung wird nicht in eine Bewegung zurückgeleitet, sondern in ihrer Lückenhaftigkeit - im *Bewegungs-Bild* noch den Abstand zwischen *Wahrnehmungsbild* und *Aktionsbild* durch Bewegung selbst ausgleichend - durch das *Erinnerungsbild* individuell ausgefüllt, in welchem die Subjektivität eine zeitliche Charakterisierung erfährt⁶³².

„Das Verhältnis zwischen aktuellem Bild und Erinnerungsbild erscheint in der Rückblende. Genaugenommen geht es hier um einen geschlossenen Kreislauf, der von der Gegenwart in die Vergangenheit und von dort wiederum in die Gegenwart reicht. [...]. Und dennoch ist bekannt, daß die Rückblende ein konventionelles und extrinsisches Verfahren ist: im allgemeinen kündigt sie sich durch eine Überblendung an, und die von ihr eingeführten Bilder sind oft

⁶²⁴ Vgl. Ebd., S. 339.

⁶²⁵ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:47:00 min. – 00:52:24 min.).

⁶²⁶ Vgl. Wagstaff, „Rossellini and Neo-realism“, p. 46.

⁶²⁷ Vgl. hierzu: Schischkoff, Georgi: „Gedächtnis“, in: Ders.: *Philosophisches Wörterbuch*, begr. v. Heinrich Schmidt, neu bearb. v. Georgi Schischkoff, Stuttgart: Kröner ²² 1991, S. 231-232, hier: S. 231; („[...] G. heißt auch (bildlich gesprochen) die Aufbewahrungsstätte. [...]. Die Theorie des G.ses nimmt an, daß jedes Erlebnis im Großhirn eine „Spur“ (ein „Engramm“) hinterläßt und daß das G. dann tätig werden kann, wenn sich zwischen dieser Spur und einem neuen Erlebnis ein Zusammenhang bildet. [...].“).

⁶²⁸ Vgl. Schrey, „»Filmen, was vorher und was nachher kommt ...«“, S. 290.

⁶²⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 66.

⁶³⁰ Vgl. Ebd., S. 66.

⁶³¹ Vgl. Ebd., S. 67-68.

⁶³² Vgl. Ebd., S. 68-69.

überbelichtet oder gerastert, als seien sie mit dem Hinweis versehen: »Achtung, Erinnerung!«⁶³³

Tatsächlich ist die Schilderung in der Rückblende durch eine starke Überbelichtung gekennzeichnet, die sich von den dunkel gehaltenen Sequenzen der Gegenwart absetzt. Das Aufeinanderstoßen des zeitlichen Voherher und Nachher vergegenständlicht sich nicht nur durch das harte Licht in den Sequenzen des Jetzt, sondern auch in einer detailgenauen und artifiziellen Inszenierung des Interieurs in *Francescas* Zimmer und ihrer Figur selbst. Das Gesprochene hat zudem eine tragende Funktion, da sich beide in der Gegenwart auf Italienisch unterhalten, *Fred* dennoch zu betrunken ist, als dass er die letzten Worte *Francescas* verinnerlichen könnte. Es ist ganz und gar offensichtlich, dass Francesca - Maria Michi, die, wie in ROMA, CITTÀ APERTA (1945) als drogenabhängige devote *Marina*, auch hier eine marginalisierte Figur verkörpert - im Zentrum der Episode steht. Visuell setzt Rossellini die junge Frau in eine vordere Bildebene, die *Francesca* mehr mit dem Rezipienten, als mit ihrem Filmprotagonisten interagieren lässt, *Fred* erscheint unscharf hinter ihr, verschwindet nahezu.⁶³⁴ Die Kameraführung ist nicht im neorealistischen Stil dokumentierend sondern erscheint wissend und drängt in ihrer ganzen Ästhetik auf den hollywoodesken dramaturgischen Knoten, welcher die Erwartungshaltung des Rezipienten schürt.⁶³⁵ Sie ist die Initiatorin, durch die eine Prügelei in der Bar entsteht, die *Erinnerung* des Soldaten überträgt sich auf ihre Person als auch abschließend das tragische Ende, in welchem ihre Enttäuschung im Blickpunkt der Aufmerksamkeit steht. Sie wirkt als Prostituierte immer noch mädchenhaft in der Art, wie sie sich entkleidet, ihren alltäglichen Gesten, des Werfens eines Tuchs über die Lampe, des Abwischens ihres Lippenstifts, der Puppe auf ihrem Bett.⁶³⁶ Sie hat andererseits jedoch zwischenmenschliche Selbstverständlichkeiten vollkommen verlernt: Ihre moralische Verrohung wird in der Sequenz deutlich, die sie im Moment der Flucht in ein Kino zeigt, wo sie einer der



Abb. 17.: Die Gräuel des Krieges als Lebenslücke: *Francesca* und *Fred* zwischen Erinnerung und Verblendung (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 00:53:29 min.).

⁶³³ Ebd., S. 69.

⁶³⁴ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:52:53 min. – 00:53:48 min.).

⁶³⁵ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 279.

⁶³⁶ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:45:36 min. – 00:46:14 min.).

Garderobieren für ihre Hilfe Geld zustecken möchte, diese jedoch ablehnt.⁶³⁷ *Francesca* ist für den unwissenden *Fred* nur noch eine leblose leere Hülle, eine puppenhafte Gestalt, da er vermutet, dass auch *seine Francesca* geworden ist, wie alle Mädchen Roms. Zentral ist in diesem Moment, dass *Fred* unmerklich selbst eine Veränderung vollzogen hat, die er selbst jedoch einzig seiner Umwelt zuschreibt: Er hat sich von einem amerikanischen Befreier Roms zu einem Freier entwickelt, der sich mit Alkohol betäubt.⁶³⁸ Die Figur des weißen amerikanischen Soldaten erscheint im ersten Augenblick dynamisch, frisch und agil, voller potenter Männlichkeit - rein positiv gezeichnet, verweist aber im Falle *Freds* auch auf eine gewisse Brüchigkeit, die als eine Kritik am reinen amerikanischen Konsum gedeutet werden kann.⁶³⁹ Aus dieser negativ belegten Liebesgeschichte erwächst die verstörend erscheinende künstliche Komposition vieler scheinbar als gehaltvoll aneinandergereihter Elemente, die in der Absicht des Ausdrucks einer bitteren Ironie auf die Folgen des Krieges stehen, der „[...] nichts, was zart, menschlich und schön wäre, wachsen und bestehen lässt.“⁶⁴⁰ Die ganze Dramatik des Umstandes kulminiert in der Schlussequenz, die *Francesca* verzweifelt in einem künstlich erscheinenden Regen warten lässt, während *Fred* den für ihn unbedeutenden Zettel von sich wirft und Rom mit seinen Kameraden auf einem Jeep verlässt.⁶⁴¹ Dieses artifizielle Ende der Episode löst einerseits den angestauten dramaturgischen Knoten und ist zudem ein erreichter Höhepunkt, der sich nicht auflösend mit der Umwelt verwebt.⁶⁴² Das nicht-Wiedererkennen beider Protagonisten wirkt - anders als in der zweiten Episode Neapel zwischen *Pasquale* und *Joe* - erzwungen künstlich und hat keine Möglichkeit, aus dem geschlossenen System zu diffundieren, da die Figuren die Handlungsfragmente nicht selbst initiieren und zusammenfügen, sondern in ihren Positionen verharren. Der Bezug dieser Episode zum ersten Teil der *War Trilogy* ROMA, CITTÀ APERTA (1945) ist nicht zu übersehen und ironisiert die dort noch betonte Hoffnung auf die alles ändernde Befreiung.⁶⁴³ *Francesca* und *Fred* sind junge Opfer der Auswirkungen des Krieges und ihre Körper verzeichnen den *Verfall der Menschlichkeit*⁶⁴⁴ in dieser Zeit: „Das alltägliche Verhalten versetzt das Vorher und Nachher, die Zeit, in den Körper; es macht den Ablauf der Zeit am Körper sichtbar.“⁶⁴⁵

⁶³⁷ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:43:08 min. – 00:43:37 min.).

⁶³⁸ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 190.

⁶³⁹ Vgl. Ebd., S. 190.

⁶⁴⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 339.

⁶⁴¹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode III. ROM; (00:54:53 min. – 00:55:52 min.).

⁶⁴² Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 340.

⁶⁴³ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 75.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 340.

⁶⁴⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 244.

3.2.3 EPISODE VI. PO-EBENE: »Partigiano«. Die Bildlichkeit des *toten Körpers*

Die sechste und letzte Episode von PAISÀ (1946) im Sumpfgebiet des Po-Deltas ist durch die realistische Wahrhaftigkeit ihrer unmittelbaren *Tatsachenbilder* jene Herausragende unter Rossellinis Geschichten, die, aufgrund ihrer politisch-situativen Unmittelbarkeit, als Moment einer nationalen Identität zu begreifen ist. Das Historische zeigt sich innerhalb der ganzen *War Trilogy* erstmals selbst, tritt nicht wie zuvor in den Hintergrund der Beleuchtung individueller Schicksale: Der authentische Boden des politisch brutalen Kampfes visualisiert sich in der wirklichen Gegenüberstellung der Feinde, wie sie der Pathos des italienischen Traums in der Bildlichkeit der für das Land sterbenden heldenhaften Widerstandskämpfer imaginiert.⁶⁴⁶ Rossellini brilliert durch seine zu ihrer Vollkommenheit gelangten neorealistischen Bildästhetik, in welcher die äußerst bewegliche Kamera ein konzises Dreieck schafft: Sie lässt die Protagonisten mit ihrer Umgebung verschmelzen und richtet gleichsam durch die rasante Schnelligkeit der bildlichen Aufeinanderfolge permanente Stromstöße eines Wechsels aus scheinbarer Sicherheit und Herausfall an das zu höchster Aktivität animierte Bewusstsein des Rezipienten.

Die Episode wird zur Dokumentation ihrer selbst: Realität und Fiktion haben die Positionen gewechselt, sodass der Establishing-Shot der ersten Einstellung den Handlungsraum der fiktiven Geschichte präsentiert und sogleich auf ihren Ausgang hinweist. Die aus den bisherigen Episoden bekannte Voice Over berichtet von dem in Berichten nicht dokumentierten, erbitterten Kampf der italienischen Partisanen und brüderlich mit ihnen verbündeten amerikanischen Soldateneinheit des O.S.S. gegen



Abb. 18.: Der tote *Körper* des italienischen Widerstands (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 01:37:40 min.).

die ihnen in Anzahl und Bewaffnung weit überlegene deutsche Militärmacht. Ein schwimmender, toter *Körper* nährt sich aus der Totalen der Kamera, er gleitet in der Strömung des Po auf sie respektive den Rezipienten zu und ein seitlicher Schwenk gibt den Blick auf das Schild mit der Aufschrift »Partigiano« frei, das an der Schulter des Toten lehnt, der in einem Rettungsring davonreißt. Dann fängt die Kamera den *Körper* wieder in einer Totalen ein: Es ist die Perspektive der am Ufer stehenden kleinen Menschentraube aus italienischen Frauen und Kindern und deutschen Soldaten, an welcher die Kamera

⁶⁴⁶ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 297.

seitlich vorbeigleitet. Einer der deutschen Soldaten deutet mit dem Finger auf das Objekt in der Ferne und ruft „Partisanen, Banditen!“⁶⁴⁷, während die gehende Gruppe dem Fließen des *Körpers* ein Stück folgt. Das italienisch-amerikanische Kollektiv, bestehend aus sechs Anglo-Amerikanern und ein Dutzend Partisanen, konzentriert sich zunächst in den beiden Protagonisten *Dale* (Dale Edmunds) und *Cigolani* (Achille Siviero) - dem amerikanischen Soldaten der O.S.S. und dem schwarz-maskierten Partisanen - die inmitten der weitläufig sumpfigen Schilflandschaft des Po-Deltas gegen die sie umzingelnde deutsche Wehrmacht kämpfen. Sie erspähen den toten Partisanen und *Cigolani* beschließt, diesen auf offenem Wasser zu retten. *Dale* zündet derweil zur Ablenkung der Deutschen eine Mine in der Ferne, dennoch schießen zwei deutsche Soldaten von einem Wachturm auf *Cigolani*, dem es gelingt, den Leichnam zu bergen. Die beiden Verbündeten erreichen nach erster Gefahr im Schutz des Schilfs das Ufer, an dem sie von weiteren Partisanen und Amerikanern in Empfang genommen werden. Die Partisanen begraben den toten Gefährten und stellen sein mitgeführtes Schild als Grabeskreuz auf. Das Kollektiv wartet auf eine Flugzeugladung mit Munition und Nahrung. Nach der Übermittlung eines Radiosenders und Munition durch einen Beteiligten auf dem Weg zum anderen Ufer besprechen sie eine neue Verteidigungsstellung samt der geplanten Zündung von Signalfeuern in Erwartung des Flugzeugs. Das Haus einer italienischen Fischerfamilie wird eingeblendet, durch die zivilisatorische Hilfe geleistet wird. Die erste Nacht bricht herein und durch Schüsse, Rufe und Gesprächsfetzen in der Finsternis ist zu ermitteln, dass die Gruppierung durch die Deutschen entdeckt wurde. *Dan* und *Cigolani* laufen zurück zur Fischerhütte: Alle Bewohner bis auf das kleine schreiende Kind sind von den Deutschen brutal getötet worden, ihre *Körper* liegen verteilt auf der kleinen Insel, das Kind und zwei große Hunde laufen hindurch. Am nächsten Morgen feuern englische Flugzeuge mit MGs. Eines stürzt ab und die Insassen werden gerettet. Die Deutschen, mit schwerer Bewaffnung auf Booten aus dem Nebel auftauchend, sind weiter vorgerückt und es kommt zu einem Schießgelage zwischen beiden Fronten, in welchem die Deutschen ihre Gegner überwältigen können. In der Fischerhütte hält ein deutscher Offizier vor dem Kollektiv eine Rede über die deutsche „tausendjährige Zivilisation“ und ihre Notwendigkeit der allumfassenden Zerstörung. Am nächsten Morgen werden die Partisanen - denen kein internationales Gesetz Schutz bieten kann - von den deutschen Offizieren lebendig und gefesselt von einem Schiff ins Wasser geworfen. *Dale* will schützend eingreifen und wird erschossen. Die dokumentarische Voice Over berichtet, dass sich dies im Winter des Jahres 1944 ereignet, im folgenden Frühjahr ist der Zweite Weltkrieg beendet.

⁶⁴⁷ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 317.

Die Omnipräsenz der weiten, sumpfigen Landschaft wechselt immer wieder mit Einstellungen, die auf das vermeindlich schützende Schilf und das Plätschern des Wassers gegen die Holzboote der sich stetig in Bewegung befindlichen *Körper* verweisen, die sich ebenbürtig in die Natur einfügen.⁶⁴⁸ Bazin dechiffriert kongenial das proportionale Verhältnis zwischen Horizont und Wasser, das in jeder Einstellung des Films gegeben ist und die Wirkungsmacht der Umgebung bedingt, sodass eine subjektive Emotion - jene der in diesem Milieu agierenden Menschen - entstehen kann.⁶⁴⁹ Der elliptische Verlauf der Handlung ist markant, die „Löcher“ in der Narration müssen nicht mehr dezidiert aufgespürt werden, sondern verweisen unaufhörlich auf *Tatsachen*, die einander ablösen. Die Kameraeinstellung ist häufig in der Halbtotale oder Totale gehalten und erzeugt durch die Verwendung von Wischblenden und Überblendungen eine Verschmelzung des weitläufigen Terrains.⁶⁵⁰ Das helle Sonnenlicht reflektiert auf dem Wasser und erzeugt einen reduzierten Kontrast, die beiden Sequenzen der Nacht - besonders erstere, in der die Partisanen und Amerikaner von den Deutschen entdeckt werden - sind hingegen nahezu finster und für das Auge undurchdringlich, lediglich schemenhaft sind durch den Sternenhimmel menschliche Silhouetten und Konturen des Ufers zu erkennen.⁶⁵¹ Die ganze Dramatik erwirkt sich aus dem Spiel der Kameraperspektive auf menschlicher Augenhöhe mit der Sprache des Sumpfgebietes. Sobald *Dale* und *Cigolani* zu Beginn der Episode das Boot besteigen und aus dem Schutz des Schilfgrases in die Gefahrenzone eindringen, wechselt die Kamera von einer zunächst distanzierten Haltung in ein partizipierendes Mitverfolgen.⁶⁵² Die Nähe zwischen Rezipient und Geschehen verstärkt sich jedoch noch deutlicher in der Sequenz der Übergabe des Radiosenders aus einem Versteck auf dem Wasser: Die Kamera ignoriert durch das „in den Zuschauer“ fahrende Boot gänzlich die Trennlinie und Rossellini somit gleichsam jene zwischen Fiktion und Wirklichkeit.⁶⁵³ Die point-of-view Einstellungen verlieren sich in dieser Episode vollends, alle Figuren sind ununterbrochen in Bewegung, es entsteht eine gänzliche Auflösung der Orientierung und teilweise auch schwerliche Zuordnung der einzelnen Figuren zu ihrer politischen Gruppierung. Meder spricht in diesem Kontext von einer *Dekomposition*⁶⁵⁴ des räumlichen Arrangements, in die Rossellini neben gezielt verwendeter Montagetechniken zum Ende der Episode auch eindeutig filmische

⁶⁴⁸ Vgl. Bazin, „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), S. 320.

⁶⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 320.

⁶⁵⁰ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 302.

⁶⁵¹ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:48:34 min. – 01:50:00 min.).

⁶⁵² Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:38:11 min. – 01:38:44 min.).

⁶⁵³ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:44:11 min. – 01:44:41 min.).

⁶⁵⁴ Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 308.

Regeln des Hollywoodkinos konterkariert⁶⁵⁵: Während *Dale* mit zwei seiner Kameraden über die allgemeine Lage diskutiert, einer der drei sogar ihre ausweglose Lage nur noch mit dem baldigen Tod kommentiert, heben im Hintergrund des Bildausschnitts, in einer Halbtotale sichtbar, Partisanen das Grab für den Toten aus. Die Kamera fängt das Gesicht von *Dale* in einem Close-Up ein und schaltet auf das des toten Partisanen. Das Gespräch über die vagen Möglichkeiten zu überleben konterkariert das Schicksal des toten *Körpers*. Hier erfolgt eine Entdramatisierung entgegen der bordwellschen pyramidalen Struktur⁶⁵⁶, mit der eine Verstärkung der Wirkung der Komponenten von Leben und Tod beim Rezipienten erreicht wird.⁶⁵⁷ Eine ähnliche Wirkung durch die erstaunlich vielen Schnittfolgen erzielen die Bilder des Schießgelages zwischen beiden Fronten unmittelbar vor der letzten Nacht-Sequenz. Die Montage geht über die Sprache der Dinge hinaus und akzentuiert eine Parallele zwischen *Dale*, der sich aufgrund mangelnder Munition den Deutschen ergeben muss sowie dem sich wenig später am Dach der Fischerhütte erhängten *Cigolani*.⁶⁵⁸ Die Dramatik des Schießgelages und des tragischen Ausgangs wird wesentlich von der impulsiven Musik unterstrichen. Rossellinis eigentliche neorealistische Ästhetik, die sich aus der Sprache des Milieus selbst entwickelt, wird ungewohnterweise hier durch die gezielte Anwendung von Montage unterlaufen.⁶⁵⁹

Die Sümpfe, in denen sich unter einem tiefen Himmel - gleich eines *Eisensteinian sky*⁶⁶⁰ - die Brutalität und Ausmaße des Krieges offenbaren, setzen zum ersten Mal die Partisanen als dramatis personae in aktiv agierender Funktion und Handlung in Szene. Die Weitläufigkeit des Po-Deltas scheint grenzenlos doch durch die Positionen und Perspektiven der Kamera entsteht zugleich das scheiternde Gefühl einer Offensichtlichkeit des Eingeschlossenseins und der Disbalance des Kräfteverhältnisses durch die immer enger werdende Schlinge der naherückenden Deutschen.⁶⁶¹ Der Tod rückt durch verschiedene Sequenzen immer näher in das Bewusstsein und visualisiert sich im Vergleich zu den bisherigen Episoden in einer außerordentlich offensiven und bewusstseinsübersteigernden Form. Der Establishing Shot der Eröffnungssequenz entwirft mit dem toten *Körper* des Partisanen⁶⁶² eine erste mikroskopische *Tatsache* und schlägt eine Diagonale zu ihrem brutalen Ausgang. Das lebendige und mächtige

⁶⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 308.

⁶⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 308.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:42:18 min. – 01:43:32 min.).

⁶⁵⁸ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:56:00 min. – 01:56:48 min.).

⁶⁵⁹ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 310.

⁶⁶⁰ Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 54.

⁶⁶¹ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 108.

⁶⁶² Verdone, „A Discussion of Neorealism“, p. 38-39; („ROSSELLINI: [...]. And when I made *Paisan* I had in mind the last part with the corpses floating on water, slowly being carried down the River Po with labels bearing the word „Partisan“ on them. The river had those corpses in it for months. Often several would be found on the same day.“).

Strömen des Po, entlang dessen Ufer eine Straße verläuft, ist ein typisches neorealistisches Bild. Rossellini lenkt die noch distanzierte Teilnahme des Zuschauers am Schicksal des anonymen Toten mit fortschreitender Handlung in eine fast vollkommene physische Partizipation.⁶⁶³ Der Fluss bildet eine *horizontale* flüssige Linie, entlang derer der Tod auf eine andere Form des Lebendigen verweist.⁶⁶⁴ Der Tod ist verwoben mit der *devianten Figur* des Nazis, entsteht rein aus seinem Wirkungskreis: Die Szenerie des hilflosen und ausgelieferten Kindes als einzig überlebendes Wesen ist zugleich Ausdruck der reinen Perversion, die den *Nazikörper* markiert. Das Schreien des Kindes ist bereits vor dem Massaker an seiner Familie zunächst aus dem Off in einer ähnlichen Vehemenz zu vernehmen, als *Dale* zum ersten Mal die Fischerhütte betritt und feststellt, dass das Kind vollkommen von Mücken zerstoichen ist.⁶⁶⁵ Asynchron wird diesem Bild später etwas hinzugefügt: Aus den Bildern der Dunkelheit die auf die ausgeleuchtete Umgebung des Kindes treffen, entsteht ein tragischer Moment von einnehmender Expressivität: „Der Himmel ist bleiern, die Sümpfe riechen nach Tod. Es ist, als habe die Natur selber ihrer unbeschreiblichen Trostlosigkeit Stimme verliehen; als dringe dieses formlose Wehklagen aus der Tiefe ihrer Seele.“⁶⁶⁶ Ein weiterer kurzer aber eindringlicher Todesmoment scheint auf, als sich mitten im Gefecht ein ob der aussichtslosen Lage verzweifelter Partisan mit seinem Gewehr selbst erschießt.⁶⁶⁷



Abb. 19.: Sadismus der Nazis: Kindliche Schreie inmitten des nächtlichen Schlachtfeldes (PAISÀ R.: R. Rossellini, I 1946; 01:50:10 min.).

Sofort erscheint die hasserfüllte Fratze eines deutschen Soldaten um Ursache und Wirkung zu spiegeln. Die marginalisierte Position der Partisanen, die unter dem erhängten *Cigonalì* auf der kalten Erde kauern und dem Tod entgegenblicken, leitet den tragischen Ausgang der Episode ein: Ihr brutal herbeigeführtes Ende - sie werden lebendig und verschnürt ins Wasser geworfen - wird durch die Voice Over und ihren Kommentar der Beendigung des Krieges im Frühjahr 1945 förmlich persifliert.⁶⁶⁸

Im neorealistischen Film erscheint der Umstand des plötzlichen Todes als ein jenseits von *suspense* befindliches undramatisches Gefüge der Handlung, es ist ein Ereignis der Realität, welches sich durch seine Unmittelbarkeit blitzartig im Bewusstsein des

⁶⁶³ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 305.

⁶⁶⁴ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 118.

⁶⁶⁵ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:47:11 min. – 01:47:45 min.).

⁶⁶⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 182.

⁶⁶⁷ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:55:50 min. – 01:55:56 min.).

⁶⁶⁸ Vgl. hierzu: PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012, Episode VI. PO-EBENE; (01:58:19 min. – 01:59:40 min.).

Rezipienten verhaftet.⁶⁶⁹ Der Tod der ProtagonistInnen bezeugt ein Hinaustreten aus dem Fiktionalen des Films und stellt eine affizierende Synthese zum Außerhalb der Kinoleinwand dar. Der Schuss auf *Pina* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) als auch die zahlreichen tödlichen Einschnitte in *PAISÀ* (1946) „[...] – durchlöcher[n] die Haut des Fiktionalen ebenso wie die Schutzmembranen des Zuschauerbewusstseins, die normalerweise das Reale in das Symbolische übersetzen und solchermaßen zu verarbeiten helfen.“⁶⁷⁰ Es eröffnet sich eine Konnexion des Sozialen, die durch den Tod freigelegt wird und ein *Werden* anstößt, dass im Sinne der Überlegungen von Deleuze und Guattari einen Begehrensstrom zum Leben erfahrbar macht, der insbesondere in der letzten Episode von *PAISÀ* (1946) durch die Verschiebung von Realität und Fiktion greifbar wird: „Die Erfahrung des Todes ist die gewöhnlichste Sache des Unbewußten, gerade weil sie sich im Leben und für das Leben in jedem Übergang oder Werden, in jeder Intensität als Übergang und Werden vollzieht.“⁶⁷¹ Daraus wird ersichtlich, dass der negativ konnotierte Wunsch des Todes im Sinne Freuds im neorealistischen Film Aufhebung findet und sich gegenteilig in ein maschinelles Geflecht zwischen dem Ereignis des Todes auf der Leinwand und dem *Körper* des Rezipienten verbindet, aus dem sich die Intensivität des *organlosen Körpers* projiziert.⁶⁷²

3.3 GERMANIA ANNO ZERO (1948)

„Der Zusammenbruch der Deutschen geht einem näher, als man es sich zugestehen mag. Es ist das Maß der Täuschung, in der sie gelebt haben, das Riesenhafte ihrer Illusion, das Blindmächtige ihres hoffnungslosen Glaubens, was einem keine Ruhe gibt.[...]“

Elias Canetti »Aufzeichnungen 1942-1948« (1965)

Die *Stunde Null* der deutschen Geschichte ist flankiert von den düsteren Konturen des individuellen Verlusts von Identität, einem Prozess der Entfremdung von bisher geltenden familiären Strukturen, als auch einer gesamtgesellschaftlichen Auflösung der Orientierungslinien, partiell wahrgenommen nicht nur von Seiten der deutschen

⁶⁶⁹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 290-291.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 290.

⁶⁷¹ Deleuze/Guattari: „IV. Einführung in die Schizo-Analyse“, S. 426.

⁶⁷² Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 291.

Bevölkerung selbst, sondern auch aus dem gefilterten Blickpunkt ausländischer Beobachter auf die deutschen Nachkriegsumstände⁶⁷³:

„[...] – I [d.i. Roberto Rossellini] wanted to see them [d.i. the Germans] at home, in their own tragedy, in their own drama.
I remember arriving in Berlin, as a guest of the French government, in March [1947 –ed.'s note], around five in the afternoon. Everything was steeped in a greyish atmosphere. I had to cross the entire city by car to reach the French sector. I remember, as we were driving through all those ruins, seeing, in the distance, along the horizon, a yellow spot sticking out from the surrounding greyness of the landscape. By and by, we reached that yellow spot: it was a huge sign, installed on top of a tiny stone cube that had been built among the ruins, bearing the inscription: "Israel Bazaar". I really believe it was the most eloquent sign of the German defeat: the first Jew who had come back to Berlin and had opened up his little store. [...].“⁶⁷⁴

Der Vorspann des letzten Teils der *War Trilogy* - *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) leitet mit genau diesem rossellinischen Blick in das Gesicht der vollkommenen Zerstörung des Nachkriegs-Berlins den Film über das fragwürdige Schicksal eines von nachwirkender nationalsozialistischer Ideologie verfolgten Kindes ein: Der anfängliche Panoramaschwenk (Extreme Long-Shot) gleitet rasch entlang einer Straße durch eine stumme urbane Trümmerlandschaft, zeigt die Ruinen Berlins - einen niedergestreckten *erlahmten Riesen*⁶⁷⁵, auf dessen *Körper* sich eine tiefgreifende Momentaufnahme von kolossaler Überwältigung visualisiert.⁶⁷⁶ Im Jahr 1946 befindet sich Rossellini für eine geraume Zeit in Paris⁶⁷⁷ um einerseits *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) und auch *PAISÀ* (1946) auf französischem Boden zu bewerben, andererseits um die Drehgenehmigungen für jene die Trilogie abschließende Komponente einzuholen, sodass bereits im März 1947 die konzeptuellen Vorbereitungen für das Projekt *GERMANIA ANNO ZERO* (1947) abgeschlossen sind.⁶⁷⁸ Die Stadt Berlin als Drehort unmittelbar nach dem Kriegsende zu wählen, erscheint vor dem Hintergrund der durch die kontrollierenden Siegermächte vorgenommene städtische Einteilung in vier Sektoren, als ein irrwitziges und von einem enormen Aufwand bestimmtes Vorhaben.⁶⁷⁹ Inmitten der Zeitspanne vom 7. August bis zur Mitte des September 1947 vollziehen sich die Dreharbeiten im Fokus der Außenaufnahmen des Films in Berlin, von

⁶⁷³ Vgl. Pinkas, „Trümmermosaik“, S. 203.

⁶⁷⁴ Television Conversations, „From *Open City* to *India*“, p. 116.

⁶⁷⁵ Lizzani, Carlo: „Im zerbombten Berlin. Mit Rossellini während *Germania anno zero*“, in: *Roberto Rossellini*, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 7-12, hier: S. 9.

⁶⁷⁶ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:00:00 min. – 00:01:34 min.).

⁶⁷⁷ Vgl. hierzu: Rossellini, „Ten Years of Cinema“, p. 64; („[...] In 1947 I found myself in Paris with the idea of asking the French Government for permission to shoot a film in Berlin about Germany after the Armistice. Thus *Germany Year Zero* came into being as the third panel of the triptych on the war. [...].“).

⁶⁷⁸ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 198-199.

⁶⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 199.

November 1947 bis Januar 1948 schließt das Drehprojekt mit den noch fehlenden Innenaufnahmen, die allesamt im Titanus Atelier „Farnesina“ in Rom aufgenommen werden.⁶⁸⁰ Im Kunstgriff introspektiver Beleuchtung schafft Rossellini ein filmisches Glanzstück welches in einem Augenblick historischer Verfasstheit die gerade noch wahnwitzigen und nach zerstörerischem Weltenruhm gierenden Deutschen nun, nach verlorenem Krieg, im Zustand des moralischen und *körperlichen* Tiefpunktes ihres Seins spiegelt. Die unmittelbare mentale Stimmung einer Nation liegt ausgebreitet dar, ohne die Notwendigkeit einer Dechiffrierung verborgener Formen.⁶⁸¹ Der Film ist zu begreifen als eine von außen vorgenommene, die Frakturen der Zeit des Jahres 1945 dokumentierende Momentaufnahme der geisterhaften Ruinenlandschaft des ehemaligen Machtzentrums Berlin und den in ihr lebenden, gebrochenen und zerfallenden Menschen. *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) wird innerhalb der Rezeption zwar noch dem filmischen Neorealismus zugesprochen, deutet dennoch, durch einige Brüche mit neorealistischen Regeln hinsichtlich der Bewegung und der deutlich literarisch und linear konstruierten Handlungslinie, auf Abweichungen hin - insbesondere im Vergleich zur dokumentarischen Struktur von *PAISÀ* (1946).⁶⁸² Rossellini arbeitet zudem mit einer deutlich hervortretenden, von expressionistischer Färbung gezeichneten Symbolik, die sich tragend in der partiell starken Ausleuchtung der Handlungsräume ausdrückt, als auch den - für den neorealistischen Film, markant durch räumlich-soziale Milieuintegrationen mittels Aufnahmen in der Totalen respektive Halbtotale - untypischen - häufigen Close-Ups des individuellen Kindergesichts, die Rossellinis sukzessiv phänomenologische Entwicklung einer Verlagerung auf introspektiv-psychologische Vorgänge andeuten.⁶⁸³ Carlo Lizzani (*1922 - †2013), der neben Max Colpet als Regieassistent und Drehbuchautor während des Entstehungsprozesses des Films an der Seite von Rossellini fungiert, betont in einem Brief an einen Förderer aus dem Jahr 1947, dass das Drehbuch zu *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) „[...] eine klare, dramatische Linie und einen mitreißenden Rhythmus ohne Hänger [hat].“⁶⁸⁴ Auch in diesem Teil der *War Trilogy* arbeitet der Regisseur nahezu ausschließlich mit Laiendarstellern, *physical types*⁶⁸⁵, die er in den Straßen Berlins nach seinen Vorstellungen aufspürt: So ist *Edmund Köhler*, der zentrale

⁶⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 227-228.

⁶⁸¹ Vgl. Schrey, „»Filmen, was vorher und was nachher kommt ...«“, S. 289.

⁶⁸² Vgl. Ebd., S. 298.

⁶⁸³ Vgl. Ebd., S. 298.

⁶⁸⁴ Lizzani, „Im zerbombten Berlin. Mit Rossellini während *Germania anno zero*“, S. 10; (Vgl. auch: S. 9 u. 11: Lizzani beschreibt das Berlin der Nachkriegszeit als eine „Ausnahme-Wirklichkeit“, in welche er selbst, als „kleiner Vergil“ „Dante“ – spricht Rossellini „durch die Hölle begleitet“, denn Rossellini ließ einen Monat Mentalität und Stimmung der Stadt durch Lizzani allein aufspüren und dokumentieren.).

⁶⁸⁵ Rossellini, Roberto: „*Germany Year Zero*“, (From the Press Book for *Germany Year Zero*, Distributing Releasing Corp., 1949), in: *Rossellini, Roberto: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 21-23, here: p. 22.

Protagonist des Films, ein Kind aus dem Zirkus.⁶⁸⁶ Die Balance, welche es im Verhältnis zur unmittelbaren filmischen Sprache in *PAISÀ* (1946) auszutarieren gilt, bewegt sich zwischen dem Vermeiden eines sentimental-einfühlenden Prinzips der *lacrime rerum*⁶⁸⁷ und einer für den Zuschauer konkreten Möglichkeit des Herstellens eines Bezugs zu Tatsache und Räumlichkeit, die aus einer einfachen Sprache der Bilder heraustritt, ohne jedoch anrührend zu sein.⁶⁸⁸ Die nationalsozialistische Ideologie jedoch überlagert vergiftend noch weit über ihren Wirkungszeitraum hinaus Stadt und Menschen, macht einen kleinen Jungen als Opfer falscher Werte - im Gedanken des Vollzugs einer das Leben erleichternden Tat - zum Mörder seines eigenen Vaters und lässt diesen haltlos in den Tod stürzen: Eine unfasslich thematische Schwere und auf introspektive Vorgänge verlagerte Handlung übersteigt durch ihre inhärente Totalität und konsequent beabsichtigen fehlenden Antworten die bisherige neorealistisch filmische Ästhetik Rossellinis des sich Annäherns der Thematiken durch Fakten und die realistische Verhaftung in der Gegenwart. „*ROSSELLINI*: [...]. The first Italian review I read spoke of “the director’s rotting brain,” and went on in that vein. I don’t think it’s possible to say worse things about a movie than were said about *Germany Year Zero*. [...].“⁶⁸⁹ *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) wird am 11. Juli 1948 in deutscher Originalfassung auf dem Filmfestival in Locarno uraufgeführt, in gekürzter italienischer nachsynchronisierter Form im Dezember desselben Jahres in Mailand - von der italienischen Kritik ausnahmslos negativ disputiert: Das filmische Registrieren von Alltagsphänomenen werde dezidiert überlagert von artifizieller Silhouette und skizziere die Figuren schablonenhaft und zukunftsabsprechend.⁶⁹⁰ In Deutschland stößt Rossellinis gegenwärtige Erforschung der Geschichte aufgrund der attestierten negativen Zeichnung der Bevölkerung ausnahmslos auf Ablehnung.⁶⁹¹ Erst am 9. April des Jahres 1952 wird Rossellinis letzter Teil des Tryptichons als westdeutsche Premiere im Studio für Filmkunst in München gezeigt.⁶⁹²

Bedeutsam ist weniger ein vermeindliches Erkennen oder Wissen, als vielmehr das Sehen der Dinge und Taten, die sich zu etwas schier Ungreifbarem verketten. Eine ausgehöhlte, von ihren Organen entledigte Stadt visualisiert in ihrem Innern knatternde alte Straßenbahnen, den ausgeweideten, Fleisch bietenden Korpus eines toten Pferdes, wirbelnd geschäftige Frauen, die dem Versuch einer Herstellung von

⁶⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 22.

⁶⁸⁷ Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 27.

⁶⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 27.

⁶⁸⁹ Schärer/Truffaut: „An Interview with Cahiers du cinéma“, p. 49.

⁶⁹⁰ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 250-251.

⁶⁹¹ Vgl. Meder, Thomas: „Germania, Anno Zero“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 252-253, hier: S. 253; (Meder erwähnt in diesem Kontext die bekannte Aussage des nach Deutschland zurückgekehrten amerikanischen Besatzungsoffiziers Hans Habes aus der Süddeutschen Zeitung (28.9.1949): „Rossellini pflückt in diesem Film nicht Blumen von dem Grab einer Nation, er erbricht sich in den Sarg.“).

⁶⁹² Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 252.

Normalität nachgehen, gebrochene müde alte und feige junge Männer, die sich nur widerwillig vom alten Regime lösen können und inmitten all diesen Elends ein dünner, hochgewachsener blonder Knabe in seinem alltäglichen Überlebenskampf zwischen Identitätsverlust und Korruption, manipulativem Einfluss und Verlorenheit - im Angesicht des Todes. Das ein Kind im Mittelpunkt der filmischen Handlung steht, lässt zunächst eher an die Brillanz der Filme von Vittorio De Sica denken⁶⁹³, doch erklärt sich Rossellinis Wahl auch aus dem Umstand seines 1964 verstorbenen Sohnes Romano⁶⁹⁴ heraus, dem er im Vorspann diesen Film widmet.⁶⁹⁵ *Edmund Köhler* (Edmund Maeschke) ist eines jener vielen Kinder, auf dessen schmalen Schultern die Verfasstheit einer ganzen Nation und ihrer folgenschweren politischen Entscheidungen lastet, das nicht spielen, nicht lernen nicht unbefangen sein darf in einer Welt fern von kindlichem Entdeckungswillen - kein Kind sein kann und doch eines ist.⁶⁹⁶ Dem zwölfjährigen Jungen obliegt die Funktion des Ernährers seiner Familie, des kranken und bettlegrigen Vaters (Ernst Pittschau), des larmoyanten älteren Bruders *Karl-Heinz* (Franz-Otto Krüger), als auch der zwar tüchtigen, dennoch mit sich selbst beschäftigten älteren Schwester *Eva* (Ingetraud Hinze). Stets begleitet die Kamera den in den Straßen Berlins umherstreifenden *Edmund*, zeigt ihn in Totalen und Halbtotale inmitten der Ruinen um dann wieder in Close-Up Einstellungen sein Gesicht zu beleuchten, das stets glatt und ausdruckslos, ohne Lächeln ohne Schmerz bleibt. In seiner fortschreitenden Verwahrlosung begegnet er seinem ehemaligen *Lehrer Enning* (Erich Gühne) und



Abb. 20.: Auflösung des familiären Korpus: *Karl-Heinz*, *Edmund* und *Eva* blicken sorgenvoll auf ihren kranken Vater (GERMANIA ANNO ZERO R.: R. Rossellini, DE/I 1948; 00:41:21 min.).

gerät in ein Geflecht aus pädophilen Tendenzen und - folgenschwer - ideologischen Altlasten der Rassenlehre, die sich durch die Worte des *Lehrers* - einem Insistieren auf die aus der Natur bekannte Ausmerzung der Kranken und Schwachen - kindlich unreflektiert in sein Gehirn pflanzen und zur „Lösung“ des familiären Problems anwachsen. *Edmund* erfährt Ablehnung von allen Seiten, er ist zu jung, um auf dem Friedhof Gräber auszuheben und vollständig in die Schiebereien der älteren Kinder integriert zu werden, alt genug jedoch um das aussichtslose Elend seiner Familie zu fassen. Der stets klagende Vater, sich selbst als Klotz an den Beinen seiner Kinder

⁶⁹³ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 80.

⁶⁹⁴ Vgl. Bazin, „XXVII. EUROPA '51“ (1953), S. 405; (Bazin gibt in einer Anmerkung den Hinweis auf die tödliche Blinddarmentzündung des neunjährigen Romano Rossellini.)

⁶⁹⁵ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:01:20 min. – 00:01:25 min.).

⁶⁹⁶ Vgl. Grob, „Die Vergangenheit, sie ruht aber nicht.“, S. 56.

sehend, trägt durch eine lange rückblickende Rede an seine Kinder zum Gedankenkonstrukt des Kindes bei und wird durch das im Krankenhaus entwendete Gift als Beigabe eines Tees von *Edmund* getötet. Ein letztes verzweifelteres Aufsuchen seines *Lehrers* und die gleichsame Schuldzuweisung, aus seinen Worten heraus gehandelt zu haben, zeichnet das Kind als *kleines Ungeheuer*, „ENNING: You're mad you're a monster! [...]“.⁶⁹⁷ Nach und nach verlassen den Jungen vollends Umwelt und Menschen: Gleichsam scheint es, als spüre die Umwelt in instinktiver Weise das Vergehen des Kindes an seinem Vater.⁶⁹⁸ Die Kamera streicht minuziös durch ein intensives Chargieren von Licht und Dunkel sowie Schatten die Ablösung des die Auswirkungen seiner Tat begreifenden *Edmunds* aus seinem Solidarität negierenden Milieu heraus. Die Schlusssequenz, der in Plansequenzen kontrastreich eingefangene hüpfende, schlendernde Gang des Kindes in den Suizid, konzentriert sich rein auf die Sprache des *Kinderkörpers* und die von der Umgebung ausstrahlende Symbolik einer schrittweisen Abstreifung respektive Sichtbarmachung der Wunden der Zeit.

Die Aufnahme eines menschlichen Zustandes erreicht in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) etwas Neues: Eine Vertiefung des Ideals existentialistischen Sinns, der sich in der förmlichen Überrumpelung des jungen Protagonisten *Edmund* durch die rossellinische Kamera und einer Auffaltung des dem Kind von außen auferlegten Daseins spiegelt.⁶⁹⁹ Das Elliptische erwächst aus dem phänomenologischen Tatbestand heraus und eröffnet Spalten, die seitens des Rezipienten nur schwerlich mit Sinn gefüllt werden können:

„The child simply lives and exists there before us, captured in his 'existence' by the camera. [...]. Rossellini makes no decisions. He puts the question. In the face of an existential attitude, he proposes the mystery of existence. [...]. Faced with this entity, the attitude of the viewer has to change radically. To look becomes an act because everything is called in question, answers are demanded, action required. This is a summons to freedom.“⁷⁰⁰

Die marginalisierte Figur des Kindes im Zeichen eines nur zögerlich abblätternden nationalsozialistischen Diskurses steht - im Hinblick auf den finalen Schritt des Todes - als eine Metapher der Überschreitung *territorialer Linien* im Zeichen des *organlosen Körpers*. Im Folgenden gilt es, die bereits partiell inmitten der bisherigen Analyse erörterten Verstrebungen des *devianten Typus* am Beispiel *Edmunds* auf die zentralen

⁶⁹⁷ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 454.

⁶⁹⁸ Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Germania, anno zero. 1947-48“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 135-140, hier: S. 138.

⁶⁹⁹ Vgl. Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 296.

⁷⁰⁰ Ayfre, „'Neo-Realism and Phenomenology'“, p. 184.

Sequenzen - die Vergiftung des Vaters, lancierende Verkettungen die zur Tat führen, als auch die kameratechnische Besonderheit der letzten Sequenz des Selbstmordes - zu beziehen und diese in ihrer moralischen Aussagekraft zu dechiffrieren.

3.3.1 Manipulierter *Kinderkörper*: *Edmund* im Spannungsfeld moralischer Konfusion und kindlicher Unschuld

„Aber auch bei größeren Kindern, die schon spielen, ist es die Natur, das Natürliche ihrer unbewußten Mienen und Gebärden, welches uns mehr entzückt als ihr Spiel. Denn für uns Erwachsene ist die Physiognomie der Kinder geradeso seltsam und geheimnisvoll wie die der Tiere, und geheimnisvoller noch dadurch, daß sie nicht so fremd ist. Und gar Kinder zu beobachten, die sich unbeobachtet wähnen, ist wie die Ahnung eines verlorenen Paradieses.“

(Bela Balázs »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films« (1924))

„The insouciance of childhood, is it beautiful or monstrous?“⁷⁰¹, fragt Jacques Rancière, räsonierend über *Edmunds* plötzliches Verfallen in das kindliche Spiel, nachdem er seinen Vater vergiftet hat: Der Junge balanciert mit seinen langen dünnen Beinen und gesenktem Kopf auf den Trümmern eines zerstörten Brunnens in den Ruinen Berlins, sucht schlenkernd, auf einem Bein hüpfend das Gleichgewicht zu halten, nimmt einige wenige große Schritte und verharrt einen kurzen Moment, sein Fuß rührt im Schutt des Bodens.⁷⁰² Er versucht, nach Hause zurückzukehren, doch auf den Stufen des Elternhauses stehend, erlischt plötzlich das Licht und er flieht. Den Umstand, dass *Edmund* noch ein Kind ist, bemerkt der ältere Bruder *Karl-Heinz* erst, als der Junge sich weigert, nach dem Tod des Vaters weiterhin bei seinen Geschwistern zu wohnen:

„KARL HEINZ: Who do you think you are anyway? You're still a child.

EDMUND: How come you didn't think of that before, when I had to go out and get food for everybody here?“⁷⁰³

Rossellinis Wahl der Skizzierung des Schicksals eines zwölfjährigen Jungen impliziert sogleich die daraus unumstößlich folgende Tatsache der bewussten Entscheidung für

⁷⁰¹ Rancière, „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, p. 130.

⁷⁰² Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:56:23 min. – 00:57:16 min.).

⁷⁰³ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 448.

ein marginalisiertes Opfer des nationalsozialistischen Grauens.⁷⁰⁴ Warum fällt die Wahl auf die Figur eines Kindes, das zur Projektionsfläche der Zustände nach der deutschen bedingungslosen Kapitulation wird? Schließt man die Augen, so ist die Silhouette des kleinen *Edmund* immer präsent und verhaftet sich im Gedächtnis: Seine hagere Gestalt, die langen Gliedmaßen, die schon den Übergang in die Jugendlichkeit andeuten, das hellblonde Haar und der Berliner Akzent. Die Physiognomie ist stets gegenwärtig und intensiviert sich in der stummen Ausdruckskraft seines Gesichts, den zusammengekniffenen Lippen und dem meist herabgesenkten Blick. Viel feinsinniger ist es der Gestalt des Kindes möglich, seismographisch die moralischen Erosionen der fatalen politischen Weltgeschehnisse aufzuspüren und zu absorbieren, als dies ein erwachsener Protagonist vermöge.⁷⁰⁵ Das Kind affiziert den Rezipienten ohne jegliche Form der Verstellung ob eines möglichen Verdienstes von Sympathie. Ihm obliegt noch die Fähigkeit, einem eigenen inneren Impuls zu folgen, der mit dem Prozess des Heranwachsens schwindet und die kindlich-geheime Aura mit sich davonzieht: „*Die Kinder sehen die Welt in Großaufnahmen*. Die Erwachsenen aber, nach fernen Zielen eilend, schreiten über die Intimitäten der Winkelerlebnisse hinweg.“⁷⁰⁶ *Edmund* erfährt jedoch in seinem täglichen Überlebenskampf keine solcher *Winkelerlebnisse*, erschafft keine kindlich-phantasmagorische Welt, die Entfaltung und Entwicklung bedeutet. Er ist einzig und immer mit dem Tod konfrontiert: Bereits die erste Sequenz des Friedhofs, auf dem der Junge verbotenerweise Gräber aushebt⁷⁰⁷, um an Geld für seine Familie zu gelangen, schlägt einen Bogen hin zu seinem tragischen Ende; auch das Bild des toten Pferdes auf der Straße, um das sich eine hungrige Menschentraube gebildet hat, schreckt das Kind nicht ab, er versucht ebenfalls an ein Stück Fleisch zu gelangen, wird jedoch zurückgedrängt.⁷⁰⁸ „[...] The people of Berlin, it seemed to me [d.i. Roberto Rossellini], were interested in only one thing: to eat and to survive. [...]“⁷⁰⁹ Kaum eine Einstellung existiert, in der nicht das Kind in Bewegung und lebensbejahender Dynamik zu sehen ist, die Kamera diesem in Seitenfahrten folgt, um seinen Gang einzufangen, der in inhärent übergeordnetem Sinn nicht der deleuzschen *ballante* - einem entkoppelten Umherstreifen urbaner Flanerie gleichzukommen scheint, denn der tägliche Kampf um das Dasein kennt keinen Spaziergang.⁷¹⁰

⁷⁰⁴ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 232.

⁷⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 232.

⁷⁰⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 78-79.

⁷⁰⁷ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:01:46 min. – 00:02:44 min.).

⁷⁰⁸ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:02:52 min. – 00:03:26 min.).

⁷⁰⁹ Rossellini, „*Germany Year Zero*“, p. 22.

⁷¹⁰ Vgl. Glasenapp, Jörn: „LA NOTTE oder: Antonionis Night of the Living Dead“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 69-96, hier: S. 77.

All diese tieferschürfenden Nachkriegsumstände, in welche die Kindheit *Edmunds* fällt, sollten sich - so würde es der Rezipient für gewöhnlich erwarten - in einer emotionalen Regung, einer Geste des Schreckens, der verzweifelte Angst oder des Weinens in der Mimik *Edmunds* ausdrücken. Aber so oft Rossellini das Gesicht des Knaben einfängt, ist es stets nur blass und verschlossen. Die Emotionen der Welt außerhalb der Leinwand finden sich nicht in diesem Kindergesicht wieder, denn es wären nur Projektionen der Vorstellung, „[...] die wir Erwachsenen von Heldentum haben.“⁷¹¹ In seinem späteren Werk der *Solitude Trilogy* EUROPA '51 (1952) arbeitet Rossellini in vergleichbar ähnlicher Weise mit der Undurchdringlichkeit des verschlossenen mimischen Ausdrucks der Protagonistin *Irene* (Ingrid Bergman), die aufgrund des Suizids ihres kleinen Sohnes *Michele* (Sandro Franchina) von einer oberflächlichen Gastgeberin höherer Gesellschaft zu einer Marginalisierten wird. Ihre selbstlose Aufopferung für die Armen an der Peripherie Roms lässt sie für ihr Umfeld undurchdringlich werden. Eingänglich in Close-Ups herausgearbeitet ist dies tragend in der Sequenz des Aufenthalts in einer Papierfabrik, in der *Irene* die gleichförmige Arbeit der italienischen Arbeiterinnen nachzuvollziehen versucht.⁷¹² „Ihr Gesicht ist nur die Spur einer bestimmten Art von Leiden.“⁷¹³ Rossellini versagt dem Beobachter das Durchdringen des kindlichen Geheimnisses und seiner Gedankenwelt, überlässt ihn einzig einer Mutmaßung über die mögliche Bedeutung von *Edmunds* Handeln, das doch letztlich stets ein chargierendes Abwegen zwischen kindlicher Naivität und berechnendem Kalkül bleibt.⁷¹⁴ André Bazin hat in herausragend feingliedriger Weise die Dichotomien des rossellinischen Stils am Beispiel des Kindergesichts in GERMANIA ANNO ZERO (1948) dechiffriert und erkennt darin eine psychologische Komponente, die der Regisseur in den Mantel einer Objektivität hüllt, die sowohl auf der Ebene der physischen Darstellung als auch auf jener des Kontextuellen nicht von diesem objektiven Gestus abweicht.⁷¹⁵ Somit entstehen *Denkbilder*, die vielmehr aufgrund eines zu erschließenden möglichen Sinns - welcher aus der bewusstseinsübersteigernden Tat zu filtern ist - anrühren, als durch die unmittelbare, an der Oberfläche des Visuellen zu ertastende schauspielerische Agitation des Kindes sentimental erregen. Jegliches Handeln *Edmunds* ist und bleibt in einer Struktur der unerklärlichen Unvorhersehbarkeit, eine Ambivalenz ausdrückend, die einerseits sein *noch* Kindsein unterstreicht, andererseits im Hinblick auf den Giftmord an seinem Vater

⁷¹¹ Bazin, André: „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 242-245, hier: S. 243.

⁷¹² Vgl. hierzu: EUROPA '51 (R.: Roberto Rossellini, Italien 1952); DVD, Cristaldi Film 2009; (00:57:02 min. – 01:01:28 min.).

⁷¹³ Bazin, „XXVII. EUROPA '51“ (1953), S. 405.

⁷¹⁴ Vgl. Bazin, „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), S. 243-244.

⁷¹⁵ Vgl. Ebd., S. 245.

eine erschütternde mentale Dimension offenlegt, die jene Angst hervorruft, die sich hinter einem unergründlichen Geheimnis - wohl auch jenem eines Kindes - verbergen kann.

Die männlichen Identifikationsfiguren in der familiären Umwelt *Edmunds* sind allesamt gebrochene *deviante Typen*, gezeichnet in passiver Larmoyanz und Kränklichkeit. *Karl-Heinz* fürchtet sich, in alliierte Gefangenschaft zu kommen und verbirgt sich nutzlos und jammernd zu Hause, der *Vater* beweint seine nicht auszuradierenden Fehltritte während der Nazi Herrschaft und wünscht sich nichts mehr als den Tod. Rossellini arbeitet auch hier, ähnlich wie bereits in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) mit der Herausbildung von Stereotypen, denn in *Edmund* zeichnet er das Abbild eines arischen blonden Jünglings, der dem diabolisch-pädophil konturierten Nazi zum Opfer fällt, der hinsichtlich sexueller Persversion und Verhaftung in nationalsozialistischer Ideologie an *Major Bergmann* und *Ingrid* erinnert.⁷¹⁶ Der *perverse Nazikörper* - *Herr Enning*, der ehemalige Lehrer *Edmunds*, ist maßgeblich Movers der weiteren Entwicklung des Jungen, so ergreift dieser bereits in ihrer ersten Begegnung am Brunnen - *Edmund* beobachtet aus der Distanz das sorglose Spiel der Kinder - körperlich Besitz, indem er *Edmund* ständig berührt, streichelt und letztlich mit in seine Wohnung in einer ehemals pompösen Villa nimmt, in der dubiose Geschäfte verhandelt werden.⁷¹⁷ Bereits hier deutet sich der Aspekt der Erziehung der Jugend an, die noch im Dunstkreis erst halbverkrusteter Ideologie steht. Der *Lehrer* ist arbeitslos aufgrund seiner nicht mehr konform gehenden Anschauung, die auch in der Bevölkerung partiell noch vorherrscht. Männlichkeit ist noch dezidiert verknüpft mit dem Bild des Nationalsozialisten, so betont dies ein Arbeiter im Gespräch mit *Enning*. Die kränkliche Situation des *Vaters*, der für kurze Zeit ins Krankenhaus kommt, lässt *Edmund* nach einer Vaterfigur suchen. Die Manipulation des *Kinderkörpers* wird in Gänze offensichtlich durch den kindlichen Hilferuf *Edmunds* an den *Lehrer*, den er hoffnungsvoll erneut aufsucht, von diesem jedoch Ablehnung erfährt. Die Äußerung seiner sozialdarwinistischen Rassenlehre, in der die Schwachen von den Starken eliminiert werden um zu überleben⁷¹⁸, entzündet in dem Kind eine Verkettung hin zu tödlicher Autoaggression.⁷¹⁹ Ein Medium Close-Up zeigt seinen herabgesenkten Kopf, während die vergiftenden Worte des *Lehrers* auf seinen kindlichen Verstand

⁷¹⁶ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 81.

⁷¹⁷ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:20:05 min. – 00:27:25 min.).

⁷¹⁸ Vgl. hierzu: *GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:45:30 min. – 00:47:10 min.).

⁷¹⁹ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 233.

niederprasseln. Es ist in diesem Moment nicht zu ermitteln, wie sich dieses Gift in *Edmunds Kinderkörper* ausbreitet, welche Prozesse es in ihm auslöst.

Innerhalb der Sequenz der Vergiftung kulminiert das von Rossellini intendierte Bild eines Kontrastes zwischen den Mentalitäten jener Generation der Kinder, die in ein bestimmtes politisches Klima hineingeboren wurden und darin teils aufgewachsen sind, sowie der älteren Generation, die in der Figur des *Vaters* repräsentiert wird.⁷²⁰ Die etwa sechzig Jahre alte Vaterfigur bietet eine Projektionsfläche des Vergleiches der jüngsten männlichen Generation um *Edmund*, über die des älteren Bruders *Karl-Heinz* bis rückführend in die Situation des Ersten Weltkrieges, an welcher der *Vater* selbst als Offizier partizipierte.⁷²¹ Nachdem dieser wieder aus dem kurzen Krankenhausaufenthalt entlassen worden ist, wird der tragische Moment während des spärlichen Abendessens - im Verlauf dessen sich der *Vater* sehnlichst von Gott den nahen Tod herbeiwünscht - eingeleitet durch eine bedeutsame Rede des kranken *Vaters*: Einzig er ist eine Reue zeigende Figur, die über kollektive und auch individuelle Vergehen offen spricht.⁷²² Zunächst appelliert der *Vater* an den Verstand seines ältesten Sohnes, sich endlich zu stellen, um der Familie eine Stütze sein zu können. Seine Gedanken erspinnen sich jedoch weiter, während ein Close-Up sein ovales, vom Kerzenlicht des Zimmers teils ausgeleuchtetes Gesicht einfängt und parallel immer wieder zu *Karl-Heinz* und *Edmund* schwenkt, bei dem sie verweilt: Er spricht vom frühen Tod der Mutter, der Auflösung seines Vermögens durch die Inflation und letztlich auch dem Verlust seiner beiden Söhne an Hitler und die 1933 errichtete Diktatur. In einer Verfassung aus alternierender Hoffnung und Selbstaufgabe streicht er dezidiert den Umstand des Bewusstseins der eigenen Schuld hervor:

„KOELER (*off screen*): I should have protested, but I was too weak, like so many in my generation.

Karl Heinz passes a plate of potatoes to Edmund (camera pans left). Edmund begins to eat, but without appetite. He is obviously upset by his father's words.

KOELER (*off screen*): We saw disaster coming, and we didn't stop it, and now we're suffering the consequences. Today we're paying for our mistakes, all of us! You and I both! But we have to recognize our guilt, because just grumbling doesn't solve anything.

*Edmund stands up and passes behind Karl Heinz (camera pans and tracks right upward).*⁷²³

⁷²⁰ Vgl. Rossellini, „*Germany Year Zero*“, p. 21.

⁷²¹ Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 241.

⁷²² Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:48:29 min. – 00:50:11 min.).

⁷²³ Rossellini, *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, p. 434.

Während Bild- und Tonebene langsam auseinanderdriften und sich die monologisierende Stimme des *Vaters* zu einer Voice Over transformiert, verfolgt die Kamera den nun vom Tisch aufgestandenen *Edmund*, der mit konzentrierter, jedoch emotionsloser Miene den Worten seines *Vaters* lauscht. Die Betonung der Schwachen, zu denen sich *Herr Köhler* selbst nun zählt, muss *Edmunds* Gedanken an die Aussage des *Lehrers Enning* erinnern, ihm gleich einer stummen Bestätigung seitens des *Vaters* erscheinen, diesem intuitiv ein Erlöser zu sein, denn nichts entgleitet dem Mund des alten Mannes öfter, affiziert das Kind mehr, als der Wunsch, zu sterben. Es entsteht ein lang gezogener Augenblick der Parallelisierung von zwei Geschichten, die sich in der kleinen Stube ereignen: *Edmund* ergreift eine Kerze und verlässt kurzzeitig den Raum, um in einer kleinen benachbarten Nische einen Tee mit dem entwendeten Gift für den Vater zuzubereiten. Ein Medium Shot zeigt ihn von der Seite, ausgeleuchtet durch das Licht der Kerze, während weiterhin die mahnenden Worte - durch die verschlossene Türe - auf den älteren zusammengesunkenen Bruder eindringen.⁷²⁴ Eine Verbindung



Abb. 21.: Vergiftete Kindergedanken: *Edmund* reicht seinem *Vater* mimisch ausdruckslos das tödliche Getränk (GERMANIA ANNO ZERO R.: R. Rossellini, DE/1 1948; 00:51:38 min.).

zwischen dem, was zu sehen ist und dem Auditiven ist einzig durch den Verstand des Zuschauers zu rekonstruieren. „[...] [D]och als der Junge das Gift in das Teeglas schüttet, suchen wir auf seinem Gesicht vergeblich etwas anderes als Konzentration und Kalkül.“⁷²⁵

Edmund ist nicht bloß ein Kind, das tut, was andere ihm auferlegen - alles, was er tut, ist ein stiller, stummer Protest gegen das, was sich in den Worten des *Vaters* auf die kleine Familie niederschlägt, was das Naziregime aus ihnen gemacht hat.⁷²⁶ Er handelt, während die anderen bloß reden, wandelt Worte in Taten: „The whole film is here, in the relationship between Edmund’s meticulous gesture and the voice off-camera.“⁷²⁷ Ohne den Blick von seinem redenden *Vater* abzuwenden, gießt er den Tee auf, die dunkle Stimmung erwirkt sich maßgeblich durch das schwache Licht der Kerze. Während nun beide Protagonisten in einem Medium Close-Up zu sehen sind, der *Vater* den Tee ob seiner Wärme dankend entgegennimmt, ist dem Gesicht des Knaben nur ein schweres Schlucken zu entnehmen, dann senkt er nach der

⁷²⁴ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:50:12 min. – 00:51:12 min.).

⁷²⁵ Bazin, „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), S. 244.

⁷²⁶ Vgl. Rancière, „Falling Bodies: Rossellini’s Physics“, p. 131.

⁷²⁷ Ebd., S. 131.

Feststellung des seltsamen Geschmacks den Blick gen Boden.⁷²⁸ Als der *Vater* auch *Karl-Heinz* von dem Getränk anbietet, legt *Edmund* hindernd und dennoch zutiefst sorgsam seine Hand auf die des Sterbenden: In dieser stummen Geste kulminieren der Ausdruck tiefster Liebe und der Ideologie verschuldeter Tod zugleich.⁷²⁹ Die Tat des Kindes und die Worte der Voice Over prallen in diesem Moment aufeinander:

„[...] That is why I [d.i. Roberto Rossellini] chose to tell the story of a child, an innocent, who through the distortion of a utopian education was brought to the point of committing a crime while believing he was accomplishing something heroic. But a small ethical flame still burned within him; he killed himself to escape his sense of moral disquiet. [...]“⁷³⁰

Fortan ist der *Kinderkörper Edmunds* durch eine förmliche *Aphasie*⁷³¹ gekennzeichnet, die mit der Abkehr von einem sprachlichen Diskurs ein *Tier-Werden* herausbildet, das sich in dem sukzessiven Isolationsprozess visualisiert, aus dem sich nicht schließen lässt, ob das Kind die Ausmaße seiner Tat vollends begreift. Dadurch entsteht auf inhaltlicher Ebene filmischer Ästhetik eine große Fallhöhe, die mit dieser Tat individueller Euthanasie ihren ersten Tiefpunkt erreicht.⁷³²

Den letzten für Rossellini wohl wichtigsten Sequenzen des Films⁷³³, die den Gang *Edmunds* in seinen Tod zeigen, mutet die Stimmung einer schieren Beiläufigkeit an - ein ästhetisch brillierender Akkord der Filmgeschichte. *Edmund* wird von spielenden Kindern ausgeschlossen, die Kamera gleitet unmittelbar vor ihm entlang, während er weitergeht - ihn dann wieder in einer Totalen in den Ruinen zeigt - und wenig später in ein kindliches Hüpf-Spiel verfällt, aus dem ersichtlich wird, dass er kein Kind mehr sein kann.⁷³⁴ Der rossellinische Rhythmus kommend in diesem endlosen Augenblick zum tragen, der ganz und gar durch die physische Wirkungsmacht des Kindes ausgefüllt ist. Noch einmal versucht sich *Edmund* in einem Spiel, indem er mit einem pistolenförmigen Eisenstück, welches er im Schutt eines Wohnhauses findet, imitierend

⁷²⁸ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:51:14 min. – 00:52:01 min.).

⁷²⁹ Vgl. Rancière, „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, p. 131.

⁷³⁰ Rossellini, „Ten Years of Cinema“, p. 65.

⁷³¹ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 133.

⁷³² Vgl. Döge, *Barbaren mit humanen Zügen*, S. 234.

⁷³³ Verdone, „A Discussion of Neorealism“, p. 38; („ROSSELLINI: [...]. *Germany Year Zero*, to tell the truth, was conceived specifically for the scene with the child wandering on his own through the ruins. [...].“).

⁷³⁴ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:00:45 min. – 01:03:35 min.).

durch die Luft schießt - sich die eingebildete Waffe selbst an die Stirn hält.⁷³⁵ Er erklimmt die Stufen des Hauses, das seinem Elternhaus gegenüberliegt, weit hinauf und als er im flutenden Sonnenlicht seinen Schatten auf dem Boden entdeckt, ist dieser sein spielerisches Ziel. Er sieht, wie der Leichnam seines *Vaters* auf der anderen Straßenseite von einem Transporter abgeholt wird, hört, wie seine Geschwister nach ihm rufen. Doch er bleibt stumm. Spiel und Tod erreichen in ihrer symbolischen Kraft auf dem Kindergesicht eine Identität.⁷³⁶



Abb. 22.: *Edmund*: Kindliches Spiel mit dem Tod (GERMANIA ANNO ZERO R.: R. Rossellini, DE/I 1948; 01:04:38 min.).

Er legt stattdessen seine Jacke ab, hängt sie auf den Vorsprung eines Eisenträgers und rutscht sodann kindlich auf diesem hinunter. Mit einem letzten Blick auf sein Wohnhaus, schließt er die Augen, hält sogar seine kleine Hand davor und springt sodann in die Tiefe, während das Ächzen der vorüberfahrenden Straßenbahn alles betäubt. Eine junge Frau bemerkt den Sturz und kniet „[...]“, in der ewigen Haltung der Pietà.⁷³⁷, neben dem zerschellten *Körper* des Kindes nieder.⁷³⁸

In diesem langen Akkord legt der Stil Rossellinis seine Absicht frei: Seine Objektivität, fern der Absicht eines belehrenden Fingerzeigs auf das deutsche Volk, steht in einem offenen Kontrast zu seiner moralischen Botschaft, die an das Leben appelliert.⁷³⁹ Der tote *Körper* des Kindes ist das rhizomatische Gebilde eines überwundenen ewigen Moments faschistischer Regression und zeugt von einer stummen Verweigerung, sich in die alte Kette der angepassten Männlichkeit einzugliedern. Durch den Vatermord entsteht eine klaffende Lücke, die von *Edmunds* Generation nicht mehr aufgefüllt werden kann und darf⁷⁴⁰ und durch den bewussten Selbstmord des Kindes einen Begehrensstrom des Lebens aufzeigt, der die bisherigen hierarchisch-faschistischen Muster durchbricht. Im Sinne Friedrich Nietzsches ist das Kind in den Reden Zarathustras jene tragende geistige Komponente, die in Fähigkeit und Symbolik alle anderen weit überstrahlt:

⁷³⁵ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:03:47 min. – 01:04:48 min.).

⁷³⁶ Bazin, „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), S. 244-245-

⁷³⁷ Ebd., S. 245; (Das abschließende, religiös konnotierte Bild der weiblichen Pietà verwendet Rossellini sowohl in ROMA, CITTÀ APERTA (1945), durch die Figur des Priesters *Don Pietro Pellegini*, der vor *Pinas* Leichnam niederkniet, als auch in PAISÀ (1946), in der IV. Episode Florenz, in der *Harriet*, in selber Haltung, mit einem sterbenden Partisanen auf ihrem Schoß verharrt.).

⁷³⁸ Vgl. hierzu: GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Italien 1948); DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:04:48 min. – 01:09:27 min.).

⁷³⁹ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 80.

⁷⁴⁰ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 158-159.

„[...] Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.
Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens:
s e i n e n Willen will nur der Geist, s e i n e Welt gewinnt sich der Weltverlorene.
[...]“⁷⁴¹

Edmund, der in seiner verlorenen kindlichen Unschuld durch die Verkrustungen des Alten doch schuldig geworden ist, durchbricht den parallelen Strom von Vergangenheit und Gegenwart und tritt im neorealistischen Film über in ein neues *Werden*, jenseits einklemmender Aphasie.

3.3.2 Die Ahistorizität des Rossellinischen Neorealismus

Die filmischen Werke der neorealistischen Strömung stehen nicht in der Absicht einer historischen Zergliederung der politischen Umstände oder einer abbildenden Rückschau des Zeitlichen Aspekts, vielmehr entsteht aus ihrem Insistieren auf die Wahrnehmung des Unmittelbaren - aus dem sich ihre thematische Reichhaltigkeit schöpft - eine Kontur von *struktureller Ahistorizität*⁷⁴², die in der chronischen Darstellung des Filmischen ihre objektive und faktische Form findet.⁷⁴³ Die filmästhetische Art und Weise, den Erhalt einer größtmöglichen Komplexität der Thematik zu gewährleisten, differiert insbesondere im Blickpunkt eines Vergleichs der Werke Rossellinis und De Sicas. Bereits in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) wird augenscheinlich, dass es Rossellini nicht mehr möglich erscheint, sich rein über die Chronik des Faktischen einer solch tiefgreifenden Dechiffrierung des weltlichen Zustandes zu nähern, wie es in den beiden ersten Filmen der *War Trilogy* noch stilistisches Merkmal ist. Die Akzentuierung liegt zunehmend in einem Aufzeigen des reinen Phänomens jenseits der daran anknüpfenden politischen Auswirkungen. Das historische Faktum des Krieges ist in den Filmen Rossellinis als eine zeitliche Erscheinung des weltlichen Zustandes zu begreifen, den er von einer politischen Aussage entkoppelt und darin gleichsam seinen Stil neorealistischer *Ahistorizität* von jenem anderer Regisseure separiert:

⁷⁴¹ Nietzsche, Friedrich: „Die Reden Zarathustra's. Von den drei Verwandlungen“, in: Ders.: *Also sprach Zarathustra I-IV*, Kritische Studienausgabe in 15 Bd., hier: KSA Bd. 4, Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: de Gruyter ²1988, S. 29-31, hier: S. 31.

⁷⁴² Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 24.

⁷⁴³ Vgl. Ebd., S. 24.

„If we examine the general phenomenon of the world, we must realize that the war in Vietnam is the result, not the phenomenon; it is an incident of the phenomenon in the overall structure. If we look at it in political terms, it is clear what kind of reasoning must follow. But if we look at it in terms of the phenomenon, obviously the perspective becomes altogether different. As the years pass, I realize more and more that I want to deepen my exploration, taking the overall phenomenon, not its results, as my point of departure.“⁷⁴⁴

Das Denken in Begriffen der Erscheinung jenseits politischer Statuierung erlaubt der weltlichen Wahrnehmung Rossellinis ein Variieren mit der herkömmlichen Perspektive, was ihm jedoch besonders in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) von Seiten der Kritik als ein Negativum, ein Abdriften von der Chronik in die Kunst psychologischer Seelenwelten ausgelegt wird, durch welches das sozialpolitisch Diskursive ignoriert werde.⁷⁴⁵ Für Rossellini liegen die Wurzeln des realistischen Films in der Wahrnehmung und Abbildung der Welt als lebendiges Objekt, die nicht an den Oberflächenerscheinungen stagniert sondern auch nach den inneren Beweggründen sucht.⁷⁴⁶ Die Umstände des Krieges sind tiefgreifende Erfahrung und impulsgebend für Rossellini, sodass er selbst seine Tendenz zu den introspektiven Studien seiner Charaktere als einen natürlichen Entwicklungsbogen der Arbeit als Regisseur skizziert.⁷⁴⁷ Stets betont er auf Aspekt seiner bedingungslosen Humanität, die seine Filme charakterisiert und aus den dramatischen Geschehnissen der politischen Turbulenz heraus eine Sensibilität evoziert, mittels derer die Entfaltung schöpferischer Wirkungskraft zu einer moralischen Aussage anwächst.⁷⁴⁸ Über das humanitäre Empfinden hinaus, wird die Geste der Veränderung des Stils Rossellinis zu einer lebendigen und aktiven Partizipation an den Seelenschmerzen der Bevölkerung, die insbesondere in Absicht und Form von *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) zum Ausdruck kommt.

Rossellinis filmischer Fokus liegt in seinen Werken auf dem moralischen Aspekt der Kunst, der ihn mehr interessiert als die Frage nach einem bestimmten Stil oder der narrativen Besonderheit der Geschichte.⁷⁴⁹ So ist die neorealistische Ambiguität, die bereits mit der Zeichnung der Figur *Edmunds* in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) aufscheint, ein abstrakter psychologischer Ausdruck geistiger Verfasstheit, der sich im Außen der zerstörten Stadt reflektiert und sich sukzessiv in *STROMBOLI* (1950) und *VIAGGIO IN ITALIA* (1954) fortsetzt. Das politische Projekt des Neorealismus erwächst

⁷⁴⁴ Rossellini, Roberto: „The Intelligence of the Present“, in: *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, Edited and with an introduction by Stefano Roncoroni, Translated from the Italian by Judith Green, New York/London: Garland Publishing, Inc. 1985, p. xv-xix, here: p. xviii.

⁷⁴⁵ Vgl. Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 27-28.

⁷⁴⁶ Vgl. Verdone, „A Discussion of Neorealism“, p. 35-36.

⁷⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 38.

⁷⁴⁸ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 79-80.

⁷⁴⁹ Vgl. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, p. 262.

in den Händen des Regisseurs zu einem *spiritual neorealism*⁷⁵⁰. Die Vibrationen zwischen den einander bedingenden Komplexen der Umwelt und der inneren menschlichen Psyche werden zur Essenz des rossellinischen Neorealismus: „The environment does not exist outside of the character, and vice versa, the character is always depicted in relation to his environment.“⁷⁵¹ In der Figur des Kindes in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) artikuliert dieses künstlerische Sensorium einen Ausdruck des Aufbegehrens gegen den Prozess menschlicher Entfremdung mit dem Mittel der Kamera als ein Transporteur persönlicher Moral.

3.4 Das verzweifelte Bemühen um eine Mitteilung:

Bezüge innerhalb der *neorealistischen Kriegstrilogie* Rossellinis

Aus der *War Trilogy* Rossellinis treten Szenerien und filmische Bilder hervor, die im Mantel der narrativen Story ihrer unmittelbaren Realität entnommen sind - einer alltäglichen Umwelt, in der sie sorgsam durch Hand und Auge des Regisseurs aus diversen anderen Begebenheiten herausgefiltert wurden. Die Szenerie der auf den Boden der Realität stürzenden *Pina* in *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945) verwebt sich mit dem Tod der jungen Sizilianerin *Carmela* in der ersten Episode von *PAISÀ* (1946), denn beide *Frauenkörper* emergieren zu einer filmgeschichtlich neuen Verhandlung der weiblichen Heldin in Abkehr von voyeuristischen Blickfeldern, die sich im italienischen Neorealismus eröffnet. Die toten *Körper* der Widerstandskämpfer als marginalisierte Figuren der Gesellschaft im Diskurs der deutschen Besatzung und italienischen Befreiung entwickelt Rossellini von einer Mikroebene, in Gestalt der symbolisch aufgeladenen Folter *Giorgio Manfredis* und des Todes des religiösen



Abb. 23.: Carmela: Zerschellter *Körper* einer neorealistischen Heldin (*PAISÀ* R.: R. Rossellini, I 1946; 00:23:56 min.).

Knotenpunkts *Don Pietro Pelleginis*, hin zu einer Makroebene eines kollektiven *organlosen Körpers*, wie er sich in der letzten Episode von *PAISÀ* (1946) im massenhaften Sterben der für die Freiheit ihres Landes kämpfenden namenlosen Partisanen durch die Hand der deutschen Faschisten ausdrückt.

Stimuliert durch die Progressionen der gegenwärtigen politischen Entwicklung, erreicht

⁷⁵⁰ Ebd., p. 262.

⁷⁵¹ Ebd., p. 263.

die *War Trilogy* in GERMANIA ANNO ZERO (1948) eine aphoristische Komposition der Wirklichkeit, die über die Anklage des Krieges hinaus in der geistigen Durchdringung ein erschütterndes Bild aufwirft, in dem die Nachwirkungen einer vergifteten Epoche das Menschliche durch die Mittel der Kunst wahrhaftig werden lässt: „Und ist das nicht eine solide Definition des Realismus in der Kunst: den Geist zur Parteinahme zu zwingen, ohne mit Menschen und Dingen zu mogeln?“⁷⁵²

Der imaginäre Kampf des schwarzen amerikanischen GIs Joe inmitten eines Marionettentheaters in der zweiten Episode von PAISÀ (1946) als auch der achtlos weggeworfene, in einer Pfütze schwimmende Zettel mit der Adresse einer unschuldigen Liebe, die von den Auswirkungen des Kriegs sogleich erstickt wurde: Diese Ereignisse positionieren sich als herausragende Symptome inmitten der gesellschaftlichen Verfasstheit, denn sie scheinen allesamt von einer großen Dringlichkeit beseelt.⁷⁵³ Der Blick in das kindliche Gesicht des kleinen Waisenjungen *Pasquale*, der der seinem davonrauschenden „paisa“ fragend und stumm nachblickt, als auch die Perzeption des kühlen, verschlossenen und undurchdringlichen mimischen Ausdrucks von *Edmund* durchdringt den Rezipienten im Bewusstsein der Tatsache, „[...] daß sie sich verzweifelt bemühen, uns eine wichtige Mitteilung zu machen.“⁷⁵⁴ Doch der Versuch einer manifesten interpretatorischen Durchdringung zerschellt sogleich an der Oberfläche ihrer Struktur, würde die Auflösung ihrer substantiellen Beschaffenheit bedeuten⁷⁵⁵: „Dem flüchtigen Leben entrissen, fordern sie den Zuschauer nicht nur dazu auf, in ihr Geheimnis einzudringen, sondern bestehen vielleicht noch angelegentlicher darauf, daß er sie als die unersetzbaren Bilder bewahre, die sie sind.“⁷⁵⁶

Der Zustand einer Verlorenheit des Einzelnen inmitten der Welt des Gegenwärtigen, der abhanden gekommene Sinn einer Einheit der Welt - eines kollektiven menschlichen Gefühls in dieser Welt im Spiegel zerbröckelnder Identitäten, ist verknüpfendes Bindeglied zwischen den tryptichalen Elementen der *War Trilogy*.⁷⁵⁷ Die tastende und verzweifelte Suche nach einem Halt gebenden Außen - sei es die ewige Stadt Rom, die Wirkungsmacht der italienischen Landschaft oder die psychologische Aufladung der toten Ruinenstadt Berlin - dokumentiert in den kommunikativen Distanzen kulturellen Aufeinanderpralls einen Versuch der Überwindung gegenwärtiger Einklemmungen, hin zu einem *Werden*, vermöge dessen das Menschsein in seiner Einmaligkeit wieder Beachtung findet. Dieses Menschliche verschmilzt in Rossellinis

⁷⁵² Bazin, „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), S. 245.

⁷⁵³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 338.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 338.

⁷⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 338.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 338.

⁷⁵⁷ Vgl. Bernardi, „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, p. 51.

Werk zu einem idiosynkratischen Zeugnis künstlerischer Verantwortung und verhaftet sich als wirkungsmächtiges *document humain*⁷⁵⁸ in den Kraftfeldern des italienischen Neorealismus.

4. Ein Seitenblick: Vittorio De Sica und das Prinzip der Suche

„De Sica besitzt die Gabe, eine Intensität menschlichen Daseins zu vermitteln, seltsam anmutige Gesichter und Gesten, die in ihrer Einzigartigkeit unweigerlich für den Menschen zeugen.“

(André Bazin »XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur« (1953))

Die Abbildung eines Entwurfs individuellen menschlichen Daseins inauguriert die Frage nach der Bedeutung menschlicher Bewegung innerhalb eines mikroskopisch beleuchteten räumlich-städtischen Gefüges in der Zeit - gebunden an einen Fluss des Vorher und Nachher, durch den Hoffnungen, Ängste, Illusionen und Schmerzen einzelner Schicksale fließen. Vittorio De Sica (*1902 - † 1974) entwirft in seinen neorealistischen Werken Räume des Denkens, in denen ebenjene gesellschaftlichen Konturen in ihrer Sozietät und Geschichtlichkeit befragt werden.⁷⁵⁹ Die Dechiffrierung der italienischen Gesellschaft wird in den Filmen De Sicas begleitet von der ästhetischen Idee der Suche, die sich - insbesondere in LADRI DI BICICLETTA (1948) - zu einer kinematographischen Direktive projiziert. Das Prinzip des Zufälligen, der Disparatheit fusioniert in der filmischen Ästhetik des Regisseurs mit einem Bestreben nach dramaturgischer Kontingenz - ein augenscheinlicher Widerspruch und doch gerade darin die herausragende Besonderheit des Stils De Sicas aufzeigend, die Bazin als *dialektische Synthese*⁷⁶⁰ identifiziert. Aus dem natürlichen Fließen des Erzählten entwickelt De Sica eine Handlung zufälliger Begegnungen in LADRI DI BICICLETTA (1948), eine Aneinanderreihung augenscheinlich austauschbarer Komponenten jenseits dramaturgischer Stringenz, die theatralischen Gestus und Abbildung des reinen Geschehnisses durch die Kraft des Bildlichen überwindet, sich erwirkend aus dem Faktum, „[...] daß er das Wesen der Dinge nicht verrät, daß er sie vor allem frei um ihrer selbst willen existieren läßt, daß er sie in ihrer besonderen Eigenart liebt.“⁷⁶¹ De Sica zeichnet in seinen Werken keine der gefilmten Realität entnommenen

⁷⁵⁸ Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 93.

⁷⁵⁹ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 32.

⁷⁶⁰ Bazin, »XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur« (1953), S. 361.

⁷⁶¹ Ebd., S. 362.

realistisch-dokumentarischen Reflexionen der italienischen Bevölkerung, wie es das kinematographische Verständnis Rossellinis markiert, sondern schafft *Illusionen* der Realität, die das Medium Film stets auch im Zeichen seiner Beschaffenheit eines Kunstwerks bemessen.⁷⁶² Sowohl in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) als auch in *UMBERTO D.* (1952) ist es eine betont expressive Sensibilität, mit welcher sich der Regisseur seinem Sujet annähert, es in der jeweiligen Realität aufspürt um in lyrisch-dramatischem Gestus die seelischen Sphären zu entfalten. De Sicas Impetus einer Demaskierung gesellschaftlicher Isolationsprozesse und stillen menschlichen Zerfalls aufgrund sozialer Disbalance ökonomischer Entwicklungslinien der Nachkriegszeit moduliert sich in der Enthüllung schier unbedeutender, banaler Hereinbrüche des Alltäglichen, die ihre filmische Wirkungskraft allein aus dem Fluss ihrer visuellen Abbildung erlangen. Die Verhaftung in den Milieus des Alltäglichen vermeidet das Driften des Rezipienten in einen Zustand schwermütigen Mitleids, denn trotz des unerträglichen Skeptizismus, der in *UMBERTO D.* (1952) zutage tritt, ist der römische Rentner *Umberto Domenico Ferrari* in keiner Weise eine Figur des reinen Mitleids, auch er ist trotz seiner anrührenden Scham zu betteln störrisch, in sich abgeschlossen und in gewisser Weise verbittert, ist es ihm doch aufgrund innerer Barrieren nicht möglich, den freundschaftlichen Sympathien für das junge Dienstmädchen *Maria* emotionale Tiefe zu geben, daraus Kraft zu schöpfen, versperrt er sich doch der Begegnung mit einem Gleichgesinnten, ihm erstmals Zugewandten im Tierheim auf der Suche nach seinem Hund *Flike*. Dieser Umstand macht es dem Rezipienten nicht einfach, *Umberto Domenico Ferrari* sein reines, der Zerstreung dienliches Mitleid zu schenken, vielmehr entwickelt sich aus dieser Fluktuation dualistischer Gefühlsregungen eine innere Zerreißprobe, die unter täglichen Mühen und Ressentiments von De Sica auf die Probe gestellt wird.⁷⁶³ Die Stadt Rom ist sowohl in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) als auch in *UMBERTO D.* (1952) ein Zufallsort einander kurz berührender horizontaler Lebenswege, die sich weniger wohlgesinnt als vielmehr apathisch kreuzen, um sich sogleich in ihrer Indifferenz wieder zu verlaufen. Die Schilderung der Thematik des Lebens in seiner Alltäglichkeit vollzieht sich in einer Reihung unvermittelter Intermezzi, die in ihrer Form der Darstellung als Selbstzweck anmuten.⁷⁶⁴ Die horizontalen Linien des städtischen Gefüges vereinigen das Periphere und das Epochale, das Individuum und die kollektive Masse als auch den unverbildeten Moment mit dem unaufhaltsamen Fließen des Geschichtlichen, um diese Komponenten im gleichen Augenblick, insbesondere im Fluss der Lebensbilder in *UMBERTO D.* (1952), wieder unweigerlich voneinander zu trennen, wenn sie zum

⁷⁶² Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 86.

⁷⁶³ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 109.

⁷⁶⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 357.

Ausdruck der inneren *Schmerzensspuren* einer Umformung des Einzelnen zu seiner Gesellschaft werden.⁷⁶⁵

Die Verwirkung von Menschlichkeit in der italienischen Nachkriegszeit im Angesicht der Agonie, wie sie sich an den marginalisierten Figuren der Vater-Sohn Beziehung von *Antonio* und *Bruno Ricci* auf der Suche nach dem gestohlenen Fahrrad, als auch der individuellen Ausleuchtung der kärglichen Lebensumstände des Rentners *Umberto Domenico Ferrari* auffaltet, wird unterlaufen von einem ästhetisch-narrativen *Prinzip der Suche*, welches dem Regisseur ermöglicht, eine reichhaltige dokumentarische Vielfalt durch zwanglos diverse Konfrontation der Protagonisten mit unterschiedlichen Begebenheiten zu erreichen, die für sich genommen zu keinem Ziel führen.⁷⁶⁶ Das tägliche Ringen um eine Möglichkeit finanzieller Rettung, die ernüchternde Suche nach einem geläufig trivialen dennoch in diesem Lebenskontext so elementar-gewichtigen Objekt des Fahrrades konturiert einzig durch die Existenz der Darstellung, der Erzählung dieser Geschichten in ihrem *Fluß des Lebens* eine metaphorische Ebene, die auf den Daseinskampf der *devianten Typen* hindeutet. Sie sind auf der Suche nach Arbeit, gesellschaftlicher Anerkennung und Eingliederung, sie fliehen vor der Kälte und dem Regen und ringen mit der Eingeschlossenheit ihres inneren Selbst: Was sie eint ist das Bestreben danach, jemand sein zu dürfen respektive dieses Individuum zu bleiben, doch ihr Herausfall aus der schonungslosen Gesellschaft des *miracolo economico italiano*⁷⁶⁷ - der in wirtschaftlichem Aufschwung befindlichen progressiven Bevölkerung, ist von einem ineffektiven Bemühen markiert, ein stetiges Abstoßen des Außen, durch welches eine Eingliederung unmöglich wird. Die Kontinuität des fließenden Lebens der Straße „[...] bleibt immer und überall ein unfixierbarer Strom, der ungewisse Ängste und erregende Lockerungen mit sich führt.“⁷⁶⁸ De Sica sucht in seinen Werken keine Lösungen für das Entrinnen aus dem sozialen Elend. Er zeigt die daraus hervorgehende menschliche Verrohung auf und überlässt dem Rezipienten und letztlich auch sich selbst einer Suche nach der Wahrheit gesellschaftlicher Konstitution, der das filmische Bild ein kommunikatives Bindeglied und Mittel der Habhaftwerdung der weltlichen Zustände ist. Rossellini und De Sica, die bedeutsamsten Exponenten des italienischen Neorealismus verweisen immer auch auf eine Ebene des Denkens, in der die Stimmung von Gesellschaft, Geschichtlichkeit und Wirklichkeit letztlich immer wieder erprobt werden muss - sie in ihrer *ontologischen* Beschaffenheit keinem urteilenden wissenden Reglement unterzogen werden darf.

⁷⁶⁵ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 181.

⁷⁶⁶ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 29.

⁷⁶⁷ Glasenapp, Jörn: „ACCATTONE oder: Pasolinis Vitelloni“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 51-68, hier: S. 53.

⁷⁶⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 111.

Die *ontologische Gleichwertigkeit*⁷⁶⁹ der gelockerten *sensomotorischen Verkettung* kinematographischer Bilder unterlegt das narrative Prinzip der Werke De Sicas und differiert in seinem minutiös detaillierten Aufspüren kleinster alltäglicher Begebenheiten des Lebens von der elliptisch-episodischen Ästhetik Rossellinis, die an eine logisch dramatische Substanz gebunden ist. Das deleuzsche Verständnis eines Kinos der *Dauer* - des *cinéma de voyant* konkretisiert sich wohl in der Handlung nirgends derart flagrant, wie in der zeitlichen Abfolge der Bilder in UMBERTO D. (1952), die in ihrem kausal gelösten Abrücken von einer erzählerischen Einheit wiederum so untergliedert werden, dass die reine Zeit tatsächlich wirklichkeitsnah ist: „Man könnte sagen, die Handlung halte sich freischwebend in der Situation, statt sich zu vollenden oder abzuschließen.“⁷⁷⁰ Im Blickpunkt der weiteren Analyse steht die Untersuchung der *devianten Figuren* einer ablösenden Vaterfigur im Verlust ihrer Männlichkeit sowie des *geöffneten Körpers* aufgrund des von außen einwirkenden Entzugs des schützenden Raumes unter den Bedingungen vollkommener Isolation und Verlassenheit. Das *Prinzip der Suche* in LADRI DI BICICLETTA (1948) und UMBERTO D. (1952) verweist auf eine hierarchische Verschiebung der marginalisierten *Körperbilder* entlang *deterritorialisierter Fluchtlinien*, die sich im Prozess gesellschaftlicher Transformationen einem *Kind-Werden*, *Tier-Werden* und letztlich *Unwahrnehmbar-Werden* unterziehen, indem sich die Wirkungsfelder des Außen auf das Innere der Protagonisten falten.

4.1 LADRI DI BICICLETTA (1948). Der extremste Ausdruck des Neorealismus

Die neorealistischen Filme Roberto Rossellinis exponieren die Umstände und Ausmaße des italienischen Faschismus und des Zweiten Weltkrieges, die Werke Vittorio De Sicas indes greifen ihre sozialen und ökonomischen Auswirkungen auf das isolierte Individuum inmitten einer progressiven Gesellschaftsstruktur auf, einer Kultur, die Claude Lévi-Strauss in den 1960er Jahren als sich immer komplexer verzweigende *heiße Gesellschaft* postuliert.⁷⁷¹ André Bazin debattiert 1949 in seiner detaillierten gleichnamigen Einzelanalyse zu De Sicas LADRI DI BICICLETTA (1948) die

⁷⁶⁹ Bazin, „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), S. 377.

⁷⁷⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 15.

⁷⁷¹ Vgl. hierzu: Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *La pensée sauvage*, Paris: Librairie Plon 1962), aus d. Franz. übers. v. Hans Naumann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 270; (Lévi-Strauss, (*1908 - †2009) französischer Strukturalist, Ethnologe, Kulturtheoretiker und bedeutendster Vertreter der modernen Anthropologie, begreift in seinem dichotomen Begriffspaar der *heißen* und *kalten Kulturen* die Untersuchungsmodi der genuin-prähistorischen Völker (in Hinblick auf den Schwerpunkt seines Forschungsinteresses insbesondere die Urvölker Brasiliens betreffend) sowie der progressiv-kapitalistischen westlichen Gesellschaftsstrukturen in ihrem fortschreitenden technischen und sozialen Wandel.).

Entwicklungslinien des italienischen Films, der sich hinsichtlich einer manifesten Wirkungsmacht der *Über-Dokumentarfilme*⁷⁷² - jener großen Glanzstücke Viscontis und Rossellinis - Ende der 1940er Jahre auf dem Weg in ein Tal der Stagnation befindet.⁷⁷³ Die *War Trilogy* Rossellinis ist untrennbar verhaftet mit den atmosphärischen Vibrationen einer historischen Verfasstheit, die ausgenommen im Zeichen des Geistes der Befreiung Italiens steht und thematisch daraus ihre scharfsinnige revolutionäre Durchschlagskraft erwirkt, mittels derer sich die partikuläre filmtechnische Ästhetik selbsttätig sublimiert.⁷⁷⁴ Wo nun befindet sich der italienische Neorealismus jenseits seines phänomenalen Hereinbruchs? Im Dunstkreis der ästhetischen Skepsis stehend, entdeckt Bazin in De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (1948)⁷⁷⁵ jedoch einen überzeugenden Markstein neorealistischer Filmkunst der dazu befähigt ist, eine neue Luft einzuatmen. Dem Umstand schierer Ausweglosigkeit, Kontur und Stofflichkeit inmitten des Milieus einer neuen Zeit jenseits des Krieges ineinanderfließen zu lassen, ohne dabei die Ästhetik des Neorealismus zu verraten, trotz De Sica kongenial durch die Weiterentwicklung eines Objektivismus, der entlang einer Linie von strikter Authentizität und gleichsam darin sich abbildender zwangloser Wahrscheinlichkeit des Alltags operiert.⁷⁷⁶

„LADRI DI BICICLETTA erfüllt alle neorealistischen Prinzipien, die man aus den besten italienischen Filmen seit 1946 ableiten kann. Die »populäre«, ja populistische Handlung: ein Zwischenfall im täglichen Leben eines Arbeiters.“⁷⁷⁷, der zu Beginn des Films aus einer anonymen Menge arbeitssuchender römischer Männer wie zufällig herausfällt⁷⁷⁸, denn ihm wird das äußerst rare und darum so kostbare Gut der Arbeit zugeteilt. Auffällig ist bereits in dieser ersten Sequenz, die sich an der Peripherie Roms verortet, dass Der Familienvater *Antonio Ricci* (Lamberto Maggiorani) abseits der ihn suchenden und rufenden Menge phlegmatisch wie ein kleines Kind auf dem staubigen Boden sitzt und mit einem Stock in den Staub zeichnet. Das von schwer lastender Monotonie aufgeladene musikalische Motiv, welches zu Beginn akustisch den Alltagsausschnitt des Arbeiters intoniert, zieht sich auch im weiteren Verlauf des augenscheinlich handlungslosen Geschehens entlang der verzweifelten Suche durch das Dickicht Roms und hebt die bittere Ironie eines verschwundenen Fahrrades in einer Metropole voll von Rädern, von Menschen die sich ununterbrochen auf ihnen

⁷⁷² Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 335.

⁷⁷³ Vgl. Ebd., S. 335.

⁷⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 335.

⁷⁷⁵ Vgl. hierzu: Lange, Susanne: „LADRI DI BICICLETTA“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 366-368, hier: S. 366; (Lange verweist auf den 1946 edierten gleichnamigen Roman des italienischen Schriftstellers Luigi Bartolini, der den thematischen Boden für De Sicas und Zavattinis filmisches Werk bildet.).

⁷⁷⁶ Vgl. Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 337.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 337-338.

⁷⁷⁸ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:01:17 min. – 00:03:16 min.).

fortbewegen, hervor. *Antonio* widerfährt die deleuzsche *Krise des Aktionsbildes* unmittelbar am eigenen *Körper*: Die soeben nach langer Durststrecke der Armut erhaltene Stelle als Plakatkleber, die dezidiert gebunden ist an den Besitz eines Fahrrades, scheint zunächst bedroht durch den Umstand, dass *Antonio*, um dem Hungertod zu entgehen, sein Rad - ein Modell mit dem schicksalhaften Namen *Fides*⁷⁷⁹ - in ein Pfandleihhaus gebracht hat. Seine Frau *Maria* (Lianella Carell) jedoch ergreift die Initiative und verpfändet ihre gesamte leinerne Bettwäsche der Aussteuer, um das lebensnotwenige Fahrrad zurückkaufen zu können. Hoffnung und Tatendrang von *Antonio* und seinem kleinen Sohn *Bruno* (Enzo Staiola), der an einer Tankstelle arbeiten muss, verebben unversehens, nachdem das *dramatische Schlüsselobjekt*⁷⁸⁰ von einem Dieb unter Mithilfe von zwei weiteren Gestalten entwendet wird. Fortan streifen Vater und Sohn – dort noch unterstützt von einem befreundeten Straßenkehrer - über einen Fahrradmarkt und Umschlagplatz für gestohlene Ware an der Porta Portese, geraten in eine überraschende Regenschauer, sehen den Dieb auf dem gestohlenen Fahrrad in dubiosen Verhandlungen mit einem Obdachlosen, dem sie wiederum in einer Kirche folgen, wo er auf mysteriöse Weise plötzlich verschwindet, werden in einem Restaurant wiederum durch ihr kärgliches Mahl mit ihrer elenden Lage konfrontiert und erschöpfen sich über den Besuch der von *Maria* zuvor aufgesuchten Wahrsagerin weiter und weiter in ihrer ergebnislos bleibenden Verfolgung. Die ernüchternde Suche lässt den Protagonisten am Ende selbst zu einem Dieb herabsinken, als er aus verzweifelter Not heraus versucht, selbst ein Fahrrad zu stehlen, das scheinbar unbeobachtet an einer Häuserwand lehnt. Er erfährt nach einer wilden Verfolgung durch Besitzer und Passanten zwar Milde und entgeht der Verhaftung, jedoch bleibt die Scham gegenüber seinem Sohn bestehen, die ihn in Tränen ausbrechen lässt.

Die Streifzüge von *Antonio* und *Bruno Ricci* erschöpfen sich in einer reinen Wahrnehmung der Umwelt Roms und leiten zu keinem Ziel, welches eine *Aktion* ermöglichen könnte. Es entstehen *optische* und *akustische* Situationen fern des *sensomotorischen Verhältnisses*:

„De Sica, der mit der ASA-Form bricht, findet seine Anregungen eher in der ökonomischen Krise der Nachkriegszeit: es gibt keinen Vektor mehr, keine universelle Linie, die die Ereignisse in *Ladri di Biciclette* ineinander übergehen lässt und verbindet; zu jeder Zeit kann der Regen das ziellose Suchen oder den

⁷⁷⁹ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 88; (Bondanella verweist auf die Fäden der Ironie, die sich für die Bedeutung der Handlung aus dem lateinischen Ursprung des Wortes *Fides* ergeben: (lat. Treue, Vertrauen)).

⁷⁸⁰ Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 338.

Spaziergang des Mannes und des Kindes unterbrechen. Der italienische Regen wird überhaupt zum Zeichen für tote Zeiten und mögliche Unterbrechung.“⁷⁸¹

Das Prinzip des reinen Zwischenfalls wird zum Kennzeichen des Films und expediert die Kausalität einander bedingender Elemente in den ebenerdigen Zustand einer *temporalen Consecutio*⁷⁸², die sich einer Auslotung hierarchischer Abfolgen und sinngebender Bedeutungsparameter der einzelnen Geschehnisse widersetzt.⁷⁸³ Die Begegnung mit den Seminaristen inmitten des plötzlichen Regens, der Vorfall des beinahe Ertrinkens eines Kindes am Ufer des Tiber - ein Einbruch, welcher den achtlosen *Antonio* wieder besorgt auf den hinter ihm hertrippelnden *Bruno* aufmerksam macht - oder die ausgerutschte Hand des verzweifelten Vaters - all diese Ereignisse bekunden eine beliebige Austauschbarkeit ohne dramatisch zulaufende Linie. Die Laiendarsteller De Sicas pointieren mit ihrer authentischen Herkunft aus dem einfachen Milieu Roms den realistischen Gestus des Arbeiters⁷⁸⁴. Alles konstruiert und bewegt sich in einem »beliebigen Raum«⁷⁸⁵, der die *optischen* und *akustischen* Situationen entstehen und ineinander driften lässt. In LADRI DI BICICLETTA (1948) ist es der Arbeiter *Antonio* - eine Figur aus dem Leben herausgegriffen und sich aus eben diesem Grund so ästhetisch in das Sujet des kinematographischen Kontextes einfügend - stellvertretend für das Kollektiv der Minoritäten und vom Krieg Gebeutelten, durch welchen sich der Begriff der Rolle konsequent auflöst: „Dieser Arbeiter sollte zugleich ebenso perfekt, anonym und objektiv sein wie sein Fahrrad.“⁷⁸⁶ Somit etabliert sich im neorealistischen Film die Anonymität als ästhetische Daseinsform. Die „[...] Teile einer »offenen« Spielhandlung [...]“⁷⁸⁷ expedieren die Intention De Sicas, das Spektrum der Menschen und Dinglichkeiten greifbar zu machen. Mittels eines Konvergierens von langen Einstellungen und Echtzeit entsteht das Gefühl von Erfassung einer Situation der Dauer⁷⁸⁸, die sich partikulär in der Sequenz der Suche auf dem Fahrradmarkt und den darin wiederum zersplitterten kleinen Gesten und Abweichungen - etwa der Ablenkung des kleinen *Bruno* durch eine ihm angebotene Klingel und das Schwenken der Kamera auf die Fülle an angebotenen aber

⁷⁸¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 284.

⁷⁸² Glasenapp, „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, S. 17.

⁷⁸³ Vgl. Ebd., S. 17.

⁷⁸⁴ Buovolo, Marisa: „Vittorio De Sica. 1902-1974“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ³ 2008, S. 181-185, hier: S. 182; (Buovolo vermerkt den Wunsch respektive die Bedingung der Finanzierung seitens des angedachten bekannten Hollywood-Produzenten David O. Selznick, die Rolle des *Antonio* mit Cary Grant zu besetzen: Für De Sicas ästhetisches Verständnis unmöglich, sodass er seinen Film letztlich selbst produziert.).

⁷⁸⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 17.

⁷⁸⁶ Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 346.

⁷⁸⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 334.

⁷⁸⁸ Vgl. Falke, „Neorealismus im italienischen Film“, S. 28.

unerreichbaren Fahrrädern - spiegelt.⁷⁸⁹ Das filmische Bild versetzt den Rezipienten in einen stetigen Wechsel aus Schauplätzen in der Totalen, die an den Rand der Stadt führen - etwa die eingängige Sequenz des ersten Erblickens des Diebes auf dem Fahrrad, dem *Antonio* und *Bruno* schreiend auf eine freie Fläche eines Außenbezirkes folgen⁷⁹⁰ - und eng begrenzten Einstellungen, die unmittelbar wieder in dicht begrenzte Räume der Wohnviertel eintauchen, um in halbtotale Einstellungen den Stimmungen - dem Kampf des einfachen Lebens in verwinkelter urbaner Atmosphäre nachzuspüren.

Jeden Augenblick *könnte Antonio* sein Fahrrad wiederfinden⁷⁹¹, woraus sich im Umkehrschluss ableiten ließe, dass der Film jederzeit vor einem abrupten Ende steht - ein Aspekt des Zufalls, den Bazin in seiner Zwangsläufigkeit unterstreicht und gleichsam darin die herausragende *Reinheit*⁷⁹² stilistischer Leistung des Regisseurs erkennt, die Realität nicht zu verschleiern. Trotz diverser antirealistischer Partikel - der Einflechtung einer obskuren Wahrsagerin und dem plötzlichen Erscheinen des jungen Diebes nach dem Besuch bei dieser Dame, das unerklärliche Verschwinden des Alten in der Kirche - ist LADRI DI BICICLETTA (1948) realistisch, weil der dezente Hinweis durch die Falten auf dem *Körper* von *Gilda*⁷⁹³ (Rita Hayworth) darauf hindeutet, dass dieser Film von purer hollywoodesker Illusion dies nicht ist. De Sica nimmt an dieser Stelle eindeutig eine Durchbrechung der Bewahrung von Wirklichkeit vor, indem er gezielt die Zeichen der Dinge instrumentalisiert, um sie für seine Aussage zu nutzen.⁷⁹⁴

Im Hinblick auf die weiteren Fluchtlinien der Entwicklung des filmischen Neorealismus verweist Gilles Deleuze auf eine Bemerkung Michelangelo Antonionis im Kontext seines in neorealistischer Tradition stehenden Werkes IL GRIDO (Italien 1957), sich in letzter Konsequenz vom Fahrrad, selbstredend jenem De Sicas, zu befreien, denn in einem Neorealismus ohne dieses finale Element teleologischer Tendenz gewinnt der Aspekt des Zeitlichen jenseits der Suche und Bewegung an sich potenzierend tiefere Bedeutung - ein Möglichkeitsraum der Verlagerung und Beleuchtung des psychologisch aufgeladenen Inneren der Figuren entsteht.⁷⁹⁵ Antonioni verstößt in dieser Aussage keinesfalls den sozialkritischen Impetus der neorealistischen Filme De Sicas und Zavattinis, sondern strebt vielmehr nach einer Form der weiteren radikaleren Entfaltung des Aspektes der Kontingenz im Hinblick auf eine vollkommene Lösung der

⁷⁸⁹ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:30:20 min. – 00:36:30 min.).

⁷⁹⁰ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:41:07 min. – 00:42:00 min.).

⁷⁹¹ Vgl. Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 339.

⁷⁹² Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 360.

⁷⁹³ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:17:05 min. – 00:18:19 min.); (*Antonio* klebt sein erstes Plakat einer Bewerbung des Noir-Films GILDA (R.: Charles Vidor, USA 1946) kurz vor dem Diebstahl seines Fahrrades unter Mühen und übermäßigem Faltenwurf der Schönheit auf die Wand.).

⁷⁹⁴ Vgl. Glasenapp, „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, S. 22.

⁷⁹⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 39.

filmischen Bilder aus ihrer kausalen Synthese.⁷⁹⁶ LADRI DI BICICLETTA (1948) ist in seinem Ausdruck des Möglichen jedoch „[...] unstreitig der extremste Ausdruck des Neorealismus.“⁷⁹⁷

4.1.1 Larmoyanz: Die funktionsuntüchtige Vaterfigur

Das Prinzip der *lacrimae rerum*⁷⁹⁸ entfaltet sich in De Sicas LADRI DI BICICLETTA (1948) narrativ sowohl entlang einer Sichtbarwerdung der Abschwächung und Auflösung einer dominierenden Männlichkeit im Blickpunkt repressiver Einwirkungen des gesellschaftlichen Außen der Nachkriegszeit, als auch - im Hinblick auf den eigentlich konkreten Sinn des anrührend Sentimentalen und Tränenreichen - im interagierenden Handlungsmodus der Protagonisten *Antonio* und *Bruno* selbst. Der Bedrohung seiner Männlichkeit ist sich *Antonio* zu Beginn des Films noch nicht bewusst, doch das bereits erwähnte abseitige Warten auf die ernsehnte Zusage einer Arbeitsstelle deutet im Ausdruck der *Körperlichkeit* - seiner sitzenden, träumerisch-spielenden Haltung ohne jeglichen Antrieb - auf das sich sukzessiv projektierende *Kind-Werden* des Arbeiters vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Isolierung, die sich an der Peripherie Roms - den vergessenen Außenbezirken der Stadt, auffaltet. *Antonio* ist gezeichnet von einem auffallenden Strom der Regression, der ihn von einem zunächst noch maßregelnden Ehemann - der seiner Frau mahnend die Unsinnigkeit des Aufsuchens einer Wahrsagerin vorhält - über den schrittweisen Wegfall seiner gesellschaftlichen Wahrnehmung im Ausdruck mangelnder Hilfe, letztlich durch den schicksalhaften Verlust des symbolischen *Ermächtigungsapparats*⁷⁹⁹ - des überlebenswichtigen Objekts des Fahrrades - aus der vertikalen Struktur des gesellschaftlichen Gefüges gleiten lässt, einer Struktur, die zudem in einer weiteren Verschiebung - jener des familiär-privaten Kerns einer autoritär-bröckelnden Beziehung zwischen Vater und Sohn mündet. Der *deviante Typus* des *passiven Familienvaters* und *Ehemannes* konturiert sich bereits in seiner Unfähigkeit einer Skizzierung von Möglichkeiten, wieder an sein verpfändetes Fahrrad zu gelangen. *Antonios* Verhalten ist schon früh von unmittelbarer Resignation gefärbt, als er seiner Frau *Maria* von der

⁷⁹⁶ Vgl. Glasenapp, „LA NOTTE oder: Antonionis Night of the Living Dead“, S. 77; (Glasenapp verweist auf den der Suche immer noch anhaftenden zweckgebundenen erzählökonomischen Charakter in LADRI DI BICICLETTA (1948), in deren Verlauf das Fahrrad der Handlung eine zwar unsystematische dennoch zielgebundene Tendenz verleiht, die der deleuzschen *ballante* des ziellosen Umherschweifens widerspricht.).

⁷⁹⁷ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 360.

⁷⁹⁸ Chiellino, „Der neorealistische Film“, S. 30.

⁷⁹⁹ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 160.

angebotenen Arbeitsstelle als Plakatkleber berichtet.⁸⁰⁰ *Maria* hingegen steht, ähnlich wie die Protagonistinnen Rossellinis, im *deterritorisierten* Zeichen einer weiblichen Heldin des italienischen Nachkriegskinos, denn einzig sie ist mental in der Lage, die inneren und äußeren Blockaden zu sprengen, um letztlich die abschwächende Autorität und Besonnenheit der Rolle eines Familienvaters und sorgenden Ehemannes resolut in den Schatten zu stellen. Ihr aktives Ergreifen eines Lösungsfadens äußert sich in einem Moment *körperlicher* Dominanz, der sie im Prozess des Zusammenklaubens der kostbaren Bettwäsche als Teil ihrer Mitgift hierarchisch über *Antonio* stellt und bereits dort einen Teil seiner Männlichkeit abbröckeln lässt.⁸⁰¹ Die darauf folgende, fast schon ironisch aufgeladene Sequenz im Inneren des Pfandleihhauses verstärkt durch das Emporsteigen der Kamera an den unendlich hoch aufgetürmten Wäschebündeln - *rhizomatische Vielheiten* die sich an dieser Stelle verbinden - die sozial prekäre zeitliche Gesellschaftsverfassung, denn *Maria* ist offenbar nicht die einzige Frau, die ihr wertvolles Hab und Gut für das Wohl der Familie geopfert hat.⁸⁰² *Antonio*, sich fortan in der Sicherheit eines festen Arbeitsplatzes wiegend, entwickelt nahezu euphorischen Übermut, denn durch das Fahrrad ist es ihm endlich wieder möglich, Teil eines geschlossenen hierarchisch gegliederten institutionellen Systems zu werden, einem *maschinischen Gefüge*, in dem er als Arbeiter einen notwendigen Partikel zur gesellschaftlichen



Abb. 24.: *Männlich-Werden Brunos*: Verantwortung als Pflicht gesellschaftlichen Funktionierens (LADRI DI BICICLETTA R.: V. De Sica, I 1948; 00:13:54 min.).

Funktionalität des großen wirtschaftlichen Bewegungskreises darstellt. Sein beinahe kindlicher Übermut lässt ihn am Morgen des ersten Arbeitstages in voller Arbeitsmontur vor seiner Frau salutieren - erst sein Sohn *Bruno*, schon während seines ersten Auftretens von deutlich erwachsenen Zügen gekennzeichnet - er putzt sorgsam und pflichtbewusst das Fahrrad - verweist den Vater auf den Umstand eines Schadens am Rad, der im Pfandleihhaus durch Unachtsamkeit entstanden sein muss. *Bruno*, ebenfalls in einem Arbeitsoverall gekleidet, ärgert sich sichlich und schimpft über die Kosten, *Antonio* jedoch winkt dies als Lapalie ab.⁸⁰³ Die Verlaufslinie der Handlung ist

⁸⁰⁰ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:03:38 min. – 00:05:07 min.).

⁸⁰¹ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:05:27 min. – 00:06:03 min.).

⁸⁰² Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:07:46 min. – 00:08:03 min.).

⁸⁰³ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:13:31 min. – 00:14:08 min.).

zu Beginn noch charakterisiert durch ein ödipal gefärbtes Narrativ, in welchem das zunächst zurückeroberte Fahrrad dem lacanschen psychoanalytischen Deutungsmuster eines Phallusobjektes⁸⁰⁴ entspricht, durch das *Antonio* vorübergehend seine intakte Männlichkeit wiedererhält.⁸⁰⁵ Der Akt des ersten Plakatklebens jedoch schlägt erneut Risse in die eben noch so mühsam wieder errichtete euphorisierte *Körperlichkeit* des Arbeiters: Der Blick *Gildas* als sexuell aufgeladenes kinematographisches Lustobjekt Hollywoods macht eine korrekte Durchführung der Aufgabe schier unmöglich - sie steht für den aggressiv weiblichen *kastrationsbringenden Medusenblick*⁸⁰⁶, dem der geschwächte männliche Protagonist des neorealistischen Kinos nicht gewachsen ist. Auf Augenhöhe mit der hochglänzenden Diva vollzieht sich eine dezidierte *Entsexualisierung*⁸⁰⁷ des Protagonisten, die sich von seiner faltenschlagenden Hilflosigkeit auf den just in diesem Augenblick eintretenden Diebstahl des Fahrrades überträgt. Der Entwicklungsmoment einer schlichten Verrohung setzt ein, die sich durch die nun folgenden Erfahrungen der Ablehnung des gesellschaftlichen Außen, des *Anderen*, auf das Individuum selbst



Abb: 25.: *Antonios* bröckelnde Männlichkeit (LADRI DI BICICLETTE R.: V. De Sica, I 1948; 00:18:16 min.).

und schließlich auf eine private moralisch aufgeladene Ebene faltet. Die institutionalisierte Metropole wirft *Antonio* während seines Gangs durch die verschiedenen städtischen Einrichtungen der Gewerkschaft und kommunistischen Versammlung, der Polizei⁸⁰⁸ und letztlich der Kirche immer wieder auf sich selbst zurück, denn niemand eilt ihm, trotz seines Rufens, zu Hilfe: *Antonio* ist aus dem kollektiv-gesellschaftlichen Apparat herausgefallen, er ist ein fragmentierter Niemand, den sein Verfolgungsweg symbolisch immer wieder an den Rand Roms führt. Die Konturen der Verrohung des Arbeiters im Blickpunkt des Privaten Gefüges verdeutlichen sich im Umstand des Vergessens seines Sohnes *Bruno*, den er vollkommen gedankenverloren und zunächst von der in die überfüllte Straßenbahn

⁸⁰⁴ Vgl. hierzu: Deleuze/Guattari: „IV. Einführung in die Schizo-Analyse“, S. 400 ff.; („Der große Andere als unmenschliches Geschlecht macht in der Repräsentation einem Signifikanten des großen Anderen als stets fehlendem Term Platz, diesem allzumenschlichen Geschlecht, dem Phallus, der molaren Kastration.“).

⁸⁰⁵ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 160.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 160.

⁸⁰⁷ Deleuze/Guattari: „IV. Einführung in die Schizo-Analyse“, S. 402.

⁸⁰⁸ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTE (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:21:10 min. – 00:22:29 min.); (Der Polizeibeamte verweist mit seiner Bemerkung der unendlich vielen gestohlenen Räder in Rom auf den Aspekt der *Vielheit*, ein Umstand, der *Antonio* in der urbanen Masse im Kontext des *Unwahrnehmbar-Werdens* zerfließen lässt.).

drängelnden Masse isoliert, erst am späten Abend an seinem Arbeitsplatz einer Tankstelle abholt.⁸⁰⁹ Eine Totale zeigt die von hereingebrochener Abendschwärze umrandeten ungleichen Silhouetten von Vater und Sohn, verloren und gedanklich abwesend nebeneinander durch die Nacht nach Hause laufend.

In der Gestalt des Kindes konkretisiert sich eine Fluchtlinie, die anhand der bereits im Zusammenhang mit der Figur *Edmunds* in *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) thematisierten, philosophischen Dimension Nietzsches Anklang fand: *Bruno* ist das *aus sich rollende Rad*, die *rhizomatische* Verbindung zu einem mentalen Außen, von der die *Vaterfigur* gänzlich abgeschnitten scheint. Die Dramatik des gesellschaftlichen Scheiterns rückt durch den engen Vater-Sohn Komplex in das Licht einer individuell und moralisch aufgeladenen und zugleich angegriffenen Raumestiefe⁸¹⁰: „Faktisch beschränkt sich der Junge darauf, dem Vater zu folgen und neben ihm herzutrippeln. Doch er ist der intime Zeuge, der private Chor der Tragödie.“⁸¹¹ Der Aspekt des Gangs ist von besonderer Natur, denn in ihm drückt sich jene Emotionalität aus, die - ähnlich wie die herausragende Bedeutung des Irrens von *Edmund* dies aufzeigte - keine tragende Expression im Gesicht der Protagonisten findet. *Bruno* bezeugt durch sein unentwegtes fragendes Aufschauen zu dem meist ausdruckslosen, angestregten Gesicht seines Vaters ein Band bedingungsloser Liebe, wie sie nur zwischen Eltern und ihren Kindern vorherrschen kann. „Es ist, besonders bei De Sica, auf die Rolle des Kindes im Neorealismus hingewiesen worden [...]: in der Welt der Erwachsenen ist nämlich das Kind von einer gewissen motorischen Unzulänglichkeit betroffen, die es aber um so befähigter macht, zu sehen und zu verstehen.“⁸¹² *Bruno* sieht und versteht: Er ist nicht einfach nur das kindlich trippelnde Anhängsel des Vaters. Er durchlebt darüber hinaus einen, wenn sich auch nicht in der Rolle der Männlichkeit vertiefenden, so ihn doch kurzzeitig aus der Rolle des Kindseins heraustragenden, Vorgang der *Deterritorialisierung*, der dem seines Vaters entgegensteht. Seine noch kindlich-motorischen Bewegungen bringen ihn auf der Suche mehrmals zu Fall, ohne, dass der Vater dies überhaupt bemerkt. Aus der Kirche kommend und aufgrund einer flapsigen Aussage mit einer Ohrfeige durch die Hand *Antonios* bestraft, steigt die Zerbrechlichkeit in der familiären Beziehung auf, die sogleich mit einem Schreckenserlebnis des zu ertrinken drohenden Kindes gestraft wird.⁸¹³ In dieser Sequenz erfolgt eine entscheidende Unterbrechung der Suche nach dem Fahrrad, die in ihrem ethischen Ausmaß zugleich die ionische Kreisbewegung der Handlung

⁸⁰⁹ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:23:15 min. – 00:23:50 min.).

⁸¹⁰ Vgl. Bazin, „XXII. *LADRI DI BICICLETTA*“ (1949), S. 343.

⁸¹¹ Bazin, „XXII. *LADRI DI BICICLETTA*“ (1949), S. 343.

⁸¹² Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 14.

⁸¹³ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:52:01 min. – 00:55:13 min.).

konterkariert. *Brunos Werden* akzentuiert sich hier in seiner den kindlichen Status überschreitenden Vernunft, an der Stelle der Brücke gewartet zu haben, die ihm der Vater zuwies. Auch in der folgenden ironischen Szene des Aufsuchens der Wahrsagerin - von *Antonio* zu Beginn der Handlung als Unsinn abgetan – ist es die Beharrlichkeit und Zielstrebigkeit des Kindes, die die Suchbewegung der beiden Protagonisten weiterführt. *Bruno* zieht in dem überfüllten Zimmer der dubiosen Signora den Vater beharrlich an der Hand auf einen freien Stuhl, ohne die Reihenfolge der bereits seit langem Wartenden zu berücksichtigen.⁸¹⁴ Im Stadtviertel des jungen Diebes, dem beide nach dem Besuch der Wahrsagerin prompt über den Weg laufen und ihn verfolgen, ist es *Bruno*, der aufgrund der gegen *Antonio* aufgebrachten Menge einen Carabiniere herbeiholt.⁸¹⁵ Die Ablösung von einer kollektiven Zugehörigkeit zeigt sich auch hier dezidiert in der geschlossen gegen *Antonio* agierenden Bevölkerung, vor der sich der Arbeiter einzig durch das bedrohliche Schwenken eines ergriffenen Holzscheits schützen kann. Die Partizipation an einem gesellschaftlichen Lebensmuster ist unmöglich geworden.

Die Kreisbewegung in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) führt die Protagonisten letztlich auch an den tiefsten Punkt ihres moralischen Daseins. Die pure Verzweiflung lässt *Antonio* selbst ein Fahrrad stehlen. Wie sollte es anders sein, wird er auf seiner Flucht von einem tobenden Mob aufmerksamer Passanten verfolgt und schließlich eingefangen.⁸¹⁶ Sein Gebaren nach der unbestraften Entlassung ist Ausdruck vollkommener Apathie und innerer Zersplitterung: Sein passiver *Körper* hat sich schmerzvoll geöffnet⁸¹⁷ und positioniert sich oppositionell zu dem geschlossenen Gefüge der ihn entlarvten Öffentlichkeit. Die Tränen des Kindes sind Indiz seiner Unmöglichkeit der Annahme der ausgefüllten männlichen Rolle, die der Vater mit dem letzten Akt des Diebstahls vollends verloren hat. Der Ausdruck von Anonymität, wie ihn der Film zu Beginn kommuniziert hat, schlägt seinen Bogen in die Begebenheit eines ungewissen Endes, in das *Antonio* und *Bruno* gehen. Die gesellschaftlichen Verstreungen zeigen einen Hergang des *Werdens* im Sinne sozialer Separation, die mit Deleuze und Guattari als *Unwahrnehmbar-Werden* verstanden werden kann. „Aber was bedeutet am Ende aller molekularen Arten des Werdens, die mit dem Frau-Werden beginnen, Unwahrnehmbar-Werden? Unwahrnehmbar-Werden bedeutet vieles. [...]? Man könnte zunächst sagen: Wie alle Welt, wie jedermann sein.“⁸¹⁸ *Antonio*

⁸¹⁴ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (01:04:05 min. – 01:08:18 min.).

⁸¹⁵ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (01:11:57 min. – 01:14:27 min.).

⁸¹⁶ Vgl. hierzu: *LADRI DI BICICLETTA* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (01:21:33 min. – 01:26:27 min.).

⁸¹⁷ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 215.

⁸¹⁸ Deleuze/Guattari, „1730. Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, S. 380.

streift in seinem Prozess des *Werdens* all jene, ihn als Arbeiter und Mann auszeichnenden Indikationen von sich, die zuvor sein Lebensbiotop individuell gekennzeichnet haben. Die beiden Protagonisten treten ein in einen Zustand unpersönlichen Seins, der sich sowohl auf der horizontalen Linie der sozialen Abspaltung als auch auf jener des gebrochenen autoritären Verhältnisses zwischen Vater und Sohn herauskehrt. „Die Tränen, die sie vergießen, als sie mit hängenden Armen Seite an Seite weitergehen, sind Tränen der Verzweiflung über ein verlorenes Paradies.“⁸¹⁹ Stumm und ziellos mit der Menge treibend gehen sie im Zustand des *Kind-Werdens* nebeneinander die menschengefüllte Straße entlang, ein wechselndes Medium Close-Up zeigt ihre Gesichter. *Antonio* beginnt zu weinen und *Bruno* ergreift, Nähe suchend, seine Hand. Eine den Bildrand auflösende Totale, in der die Kamera hinter der fließenden Menschentraube die in Schwarz versinkenden Silhouetten von nur noch vage zu erkennenden Köpfen und Hüten einfängt, löst die Distanzierung von kinematographischem Bild und Individuum auf.⁸²⁰ Der im Verschwinden begriffene Gang des menschlichen Auflösens in der Anonymität pointiert den *Effekt des Realen*⁸²¹, der einen *organlosen Körper* der italienischen Nachkriegszeit entfesselt.

4.2 UMBERTO D. (1952)

„[...] : was nicht als Mensch gesehen wurde und doch Mensch ist, wird zum Ding gemacht, damit es durch keine Regung den menschlichen Blick mehr widerlegen kann.“

(Theodor W. Adorno »*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, (68 Menschen sehen dich an)« 1951)

Die Abbildung des leisen, unsichtbaren und langsamen Zerfalls eines *Körperbildes* der italienischen Nachkriegsepoche könnte im Spannungsfeld zeitlicher Vergänglichkeit und darin eingefangener Dauer wahrhaftiger Lebensschritte - entlang der sich auftürmenden gesellschaftlichen Hürden - nicht existentiell eindringlicher und gleichsam einnehmender in einem kinematographischen Bild Ausdruck finden, als durch den Einblick in das Schicksal des feinen, unscheinbaren Rentners *Umberto Domenico Ferrari* (Carlo Battisti) in *De Sicas* zu einer regelrechten Gloriele.

⁸¹⁹ Bazin, „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), S. 344.

⁸²⁰ Vgl. hierzu: LADRI DI BICICLETTA (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (01:25:30 min. – 01:27:55 min.).

⁸²¹ Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 164.

verwobenen Werkes: UMBERTO D. (1952)⁸²². Ein *Fluß von Bildern*⁸²³ gleitet durch augenscheinlich banale Begebenheiten des Lebensabends eines kleinen pensionierten Ministerialbeamten, dessen alltäglicher Daseinskampf gegen die drohende Verarmung, aufgrund inflationär bedingter Rentenkürzung, von De Sica visualisiert wird in einer losen „[...] Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere: [...]“⁸²⁴ Auf verstörende, sich sträubende und narrativ nahezu einzig in seinem visuellen Fluss wiederzugebende Weise akzentuiert sich dieser Bericht als emotionales Gegenwartsdokument menschlichen Seins.⁸²⁵ *Umberto Domenico Ferrari* demonstriert zu Beginn des Films mit anderen Pensionären auf den Straßen Roms gegen die sozialen Ungerechtigkeiten der Regierung, bleibt jedoch ungehört. Es scheint ihm unmöglich, die ausstehenden Schulden bei seiner ihm nicht wohlgesonnenen Vermieterin und exzentrischen Hausdame der *Padrona Olga* (Lina Gennari) zu begleichen, in deren Pension er ein kleines Zimmer mit seinem treuen Begleiter dem Hund *Flike* bewohnt. Einander abwechselnde Räume des städtischen Außen und Innen zeigen den Renter in seinem ohnmächtigen Ringen gegen die aufoktroyierten Zustände, seine Versuche, auf das eigene Leben einzuwirken und es den reißenden Strömungen der Geschehnisse zu



Abb. 26.: Wider der eigenen Haltung: *Umberto D.* und *Flike* im Kampf um ihr Überleben (UMBERTO D. R.: V. De Sica, I 1952; 01:03:33 min.).

enziehen. Er versucht seine Taschenuhr in einem Speisesaal voller ihm flüchtig bekannter Pensionäre zu verkaufen, doch stößt auf Ablehnung und Desinteresse. Die unruhigen lauten Nächte in der Pension lassen ihn keinen Schlaf finden, die lauthals

Arien trällernde und ständig von Gästen umringte *Padrona* vermietet

sein Zimmer, aus dem sie ihn partout vertreiben möchte, sogar stundenweise an Liebespaare. *Umberto D.* findet einzig in dem jungen Hausmädchen *Maria* (Maria-Pia Casilio) eine ihm zugewandte und freundschaftliche Person. Ständig mißt er mit dem aus der Küche entwendeten Fieberthermometer seine steigende Körpertemperatur, sodass es ihm möglich wird, für wenige Tage in ein städtisches Krankenhaus zu fliehen. *Flike*, in der Obhut von *Maria* und einem Soldaten - einer der beiden möglichen

⁸²² Vgl. hierzu: Buovolo, „Vittorio De Sica. 1902-1974“, S. 181; (Buovolo deutet auf De Sicas inspirierende Vorlage zu der Figur des römischen Rentners *Umberto Domenico Ferrari*: Es ist sein eigener Vater, der selbst Angestellter bei der italienischen Bank Banca d'Italia war und in seiner Kultiviertheit und Würde schwere finanzielle Zeiten zu ertragen wusste.).

⁸²³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 350.

⁸²⁴ Bazin, „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), S. 377.

⁸²⁵ Vgl. Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 373.

Väter ihres noch ungeborenen Kindes - entläuft dieser kurz nach der Rückkehr des Rentners in die Pension. Erst in einem Tierheim kann *Umberto D.* seinen geliebten Freund, unter grausamen Bildern der täglichen Vergasung von streunenden Hunden, wiederfinden. Die Pension der *Padrona* befindet sich nun in einem Umbau, so auch das Zimmer des Rentners. Nach einigen flüchtigen und distanzierten Begegnungen mit anderen Beamten sowie scheiternden Versuchen des Bettelns aufgrund einer zu großen Hemmschwelle, wird dem alten Herrn die Rückkehr in sein Zimmer unmöglich gemacht, denn aufgrund der Veränderung sind die Wände vollkommen zerschlagen und die Tapete hängt in Fetzen herunter. Die Selbstaufgabe ergreift *Umberto D.* und Gedanken der Beendigung des eigenen Lebens umtreiben ihn, der apathisch in seinem zerstörten Zimmer sitzt. Der Selbstmord ist für den müden Mann die einzige noch bleibende Lösung seiner sozialen Probleme. Er verabschiedet sich von *Maria*. Auf der vergeblichen Suche nach einer Unterbringung für *Flike* geht er in einen Park, um ihn dort einem kleinen ihm bekannten Mädchen namens *Daniela* zu schenken, doch ihr Kindermädchen lehnt diese Geste rigoros ab. Auf den Bahngleisen und im Angesicht des nahenden Zuges, entreißt sich der Hund voller Angst dem Griff seines Herren und *Umberto D.* folgt ihm zurück in den hellen Park.

Diese nur schwerlich zu erfassende Häufung kleiner Zwischenfälle, von offensichtlich unbedeutender Art, ist dazu befähigt, ein ganz bestimmtes Gefühl zu erwirken, welches sich allein aus dem Magnetismus des Darstellers projiziert: Die konkrete Dauer des Protagonisten - des Menschen in einer subjektiven Inszenierung lässt das Außen, die Alltagswirklichkeit zu einer reinen Beigabe werden, denn alle Vorkommnisse im Leben des *Umberto D.* erhalten ihre Wirkungsmacht ausschließlich durch sein Verhalten.⁸²⁶

Die ersten Schritte, welche der Rezipient mit *Umberto D.* geht, eröffnen bereits ein gesellschaftliches Milieu, das von Anonymität und Selbstbezogenheit geprägt ist, eine Gesellschaft, die das Alte und Ausgediente erbarmungslos ausspeit. Der durch die Polizei aufgelösten Demonstration der Pensionäre folgt eine Unterredung mit, so wäre es zu erwarten, Gleichgesinnten: Jedoch stellt sich in diesem Gespräch heraus, dass sogar unter den Rentnern soziale Unterschiede vorherrschen, denn *Umberto D.* ist der einzige von Mietschulden Geplagte unter ihnen.⁸²⁷ Der alte Herr, mit dem *Umberto D.* daraufhin ein Stück des Weges teilt, scheint zunächst freundschaftlich gesinnt, interessiert, doch als der Rentner ihm seine goldene Uhr anpreisen will, wird dieser unmittelbar distanziert und verabschiedet sich in ein Wohnhaus, um wenig später jedoch, *Umberto D.* ignorierend, wieder hinauszutreten. Die Linien der isolierenden Ablehnung wirken folglich nicht nur vertikal, von Seiten der Regierung, sondern auch

⁸²⁶ Vgl. Ebd., S. 370-371.

⁸²⁷ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:04:09 min. – 00:05:15 min.).

horizontal in der eigenen sozialen Mittelschicht auf den Protagonisten ein. Die Verstreungen eines verbindlichen Alltags transformieren sich sukzessiv in Strukturen eines ökonomischen Prinzips, das sich in allen *Umberto D.* tangierenden flüchtigen Begegnungen spiegelt und zu einer zerstörenden inneren und äußeren Maskerade anwächst.⁸²⁸ *Umberto D.* entspricht dem *devianten Typus* des gebrochenen *kranken Körpers*⁸²⁹, der sich aufgrund seiner Befindlichkeit in einer sozial-hoffnungslos alternierenden Kreisbewegung - ähnlich wie der Arbeiter *Antonio Ricci* in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) - in eine dysfunktional-gebrochene und passiv strauchelnde männliche Figur des italienischen Nachkriegskinos wandelt, die sich hustend und schlussendlich orientierungslos entlang der auf sie einwirkenden *optisch-akustischen Situationen* bewegt, deren Anforderungen sie nicht mehr gewachsen ist. Der Prozess einer Entmachtung konkretisiert sich nicht nur in den flüchtigen Bildern der Straßen Roms, sondern herausragend in den geschlossenen Räumlichkeiten in *UMBERTO D.* (1952), die in ihrem progressiven Veränderungsprozess das sich auflösende Innenleben der Figur artikulieren. Das kleine Zimmer in der Pension, eigentlich ein schützender Zufluchtsort, ist alles andere als ein privater abschirmender Ort der Ruhe und Sicherheit. Immer weiter öffnet sich der kleine Raum, dessen Türe stets offen steht für Menschen, die ungefragt eindringen, und *Umberto D.* gleichsam dadurch auflösen, sein *Unwahrnehmbar-Werden* fördern, denn er ist als menschliches Individuum nicht mehr existent für sie. Auch das Hausmädchen *Maria*, die einzige zeitweilige Konstante und freundschaftliche Gesprächsperson des Renters, betritt ohne Barrieren des Respekts das Zimmer, stürmt mehrmals hinein, um von einem Fenster des Zimmers aus die beiden Soldaten aus Neapel und Florenz zu beobachten, die als Vater ihres Kindes in Frage kommen.⁸³⁰ Die ständigen erschöpfenden Auseinandersetzungen mit der *Padrona Olga* behandeln nicht nur finanzielle Problematiken, sondern akzentuieren eine sich darüber hinaus erstreckende gesellschaftliche Verfremdung: Die unbedingte Loslösung von jenen Alten, die einmal die Gesellschaft aufgebaut haben und nun bloße störende Partikel der Vergangenheit sind. Ein kurzes emotionales Aufflackern seitens der *Padrona* ist lediglich in jener Sequenz zu erkennen, in der *Umberto D.* von den Sanitätern auf einer Trage aus dem Haus gebracht wird, um seinen Weg in ein Krankenhaus - ein Zufluchtsort der Fremde - anzutreten.⁸³¹ Die Kamera fängt das in leicht mitleidigen Zügen verzogene, müde Gesicht der *Padrona* in einem Close-Up ein und schaltet in einem Gegenschuss auf den ihr gewidmeten zornigen starren Blick des

⁸²⁸ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 186.

⁸²⁹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 208.

⁸³⁰ Vgl. hierzu: *UMBERTO D.* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:18:27 min. – 00:19:46 min.).

⁸³¹ Vgl. hierzu: *UMBERTO D.* (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:40:36 min. – 00:40:48 min.).

alten Herrn, hilflos auf der Trage liegend. Die feinen Herrschaften einer jungen Generation, die in den von feierlicher Stimmung stets vibrierenden Räumlichkeiten der *Padrona* ein- und ausgehen, nehmen von *Umberto D.* keinerlei Notiz, so ist es nach der Rückkehr aus dem Krankenhaus und einem scheiternden Versuch des Bettelns eine junge Frau - jene, die sich zuvor mit einem Mann in *Umbertos* Bett vergnügt hatte - die unter den sich aufwendig verabschiedenden Gästen im Treppenhaus dem Rentner einen strafenden Blick der Abfälligkeit entgegenwirft.⁸³² In der letzten Sequenz im Park ist es wiederum diese, auf einer benachbarten Bank sitzende Frau, die *Umberto D.* mit Verachtung begegnet.⁸³³ Es ist schwerlich zu transportieren, wie sich einzig aus der Wirkung der Sprache des *Körpers* wieder und wieder eine erniedrigende Flut der stillen Demütigung auf dem Rücken des kleinen Mannes ergießt, der nicht recht um Hilfe bitten kann und seine *bella figura*⁸³⁴ bis zuletzt wahrt, um sein Gesicht, seine Würde nicht zu verlieren. Der zeitliche Ausdruck der *Dauer der Figur*⁸³⁵ unterstreicht die Zögerlichkeit und den immer noch tief verwurzelten Respekt des ehemaligen Staatsdieners gegenüber seiner eigenen Rolle: Als ihm der *Commendatore*, ein ihm bekannter ehemaliger Vorgesetzter von Einfluss und Erscheinung während des recht komisch wirkenden Versuchs des Bettelns über den Weg läuft, ist *Umberto D.* in seiner devoten und dennoch distinguierten Haltung nicht in der Lage, auf die Frage nach seinem Befinden von der Wahrheit zu sprechen. Der *Commendatore* ist wissend um die Lage seines ehemaligen Angestellten, doch seine Flucht und der Unwille, das Gespräch zu vertiefen, ist nur allzu deutlich in seinen Übersprungshandlungen zu erkennen, die kein wirkliches Interesse signalisieren. Stattdessen verläuft sich die Begegnung in bedeutungslosen Floskeln und einem peinlich berührten stummen Abschied.⁸³⁶ In dieser losen Aneinanderfügung einmaliger Begegnungen voller stiller aber darum um so schmerzvoller wirkenden Distanz und Ablehnung, drückt sich die Einschließung in der eigenen Existenz aus, einem Dasein, welches lediglich durch die wenigen Gespräche mit dem Hausmädchen *Maria* und der Verantwortung für *Flike* schwach pulsierende Linien des Lebens verspürt.

Die realen Trümmer, welche noch nicht allzu lange von den Straßen entfernt sind, konkretisieren sich nun, wenige Jahre nach dem Krieg, in einer inneren Zerstörung der alternden, verlorenen Generation, die für ein Leben voll Fleiß und Treue nun, im Spiegel des Neuen der Gegenwart, mit Mißachtung gestraft werden: *Umberto D.* ist

⁸³² Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:05:29 min. – 01:05:58 min.).

⁸³³ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:21:44 min. – 01:21:52 min.).

⁸³⁴ Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 90.

⁸³⁵ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 371.

⁸³⁶ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:03:36 min. – 01:05:28 min.).

jener *Träger spezifischer Botschaften*⁸³⁷ eines sozialen Elends, welches Sie zu Marginalisierten der Gesellschaft werden lässt. Die auffallend mobile und komplexe Kamerabewegung De Sicas, die teils extreme Perspektivierungen der Auf- und Untersicht einnimmt, als auch das begleitend tragische melodische Motiv, unterstreichen die umherwandernde Orientierungslosigkeit und Verletzlichkeit des Protagonisten.⁸³⁸ Die sich immer wieder auf ihn selbst zurückfaltenden Linien deuten sich in der Einstellung des langen unpersönlichen Gangs der Pension an und setzen sich fort über die vielen Tischreihen der in sich abgeschlossenen, hungrigen und teilnahmslosen alten Herren in der Sequenz des Speisesaals. Sie alle sind in einem Prozess des *Tier-Werdens* befindlich, den De Sica im Motiv der lästigen, immer wieder auftauchenden Ameisen pointiert, die *Maria* mit einem Wasserstrahl zu vertreiben sucht.⁸³⁹ So, wie der Verlust des Fahrrads den *Körper Antonio Riccis* in *LADRI DI BICICLETTA* (1948) geöffnet hat, ist es die Zerstörung seines Zimmers, die auch den



Abb. 27.: Äußere und innere Zerstörung menschlichen Seins (UMBERTO D. R.: V. De Sica, I 1952; 01:08:17 min.).

kranken Körper Umberto Domenico Ferraris öffnet und ihn vollends aufgeben lässt. Nach der Rückkehr aus dem Aufenthalt im Krankenhaus ist sein Raum in einem Umbau befindlich, die Tapeten hängen zerfetzt von den Wänden, das Mobiliar ist achtlos übereinandergestapelt und das große

klaffende Loch in der Wand deutet eine Durchbrechung, eine *Deterritorialisierung* der Räumlichkeiten an.⁸⁴⁰ Das regelrecht mißhandelte Zimmer öffnet den seelisch geschundenen *Körper* des Pensionärs und bewirkt die Beschädigung seiner Integrität⁸⁴¹, die Stagnation seiner Bewegung und Suche. In der darauf folgenden langen Sequenz, die den hilflosen und naiven Versuch der Aufmunterung seitens *Marias* zeigt, veranschaulicht sich in einem Aufeinanderprall von *optischen* und *akustischen Situationen* der Selbstmordgedanke: Das Geräusch der Straßenbahn ertönt *akustisch* bereits kurz nach *Umbertos* Eintreten in das Zimmer und verbindet sich mit einer *optischen Situation* durch die sich an den Zimmerwänden entfachenden, tänzelnden Lichtspiele und das öffnen seines Fensters. Ein Close-Up seines abgeklärten lebensmüden Gesichts wirft den Blick auf das von Straßenbahnschienen geteilte nasse Pflaster, welches die Kamera bedrohlich und hin

⁸³⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 358.

⁸³⁸ Vgl. Bondanella, „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, p. 90.

⁸³⁹ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:14:16 min. – 00:14:40 min.).

⁸⁴⁰ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:07:35 min. – 01:08:20 min.).

⁸⁴¹ Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 223.

zu einem Extreme Close-Up heransoomt, wieder auf sein Gesicht schaltet und mit dem Schwenk auf den eingerollt schlafenden *Flike* den verzweifelten Schlussakt des Films erahnen lässt.⁸⁴² *Umberto D.* verabschiedet sich endgültig von der nichtsahnenden *Maria* und gerät, nach scheiternden und wiederum demütigen Versuchen, eine neue Heimat für *Flike* zu finden, über eine Brücke in einen Park. Augenscheinlich ist, ab dem Moment des Eintretens in diesen öffentlichen Raum, dass die bisher vorherrschende dunkle Bildästhetik nun eine gänzlich andere ist: Der Park erstrahlt in einem hellen, freundlichen Sonnenlicht, ist durchdrungen von freudigen Stimmen spielender Kinder und lässt als lose Sequenz den Anschein aufkommen, *Umberto D.* ginge friedlich mit seinem Hund spazieren. Er möchte dem kleinen Mädchen *Daniela Flike* schenken, wird jedoch von ihrem distanzierten Kindermädchen abgewiesen. Schlussendlich bleibt ihm nichts anderes übrig, als mit seinem treuen Begleiter in den Tod zu gehen, der ihm auf dem Weg in Richtung der Bahnschienen folgt und in seinem Versteck an der Seite der Brücke aufspürt. Er klettert unter der herabgesenkten Schranke hindurch und blickt in den herannahenden Zug, doch *Flike* entgleitet ihm und der Zug rast an *Umberto D.* vorüber.⁸⁴³ *Flike* führt den alten Herrn zurück über die Brücke in den Park, in dem sich nach anfänglicher Distanz zwischen beiden Gefährten, ein auflösendes Moment konstruiert: *Umberto D.* ergreift einen Pinienzapfen vom Boden und animiert den Hund zum Spielen. De Sica konturiert mit dem sich langsam entfernenden Paar eine Antipode zum einleitenden Bild der von einem Bus durchschnittenen demonstrierenden Pensionäre.⁸⁴⁴ Die Kamera entwickelt in einer Totalen das durch Laternen und eine mächtige Pinienallee zentralperspektivisch angeordnete Bild der nebeneinander hüpfenden Schicksalsfiguren, die sich, immer kleiner werdend, aus dem Bild entfernen.⁸⁴⁵ Mit der Einblendung des Wortes *FINE* strömen von einer anderen Brücke auf der linken Seite des Parks tobende Kinder in das Bild und kreuzen den von *Umberto D.* und *Flike* bereits verlassenen Weg.⁸⁴⁶ Sie laufen ein Stück auf die Kamera zu und verlieren sich dann wieder im rechten Bildrand, bevor die Abblende den Film schließt.

Die *Fluchtlinien* der Kinder deuten auf die Komponente der Gegenwart und Zukunft, welche die soeben verebbte Vergangenheit kreuzt und gleichsam hinter sich lässt. Sie sind das, was *Umberto D.* einmal war und auch sie werden die Gesellschaft tragen und möglicherweise von dieser mit einer ähnlichen Kälte wieder aus ihrem System

⁸⁴² Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:10:08 min. – 01:10:54 min.).

⁸⁴³ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:21:52 min. – 01:26:06 min.).

⁸⁴⁴ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 184.

⁸⁴⁵ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:26:09 min. – 01:28:38 min.).

⁸⁴⁶ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:28:38 min. – 01:28:53 min.).

assortiert, wie der von allen verlassene römische Pensionär. Die ineinander verschränkten Zeitlichkeiten kontrastieren in ihrer Drastik ein Bild des Todeswunsches und gleichsam jenes des pulsierenden und noch sorglosen Lebens.⁸⁴⁷ Der in Rossellinis *War Trilogy* - besonders ROMA, CITTÀ APERTA (1945) und PAISÀ (1946) - noch spürbare gemeinschaftliche italienische Pathos ist in De Sicas Werken längst zerronnen zu einer Pfütze der Isolation und Abgeschnittenheit. *Umberto D.* durchlebt, ähnlich wie *Antonio* und *Bruno Ricci* in LADRI DI BICICLETTE (1948) einen Prozess des Verschwindens, der ihn von einem *Tier-Werden* hin zu einem *Unwahrnehmbar-Werden* überführt und vor dem Hintergrund der bildästhetischen Sprache auflöst - einen *organlosen Körper* schafft, der sich, *rhizomatisch* verstreubend, in einer Ungewissheit verläuft.

4.2.1 Der körperliche Affekt *Marias*. *Die Einsamkeit der ersten wachen Stunde*

Maria. Große braune Augen in einem kindlich runden Gesicht öffnen sich, geweckt durch das aufgeregte Telefonat des Pensionärs *Umberto D.*, im ersten Licht des frühen Morgens. Das Hausmädchen liegt auf einer kleinen Pritsche in einer Nische des langen Korridors der Pension. Sie befindet sich, ihre Augen reibend, noch in einem jener Zustände, die Walter Benjamin in seinem kleinen Gedankensplitter „Frühstücksstube“ (1928) als *Traumdämmerung*⁸⁴⁸ bezeichnet. *Maria* löst sich aus der tiefen bannenden Welt des Traums, die Kamera ist ganz bei ihr, in ihren langsamen zarten motorischen Bewegungen alltäglichen Erwachens. Ihr erster Blick fällt gen Decke und erspäht auf dem Gitterdach eine lautlos schleichende Katze. Die Szenerie erscheint beinahe noch wie ein Traumbild. Um dem Schwindel durch ruckartiges Aufstehen zu entgehen, setzt sie sich auf ihre Bettkante, reibt mit beiden Händen ausgiebig ihr schlaftrunkenes Gesicht, ein Vorgang ähnlich jenem des Waschens⁸⁴⁹, den Benjamin als erste, jedoch lediglich oberflächliche Ablösung aus den tiefen Schichten der Traumwelt thematisiert. Sie steht auf, schlüpft in ihre Schuhe, wirft sich in schlurfendem Gang ihr Hauskleid über und bewegt sich - die Kamera befindet sich bereits am Ende des Gangs und erfasst *Maria* in einer leichten Untersicht - den langen Korridor hinunter in Richtung der

⁸⁴⁷ Vgl. Illger, *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, S. 185.

⁸⁴⁸ Benjamin, Walter: „Frühstücksstube“, in: Ders.: *Einbahnstraße* (1928), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 8-9, hier: S. 8; (Benjamins kleiner Aphorismus verhandelt im Kontext des Erwachens und Erinnerns die Loslösung aus dem Traumbereich, die sich in einem Prozess der *Reinigung* mittels des Frühstückens ereignet.).

⁸⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 8.

Küche.⁸⁵⁰ In diesem, ihrem Arbeitsraum vollzieht sich nun die benjaminsche Bruchstelle zwischen der Welt des Schlafs und jener des Tages im Gestus „[e]ine[r] Behutsamkeit, die nur durch die Verbrennung des Traumes in konzentrierte Morgenarbeit, wenn nicht im Gebet, sich rechtfertigt, anders aber zu einer Vermengung der Lebensrhythmen führt.“⁸⁵¹ Was sich nun filmisch visualisiert, ist die jenseits erzählerischer Einheit befindliche Aufeinanderfolge und Zergliederung *autonomer Momente*⁸⁵² die in *Maria* eine der wohl bedeutendsten Verkörperungen des deleuzschen *cinéma de voyant* finden. Langsam geht sie zum Herd, streicht, wie schon viele Male, ein Streichholz über die an der Wand befindlichen früheren Reibungsspuren und entzündet das Herdfeuer. Das Tropfen des Wasserhahns ist vernehmbar, sie dreht diesen zu und



Abb. 28.: *Maria* im schwebenden Zustand des Erwachens (UMBERTO D. R.: V. De Sica, I 1952; 00:33:31 min.).

sogleich, als würde sie von etwas angezogen, richtet sich ihr Blick plötzlich in Richtung des großen Küchenfensters, aus dem sie auf den noch schlafenden dunklen Innenhof blickt, einzig die Katze schleicht über die Dächer. In einem Medium Shot sind ihre wandernden großen Augen zu beobachten. Sie holt eine kleine Blechkanne aus

dem Schrank und füllt sie mit Wasser, versucht währenddessen die Ameisen mit einem Strahl zu vertreiben und trinkt einen Schluck. Daraufhin räumt sie Papier und Füllfederhalter vom Küchentisch und setzt das Kaffeewasser auf den Herd:

„Und dann fällt ihr Blick auf den schwangeren Bauch, als ob darin das ganze Elend der Welt wüchse. Aus einer ganz gewöhnlichen oder alltäglichen Situation, im Verlauf einer Serie unbedeutender Gesten, die um so mehr einfachen sensomotorischen Schemata gehorchen, entsteht plötzlich eine *rein optische Situation*, auf die das Hausmädchen weder zu antworten noch zu reagieren weiß. Die Augen, der Bauch – in diesem Zusammenspiel liegt eine Begegnung...“⁸⁵³

Die Heranfahrt der Kamera zeigt *Marias* Gesicht in einem Close-Up und verbindet den prüfenden Blick auf ihren Bauch mit den plötzlichen Tränen, die aus ihren Augen treten. An dieser Stelle akzentuiert sich jener Moment, den Gilles Deleuze in *Gedächtnis* und *Erinnerung* begreift: Die zeitliche Dimension der *optischen*

⁸⁵⁰ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:33:20 min. – 00:34:19 min.).

⁸⁵¹ Benjamin, „Frühstücksstube“, S. 9.

⁸⁵² Bazin, „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), S. 379.

⁸⁵³ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 12.

Wirkungsmacht konzentriert auf subtile Weise den Umstand ihrer ungewollten Schwangerschaft. Das junge Hausmädchen setzt sich auf einen Stuhl, ergreift die Kaffeemühle und beginnt die Bohnen mahlen, wird in diesem Vorgang jedoch wieder von der noch offen stehenden Küchentüre unterbrochen. Vorsichtig lehnt sie sich ein Stück nach hinten und streckt ihr nacktes Bein aus, um mit der tastenden Spitze ihres Zehs die Türe zu schließen. Dieser *körperliche* Affekt erfasst den Rezipienten und lässt diesen selbst Teil des diffizilen Geschehens werden. Mit dem Ertönen der Türglocke ist die *Einsamkeit der ersten wachen Stunde*⁸⁵⁴ beendet.⁸⁵⁵

Maria befindet sich als Schwankende, Taumelnde und Gedankenverlorene in jenem deleuzschen *beliebigen Raum*, in dem sich die *optischen* und *akustischen* Situationen nicht mehr sensomotorisch verketteten, sondern einer Lockerung und sukzessiven Ablösung des Sinnzusammenhangs weichen, in welchem die Gesten der jungen Frau lediglich in einem Intervall von Bewegung existent sind. Sie ist eine Sehende, die aufgrund der hoffnungslosen Unerträglichkeit des Alltags - ihres wachsenden Bauches mit einem noch ungeborenen Leben - ihrer Selbst ausgeliefert ist. Wie *Umberto D.* ist *Maria* in ihrem Sein, ihrer Existenz eingeschlossen und kann dadurch eine sich letztlich nur an der Oberfläche auffaltende freundschaftliche Berührung zu dem alten Pensionär aufbauen, seine Sorgen zwar wahrnehmen, jedoch kein tieferes Interesse entwickeln. Ihr erster Auftritt pointiert bereits ihr träumerisch abwesendes Agieren in der Küche, Tätigkeiten ausführend, ohne sich diesen in ihrem Verlangen einer ernststen Aufmerksamkeit bewusst zu sein.⁸⁵⁶ *Maria* beginnt mit abwesendem Blick langsam ein Huhn zu rupfen, während sich *Umberto D.* wütend über die Unverfrorenheiten der *Padrona* ergeht. Minutenlang schaut sie einfach, gibt *Flike* Wasser und lehnt sich an den Kühlschrank - erst dort beginnt sie *Umberto D.* beizupflichten. Daraufhin spritzt sie mit dem Wasserstrahl erstmals die Ameisen von der Wand und eröffnet *Umberto D.* mit einem fragenden Blick



Abb. 29.: Maria: Denkfiguren in Gefilden alltäglicher Schwere (UMBERTO D. R.: R. Rossellini, I 1952; 00:35:03 min.).

auf den Umfang ihres Bauches, dass sie schwanger ist. Dann entzündet sie eine Zeitung und wedelt mit dem Feuer entlang der Ameisenspur an der Wand, rußige Fetzen fallen zu Boden, fast verbrennt sie ihre Hand, doch sie scheint es kaum wahrzunehmen. De Sica ist es in jenen Sequenzen möglich, „[...]“, die Lebenszeit selbst

⁸⁵⁴ Benjamin, „Frühstücksstube“, S. 8.

⁸⁵⁵ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:34:20 min. – 00:37:30 min.).

⁸⁵⁶ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:11:50 min. – 00:16:20 min.).

zum Schauspiel, zum Drama zu machen, die natürliche Dauer eines Menschen, dem nichts Besonderes widerfährt.“⁸⁵⁷ *Maria* scheint sich im Verlauf des Films nie gänzlich von der Welt des Traumes abzulösen. Sie wird mit ihrer eigenen Problematik und jener des alten Pensionärs konfrontiert, doch stets zeichnet ihren ruhigen schweifenden *Körper* und naives Wesen ein gewisses gleichgültiges Annehmen der Tatsachen, wie sie sind. So erkennt sie in der Sequenz des zerstörten Zimmers nicht die Gefahr der sich andeutenden Selbstmordgedanken *Umberto Domenico Ferraris*, der abgeschlagen auf seinem Bett sitzt. Zwar reicht sie ihm liebevoll Kuchen, jedoch ohne das zerstörte Zimmer zu kommentieren und stellt nach langen Minuten des Schweigens fest, dass dies der Lauf der Dinge sei⁸⁵⁸:

„[...] Die Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität, die ihnen einen eigenständigen Wert verleiht. Nicht nur der Zuschauer, auch die Protagonisten müssen nun die Milieus und Gegenstände durch den Blick besetzen, sie müssen die Dinge und Leute sehen und verstehen, damit die Aktion oder die Passion entsteht und in den Alltag eindringt, der immer schon abläuft. [...]. Im Neorealismus bleibt alles real [...], aber zwischen der Realität des Milieus und der Realität der Aktion findet keine motorische Fortsetzung mehr statt. Eher handelt es sich um einen onirischen, über die entfesselten Sinnesorgane vermittelten Bezug.“⁸⁵⁹

Die Sequenz des Abschiedes der beiden einsamen Existenzen ist einerseits von einer tiefen Zärtlichkeit durchtränkt, des jugendlichen Leichtsinns *Marias*, die das Fortschleichen des Pensionärs bemerkt. Doch ist sie dem *Schutz der träumenden Naivität*⁸⁶⁰ noch nicht entwachsen, realisiert nicht die Zeichen der schmalen, schwachen Silhouette des alten Mannes, der dem Leben abgeschworen hat.⁸⁶¹ Sie sind beide unfähig, aus ihrer Abgeschlossenheit herauszutreten, sich einander zu stützen. Ihre Zuneigung zueinander und gleichsame Unerreichbarkeit drückt sich in einem letzten starken Bild aus, welches *Maria* in einem Extreme Low-Angle Shot hoch oben aus einem Fenster der Pension blickend zeigt. *Umberto D.* fährt in einer Straßenbahn davon, er sieht *Maria*, doch ihre *deterritorialisierten Körper* driften auseinander.⁸⁶²

Mit der Figur der Sehenden lässt sich ein Bogen zurück zu den brillierenden Anfängen des italienischen Neorealismus schlagen: Luchino Visconti, Grenzgänger der ersten

⁸⁵⁷ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 370.

⁸⁵⁸ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:08:20 min. – 01:10:03 min.).

⁸⁵⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 15.

⁸⁶⁰ Benjamin, „Frühstücksstube“, S. 9.

⁸⁶¹ Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:13:15 min. – 01:15:00 min.).

⁸⁶² Vgl. hierzu: UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:15:51 min. – 01:16:09 min.).

Stunde, entwickelte bereits in seinem als Vorläufer der Strömung geltenden Erstlingswerk *OSSESSIONE* (1943) eine ähnliche Sequenz der sichtbaren Dauer realistischer Zeit im Verständnis des *unsichtbaren Sujets*⁸⁶³, einem aus sich selbst heraus entstehenden und auflösenden Faktum. *Giovanna* (Clara Calamai), „[...] die in Schwarz gekleidete Protagonistin [ist] von einer nahezu halluzinatorischen Sinnlichkeit besessen [...].“ Sie ist dem jungen Italiener *Gino* (Massimo Girotti) verfallen, der eines Tages in der ärmlichen Trattoria ihres Mannes, in der Po-Ebene gelegen, auftaucht. Nach Prozessen der Ablösung und des Wiederfindens, welches mit der schweren Last des Mordes an *Giovannas* Ehemann durchtränkt ist, zeigt Visconti sie als Taumelnde, die das, was ihr widerfährt, kaum noch wahrzunehmen weiß: Die erdrückende, ausweglose und die mentale Verfassung übersteigende Stimmung kulminiert, in jener Sequenz der von schmutzigem Geschirr überladenen Küche der Trattoria, mit einem



Abb. 30.: Begierde zerfallener Körper: *Giovanna* außerhalb jeglicher Bewegungsintervalle (*OSSESSIONE* R.: L. Visconti, I 1943; 01:31:57 min.).

Gefühl der sexuellen Entladung. *Giovanna* registriert kaum noch wahrnehmbar die Berge von Tellern und Töpfen, schöpft sich einen Teller Suppe auf und beginnt - ein Medium Shot zeigt sie krumm auf einem Stuhl sitzend - lieblos zu essen. Eine Zeitung lenkt sie ab, doch es ist eine künstliche Ablenkung, der nicht ihre natürliche

Aufmerksamkeit gilt, denn diese ist in ihr zerbrochen. Sie sinkt langsam und mit erschlaffendem Körper auf ihren Arm nieder, während sich die Kamera diskret von ihr entfernt, sie zurücklässt in ihrem einklemmenden Elend.⁸⁶⁴ Sowohl die Protagonistin De Sicas als auch jene Viscontis visualisiert in mikroskopischer Weise das Bild einer *Conditio humana*⁸⁶⁵ - einer Beschaffenheit des Menschen und der Bedeutung seines Seins in der gegenwärtigen Zeit. *Maria* und *Givoanna* konturieren im Angesicht des *Zeit-Bildes* den körperlichen Affekt vermittelt abweichenden Bewegungen, die ihre eigene Bedeutung tragen.

⁸⁶³ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 370.

⁸⁶⁴ Vgl. hierzu: *OSSESSIONE* (R.: Luchino Visconti, Italien 1943); TV-Ausstrahlung, ORF III 20.11.2013 (DVD); (01:30:50 min. – 01:32:32 min.).

⁸⁶⁵ Bazin, „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), S. 373.

5. Ausblick und *Fluchtlinien toter Zeit*: Italienischer Neorealismus und dann?

Körperbilder des Zu-Spät als Luxus einer Upperclass

Die chronische Erfassung von *Wirklichkeitsfragmenten* in einem reinen Ausdruck der Sprache ihrer natürlichen Oberflächenstruktur, ihrer Preisgabe eines Sinns, welcher durch die *registrierende* und gleichsam *enthüllende Funktion* der Kamera jenseits kausaler Zergliederung zum Vorschein kommt, begegnet mit dem Beginn der 1950er Jahre einem kinematographischen Wandlungsprozess der Form - einer Kontur, die sich in ihrer ästhetischen Auffaltung einem erzählerisch vertieften psychologisch-phänomenologischen Realismus zuwendet. Die Wahrheiten des am eigenen *Körper* erfahrenen Unmittelbaren - die Gräuel des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs im Spannungsfeld ihrer politisch-gesellschaftlichen und allumfassend historisch spürbaren Bruchstellen, visualisierten sich in den Filmen des italienischen Neorealismus als bereits in sich offenliegende Phänomene einer kollektiven Erfahrung.⁸⁶⁶ Eine Krise des filmischen Neorealismus in seiner reinsten Form der Abbildung von Wirklichkeit entlang strenger filmischer Prinzipien einer ideologischen und sozialen Grundhaltung ist in jenem Augenblick sichtbar, in welchem sich politische und soziale *Fluchtlinien* des alltäglichen Erfahrungsmodus in der Notwendigkeit ihrer Verzweigung in einer Transformation des *Unwahrnehmbar-Werdens* verlieren. In feinsinniger Weise verweist Roberto Rossellini in seiner *Solitude Trilogy* der frühen 1950er Jahre bereits mit dem an gesellschaftlichen und privaten Verschiebungen zerbrechenden Geist Ingrid Bergmans auf die vibrierenden gesellschaftlichen Änderungen der Blickrichtung in das Innere des *Körpers* - das Mysterium Mensch vor dem Hintergrund eines aufkeimenden spirituellen Realismus der Anrufung geistiger und seelischer Zersplitterung, die Gilles Deleuze in den mentalen Denkmustern *Geist*, *Gedächtnis* und *Gehirn* begreift. Die Fasern der neuen Wirklichkeit verweben sich zu einer immer fester werdenden komplexen Struktur, die ein Vorstoßen in die Bereiche menschlicher Verfassheit zunehmend diffiziler gestaltbar macht. Vielschichtigkeit und seelischer Widerspruch werden zu Triebfedern eines neuen kinematographischen Verständnisses, in welchem die soziale und politische Auslotung allein nicht mehr ausreicht, um das Individuum zu greifen.⁸⁶⁷ Der Wegfall des Neuen in der Begrifflichkeit der in den 1940er Jahren verwurzelten Strömung eines Neorealismus der Chronik vererbt, trotz des thematischen Abrückens von zeitgeschichtlichen Regungen, dem anbrechenden dramatisch-erzählenden Realismus jedoch das evidente Gespür einer moralischen

⁸⁶⁶ Vgl. Schlappner, „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, S. 20.

⁸⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 22.

Dringlichkeit der Aufzeichnung gesamtgesellschaftlicher Stimmungen in ihrer Zeit.⁸⁶⁸ Rossellini selbst exponiert 1954 in einem Interview der Cahiers du cinéma gegenüber Eric Rohmer und François Truffaut die Bedeutsamkeit der Brüche und Sichtweisen im Blickfeld eines moralischen Optimismus gegenwärtiger zeitlicher Impulse:

„ROSSELLINI: [...]. I think I am the same human being looking at things in pretty much the same way. On the other hand, one is drawn to new themes, interests change, and with them directions. There is no point in tarrying among the ruins of the past. We are all too often mesmerized by a particular ambience, the atmosphere of a particular time. But life changes, the war is over, what was destroyed has been rebuilt. The drama of the reconstruction had to be told. [...].“⁸⁶⁹

Dieses in der Zeit befindliche Abrücken von Tendenzen einer Stigmatisierung und Determination stilistischer und erzählökonomischer Verfahrensweisen sowie das Wissen um die damit einhergehende persönliche Gefahr stagnierender Beobachtungsgabe gesellschaftlicher Bewegungen, markiert jene bedeutsame neorealistische Wandlung einer Perspektive des Sinns⁸⁷⁰, welche Rossellini aufgrund seiner filmischen Ästhetik und humanistischen Sensibilität zu einer Leitfigur und Inspirationsquelle neuer filmischer Bewegungen nach der Glanzzeit des italienischen Neorealismus werden lässt. Im Verständnis des Anspruchs einer Schaffung kritischer neuer Mosaik mit den Mitteln der Sprache des Mediums Film, jenseits erzählerischer Stringenz und sinnstiftend offensiven Ausdrucks der Bilder des klassisch narrativen Hollywoodkinos gilt es, die mentale Fragilität hinter den fest verwobenen Fasern menschlichen Seins im Entstehen eines neuen gesellschaftlichen *Körperbildes* auszuloten, das sich im Begriff eines *Werdens* an Individuen jenseits marginalisierter Milieus abzuzeichnen beginnt.

In die Strömungen des filmischen Neorealismus fließen alsbald Färbungen bestimmter Genrekonventionen und vielschichtige Linien des traditionellen Films - die Betonung der psychologischen Zeichnung der Figuren, ein neues Experimentieren mit Erzählung, Story und Montage - ein, die den Neorealismus selbst jedoch in keiner Weise vollends verwerfen.⁸⁷¹ Die mit dem Neorealismus etablierte Verschiebung der filmischen Wirkungsweise und Funktionalität erwirkt die ersten Tendenzen einer vollkommen andersartigen Einbeziehung mentaler und kommunikativer Sinnprozesse des Rezipienten, die sich als kreative Wurzeln nachfolgend auf das Schaffen der jungen französischen Cinéphilen und um die Cahiers du cinéma gruppierten Filmkritiker zu Beginn der 1950er Jahre auswirkt. Luchino Viscontis gesellschaftsanalytisches Œuvre

⁸⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 34.

⁸⁶⁹ Schérer/Truffaut: „An Interview with Cahiers du cinéma“, p. 48.

⁸⁷⁰ Vgl. Engell, „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, S. 184.

⁸⁷¹ Vgl. Ebd., S. 182-183.

etwa verzeichnet Ende der 1960er Jahre eine zunehmende Tendenz zur Auseinandersetzung mit monumentalen historischen Dramen und bedeutenden literarischen Verfilmungen wie jene der Werke Thomas Manns und Albert Camus'.⁸⁷² Auch jene, sich von der strikten Reinheit des Neorealismus entfernende Entwicklung Federico Fellinis (*1920 - † 1993) - der u.a. in seinen Anfängen als Drehbuchautor mit Rossellini an ROMA, CITTÀ APERTA (1945) zusammenarbeitete - ist an dieser Stelle beispielhaft anzuführen, denn seine ersten Werke der anbrechenden 1950er Jahre - bedeutsam insbesondere I VITELLONI (Italien 1953) - stehen zunächst in einem Prozess des Übergangs, eines Chargierens zwischen physischen Realitäten und Welten des Traums.⁸⁷³ In den späten Jahren seiner filmischen Schaffensphase jedoch, entsagt Fellini der Wirklichkeitserfassung letztlich vollends und vermag dennoch seinen ästhetischen Duktus distanzierend freizuhalten von den Einwirkungen des klassischen Filmverständnisses Hollywoods.⁸⁷⁴ Mit den filmisch-ästhetischen Ansätzen in Fellinis I VITELLONI (1953) beginnt sich jenes Neue innerhalb des europäischen Kinos anzudeuten, welches nicht mehr im Zeichen einer Auslotung der Verbindungen zwischen Film und Wirklichkeitserfassung, möglichen Welten und tatsächlichen Seins steht, sondern fortan experimentelle Vertiefungen auf die inneren Welten vornimmt, die bedeutsam einen äußerst diffizilen und vielschichtigen Umgang mit der Komponente der Zeit aufzeigen: Es ist die Geburt der französischen *Nouvelle Vague*.⁸⁷⁵ Diese filmisch bedeutsame Neuerung im Verständnis einer *politique des auteurs*⁸⁷⁶, einer Zentrierung um die Bedeutsamkeit des persönlichen Wirkungsfeldes eines Regisseurs - eines auf sämtlichen Ebenen des Entstehens vielschichtig einfließenden Autors des Films, ist zunächst durchaus von sozialkritischem Anspruch geprägt. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol oder Jacques Rivette sind u.a. in den späten 1950er und 1960er Jahren jene prägenden Figuren im Wirkungskreis der *Cahiers du cinéma* und André Bazin, die als ehemalige Kritiker des Films den ästhetischen Neubeginn in der polemischen Stimmung eines Wirkens entgegen der illusionistischen Perfektion und anonymen Filmproduktion markieren.⁸⁷⁷ Sie propagieren das filmische Experimentieren im Sinne einer neuen Entfaltung der Sprache auf der Ebene des narrativ Unvorhersehbaren sowie den Stil des Unperfekten. Das gemeinsame provokative Bestreben der Anfänge verflüchtigt sich jedoch in die unterschiedlichen

⁸⁷² Vgl. Ebd., S. 182; (Viscontis spätes Œuvre umfasst u.a.: IL GATTOPARDO (Italien 1963; dt. DER LEOPARD); LO STRANIERO (Italien 1967; dt. DER FREMDE); LA CADUTA DEGLI DEI (Italien 1969; dt. DIE VERDAMMTEN); MORTE A VENEZIA (Italien 1971; dt. TOD IN VENEDIG)).

⁸⁷³ Vgl. Ebd., S. 182; (Die noch in der Tradition des Neorealismus stehenden Werke Fellinis sind u.a. LUCI DEL VARIETÀ (Italien 1950; dt. Lichter des Varieté); LO SCEICCO BIANCO (Italien 1952; dt. DIE BITTERE LIEBE); I VITELLONI (Italien 1953; dt. DIE MÜßIGGÄNGER); LA STRADA (Italien 1954; dt. LA STRADA, DAS LIED DER STRASSE)).

⁸⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 183.

⁸⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 184.

⁸⁷⁶ Korte/Faulstich: „Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick“, S. 30.

⁸⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 30.

Interessenfelder der Regisseure, unter denen allen voran Jean-Luc Godard seinen innovativ-künstlerischen Anspruch fortlaufend als roten Faden durch seine Arbeiten zieht.⁸⁷⁸

Im Hinblick auf die filmästhetische Vertiefung des deleuzschen *Zeit-Bildes* sind es herausragend die Komponenten *Bewegung* und *Zeit*, *Erinnerung* und *Gedächtnis*, welche sich um die visuell entstehenden *Denkfiguren* zentrieren, die in der ausgehenden Phase des italienischen Neorealismus und der darauf folgenden Tendenz des französischen Autorenfilms einnehmende Kraftfelder in den *Körperbildern* des Films entfalten. Der moderne Autorenfilm schafft eine kinematographische Freilegung des Verständnisses der *Erinnerungs-* und *Gedächtnisbilder* in ihrer reinen zeitlichen Auffaltung.⁸⁷⁹ Deleuze selbst akzentuiert mit analytischem Blick auf die französische Nouvelle Vague die Bedeutsamkeit der Verwurzelung in ihrem neorealistischen Wegbereiter, auf dessen Spuren sie sich jedoch auch in neue Richtungen verzweigt.⁸⁸⁰ Die Lockerung der sensomotorischen Verbindungen bleibt bestehen in einem *optischen* und *akustischen* Ausdruck des Spazierengehens der *Ballade*, der irrenden und suchenden Figuren in einer Verstrebung unbedeutender Ereignisse, und verstärkt sich bis zu einem vollkommenen Bruch, welcher die *Krise des Aktionsbildes* in das Kino der Sehenden überführt.⁸⁸¹ Deleuze manifestiert am Beispiel der filmischen Linie Michelangelo Antonionis einerseits die Ergründung einer *toten Zeit des Alltags*⁸⁸² sowie andererseits - mit explizitem Blick auf Antonionis Werk L'ECLISSE (Italien/Frankreich 1962) verweisend - eine Beleuchtung der menschlichen Grenzerfahrungen, die in der bildästhetischen Gestaltung in menschenleeren Milieus und entleerten Räumen gespiegelt wird, die den Anschein einer vollkommenen Absorption der Individuen und Handlungsparameter erwirken.⁸⁸³ Auch Fellini sucht nach einer Möglichkeit der Überschreitung des Realen und der Entstehung von filmischen Räumen, in denen die Alltäglichkeit sich in einer ortlosen Visualisierung verliert, in der „[...] die sensomotorischen Verkettungen einer Sukzession von *Mannigfaltigkeiten* Platz machen, die eigenen Gesetzen des Übergangs gehorchen.“⁸⁸⁴ Die *toten Zeiten*⁸⁸⁵ begreifen sich im Werk Antonionis als rein konstatierte Auswirkungen eines alltäglichen Geschehens, etwa einer Trennung oder eines

⁸⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 31.

⁸⁷⁹ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 97.

⁸⁸⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 21.

⁸⁸¹ Vgl. Ebd., S. 21-22.

⁸⁸² Ebd., S. 16.

⁸⁸³ Vgl. Ebd., S. 16; (Insbesondere in Antonionis L'ECLISSE (1962) drückt sich eine Fortsetzung der bereits in Rossellinis PAISÀ (1946) thematisierten Problematik der aufgrund der Auswirkungen des Krieges zerbrechenden Kommunikation bzw. der entstehenden Kommunikationsunfähigkeit aus, die sich bei Antonioni auf einer anderen Ebene – jener des in sich gefangenen modernen Menschen im Spiegel seiner seelischen Entleerung und Unfähigkeit der Liebe - fortsetzt.).

⁸⁸⁴ Ebd., S. 16; (Zu denken sei hier an Fellinis I VITELLONI (1953) und den Aspekt des ziellosen Umherstreifens der jungen Gruppierung, welche die Zeit wahrlich totschrägt.).

⁸⁸⁵ Ebd., S. 18.

unvorhersehbaren Verschwindens, welches in seiner Auslassung einer tiefgreifenden Erklärung oder Analyse die Funktion einer Verknüpfung jener *toten Zeit* mit dem *entleerten Raum* beabsichtigt.⁸⁸⁶ Aus diesem Phänomen resultiert eine regelrechte Verwischung der imaginären, realen, körperlichen und mentalen Komponenten zu einem *Ununterscheidbarkeitsprinzip*⁸⁸⁷: Ihre Differenzierung ist für das Geschehen nicht mehr relevant. Ein eingängiges filmisches Beispiel ist in diesem Punkt wohl L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Frankreich 1961) von Alain Resnais, welcher einen *Erinnerungsraum* entwickelt, in dem die Zeitebenen der Vergangenheit und Gegenwart vollends verschwimmen und das *Gedächtnis* zu einem autonomen Ort anwächst, in dem sich die Zeitverhältnisse in achronologischer Weise zueinander verschachteln.⁸⁸⁸ Deleuze begreift dieses Bild als *Kristallbild*⁸⁸⁹, in welchem die *Erinnerung* eine kognitive Verbindung der Spaltung von *Aktuellem* und *Virtuellem* leistet. Denn „[w]ährend in Frankreich die *nouvelle vague* ein Kino der Körper kreierte, welches das gesamte Denken in Bewegung brachte, schuf Resnais ein Kino des Gehirns, welches die Körper in Beschlag nahm.“⁸⁹⁰ Auch Luchino Visconti arbeitet etwa in IL GATTOPARDO (1963) mit den zeitlichen Schnittpunkten im Begriff des *Gedächtnisses*: Er zeichnet den sukzessiven Zerfall der aristokratischen Welt der Reichen im Angesicht eines *Zuspäts*⁸⁹¹ - einer weiteren Verfasstheit der Zeit, in der die Spaltung zwischen noch nicht gänzlich Vergangenem und sich in Ankündigung befindlichem Neuen visualisiert.⁸⁹² Jörn Glasenapp indes verweist auf weitere interessante Ansatzpunkte eines *Körperbildes* im Spannungsfeld der Werke Fellinis und Antonionis: Es sind die Figuren eines bestimmten Milieus gesellschaftlicher Verfassung, die sich in Fellinis LA DOLCE VITA (Italien 1960) und Antonionis LA NOTTE (Italien/Frankreich 1961) bewegen oder vielmehr sich nicht bewegen.⁸⁹³ Der wirtschaftliche Aufschwung der anbrechenden 1960er Jahre konkretisiert in LA DOLCE VITA (1960) bereits das Milieu einer *Upperclass*, die das Sein auf der *Via Veneto* in Rom in ganz bestimmter physischer Verfassung ausleuchtet, denn Bewegen bedeutet weniger ein zielgerichtetes Vorankommen, als vielmehr eine Bewegung auf einer bestimmten Stelle mit der

⁸⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 18.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 19.

⁸⁸⁸ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 102.

⁸⁸⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 96; (Ebd., S. 132: „Die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Jedes ist komplex und gilt als das Ganze der Zeit.“).

⁸⁹⁰ Ebd., S. 266.

⁸⁹¹ Ebd., S. 130.

⁸⁹² Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 106-107; (Fahle akzentuiert in seiner kurzen Beleuchtung von IL GATTOPARDO (1963) im Blickpunkt des deleuzschen *Kristallbildes* die Bedeutung des wehenden Vorhangs in der ersten Sequenz des Films: Dieser signalisiert den Umbruch der aristokratischen Welt in jene des republikanischen Zeitalters.).

⁸⁹³ Vgl. Glasenapp, Jörn: „I VITELLONI oder: Fellinis Faulpelze“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 25-50, hier: S. 43.

Absicht Sehender zu sein und gesehen zu werden.⁸⁹⁴ Was sowohl in LA DOLCE VITA (1960) als auch in Antonionis LA NOTTE (1961) aufscheint, ist eine neue Bedeutung der gesellschaftlichen Silhouette des umherstreifenden *Körpers* im Blickpunkt des Spazierengehens, welches mit der Figur des *Flaneurs* Kracauers und Benjamins eine tragende Verstrebung erlangt. Der Aspekt der bereits kurz angerissenen kracauerschen *Langeweile* wird in ambivalenter Weise evident in jenem Moment, in dem sich eine bestimmte gesellschaftliche Klasse einem selbstverständlichen Gefühl hingibt: Dem Luxus des treibenden Spaziergangs. Es ist kein orientierungsloses Umherstreifen einer den Geist übersteigenden existentiellen Bedrohung, vielmehr ist das, was die Figuren in diesen Filmen überfordert, eine innere Zerrissenheit. Glasenapp deutet auf die herausragende Figur der *Lidia* (Jeanne Moreau) in LA NOTTE (1961), welche als *Flaneurin* in Mailand der Enge ihrer Beziehung entflieht.

Im Versuch dieses knappen Ausblicks auf die *Fluchtlinien*, welche entlang der Grenzen des italienischen Neorealismus und zeitlich über diese hinaus führen, sind mögliche Anknüpfungspunkte einer analytischen Weiterentwicklung des mit Roberto Rossellini begründenden filmisch-ästhetischen Schaffens angedacht. Im Zeichen eines *fragmentierten Körperbildes* zeitlich erfahrbarer Moderne erweitern sich in der *Nouvelle Vague* die filmischen Schaffungsfelder der Regisseure und Cinéphilien auf die Erkundung *entleerter Räume* abwesender Individuen - in ihrer komplexen Entfernung von sich selbst und ihrer Verfallenheit - in eine Obsession verlorener Blickrichtungen, im Zuge der deleuzschen Entwicklung eines *optischen Dramas*⁸⁹⁵.

⁸⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 43; (Glasenapp verweist auf die auffallende Erzählstruktur des Films, die sich in sieben Episoden zergliedert und keinen stringenten Erzählmodus aufweist. Es ist die Erfassung einer zeitlichen Stimmung der ewigen Stadt Rom in einer jedoch gesellschaftlich vollkommen anderen Befindlichkeit, als jene in Roberto Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA (1945)).

⁸⁹⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 21.

Schlussbemerkung

Der italienische Neorealismus als Erscheinung eines verdichteten Zeitmoments historisch-politischer Einbrüche legt den Blick frei auf unmittelbar transformierende Prozesse innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges der Kriegs- und Nachkriegszeit, anhand derer sich *marginalisierte Körperbilder* herauschälen, die seismographisch innere und äußere Verschiebungen ihrer Milieus absorbieren. Die Analyse der zergliedernden filmisch-dokumentarischen Ästhetik der Kamerarealität Roberto Rossellinis eruiert in den Bildern der *War Trilogy* eine Entwicklungslinie *devianter Figuren*, die sich auf *horizontalen* und *vertikalen* Linien in *minoritären* Verstreungen auffalten, um als *passive*, *krank*, *heldenhafte italienische* sowie *perverse nationalsozialistische Körper* einen individuellen Impuls kollektiver Disbalance zu markieren. Der *heldenhafte italienische Partisanenkörper* ist als geschundener, geöffneter *Körper* zu begreifen, dessen gegliederte Organe sich verflüchtigen und im Gestus des *organloser Körpers* eine *deterritorialisierte* Überschreitung der gesellschaftlich-hierarchischen Barrieren akzentuiert. In Opposition zu diesem *Körperbild* positioniert sich der *perverse Nazikörper* als Inbegriff der *territorialen* Linie, auf der keine Möglichkeit einer *rhizomatischen Verbindung* besteht: Dieses *Körperbild gesellschaftlicher Kriegsmaschinen* ist gezeichnet durch eine maschinische Stagnation sprachlicher Eindimensionalität. Im Blickpunkt des *toten Körpers* wird augenscheinlich, dass sich auf der Ebene der Geschlechter gebrochener Männlichkeit - die im Begriff eines *Kind-Werdens* steht - eine kinematographische Verschiebung andeutet, welche einen *weiblichen Heldenkörper* abseits voyeuristischer Perspektiven schafft, der sich in innerem Widerstand gegen äußere politisch Extreme mit den *mentalen* städtischen und landschaftlichen Milieus verwebt, sodass tragend gleichsam an diesen *Figuren* Störungsmomente sowohl in der filmischen Narration als auch in der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit erfahrbar werden. Der *passive* und *krank* Körper verweist auf einen weiteren Moment *körperliche* Öffnung, der sich, entlang politischer Regression der ausgehenden Kriegsmonate der sukzessiven Befreiung Italiens, in einer die Nachkriegsjahre kennzeichnenden gesellschaftlichen Entfremdung projiziert, die im Verständnis von Deleuze und Guattari als *Fluchtlinie* eines *Unwahrnehmbar-Werdens* verstanden werden kann. Die Tatsache einer brüchigen Realität findet sich in Rossellinis rhythmisch-dokumentarischer *durchlässiger* Kameraästhetik wieder, die im deleuzschen Konstrukt *Körper-Denken* in *mentalen Bildern* ein elliptisch-unverhofftes Moment schafft, in welchem die *Körper* vergebens rennen, hetzen, suchen und sich Tatsachen gegenübersehen, die ihr Bewusstsein übersteigen. Sie transformieren sich letztlich zu Partikeln in den dichotomen Zeitverhältnissen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und werden Sehende im denkenden *Zeit-Bild sensomotorischen Bruchs*.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: „Menschen sehen dich an“, in: Ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (stw 1704)⁸ 2012, S. 118-119.

Adorno, Theodor W.: „Der böse Kamerad“ (1935), in: Ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (stw 1704)⁸ 2012, S. 219-220.

Adorno, Theodor W.: „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften in 20. Bd., Bd. 11., Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 388-408.

Alf, Sofie G.: Leitfaden Italien. Vom antifaschistischen Kampf zum Historischen Kompromiß, Berlin: Rotbuch 1977.

Andrew, Dudley: „Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 18, Nr. 1, Berlin: PROGRIS 2009, S. 33-48.

Antonioli, Manola: „Fluchtlinien des Politischen: Über mikropolitische Gefüge und das Minoritär-Werden“, in: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Hg. v. Ralf Krause/Marc Rölli, aus d. Franz. übers. v. Ralf Krause, Wien/Berlin: Turia + Kant 2010, S. 7-22.

Aprà, Adriano/Sarah **Lutton**: „Filmography“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by Forgacs, David/Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 172-195.

Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 1982, (Reclams Univers.-Bibliothek Nr. 7828).

Artaud Antonin: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*, Paris: Edition Gallimard 1964), Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck ² 1999.

Ayfre, Amédée: „‘Neo-Realism and Phenomenology’ (‘Néo Réalisme et Phénoménologie’, *Cahiers du Cinéma* 17, November 1952)“, in: *Cahiers du Cinéma [in four volumes]*, 1. *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Edited by Jim Hillier, translated by Diana Matias, London: Routledge 2003, p. 182-191.

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* 1924. Mit einem Nachwort v. Helmut H. Diederichs u. zeitgenössischen Rezensionen v. Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer u. Erich Kästner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, (Reihe Campus Einführungen, Band 1090) 1998.

Barthes, Roland: „Der Wirklichkeitseffekt“, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV.*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil 1984), aus d. Franz. übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 164-172.

Bazin, André: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009.

Bazin, André: „VII. Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, 90-109.

Bazin, André: „XX. Der filmische Realismus und italienische Schule nach der Befreiung“ (1948), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 295-326.

Bazin, André: „XXIV. Ein großes Werk: UMBERTO D.“ (1952), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, 375-379.

Bazin, André: „XXVII. EUROPA '51“ (1953), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, 403-405.

Bazin, André: „XIV. GERMANIA ANNO ZERO“ (1949), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 242-245.

Bazin, André: „XXI. LA TERRA TREMA“ (1948), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 327-334.

Bazin, André: „XXII. LADRI DI BICICLETTA“ (1949), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 335-352.

Bazin, André: „I. Ontologie des photographischen Bildes“ (1945), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 33-42.

Bazin, André: „XXVI. Plädoyer für Rossellini: Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo*“ (1955), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 391-402.

Bazin, André: „XXIII. Vittorio De Sica, Regisseur“ (1953), in: André Bazin: *Was ist Film?*, Hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Qu'est que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf 1975) Berlin: Alexander Verlag ² 2009, S. 353-373.

Benjamin, Walter: „Frühstücksstube“, in: Ders.: *Einbahnstraße* (1928), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 8-9.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1896), aus d. Franz. übers. v. Julius Frankenberger, mit einer Einleitung von Erik Oger, Hamburg: Meiner ⁷ 1991.

Bernardi, Sandro: „Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 50-63.

Blue. James: „An Interview with Rossellini“, (Orig.-T.: *An Interview with Rossellini*, in Rossellini. May 1-20, 1979 (pp. 17-19; original English text), a special publication of the Public Theatre of New York by Joseph Papp, in occasion of the Rossellini retrospective; James Blue interviewed Rossellini at Rice University in Houston, Texas, in 1972), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 213-226.

Bondanella, Peter: *A History of Italian Cinema*, New York: The Continuum Internat. Publ. Group Inc. 2009.

Bondanella, Peter: „Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, in: Idem: *A History of Italian Cinema*, Lanham/New York/London: The Continuum Internat. Publ. Group Inc. 2009, p. 61-97.

Bondanella, Peter: „The Making of Roma città aperta. The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism“, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Gottlieb Sidney, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, S. 43-66.

Bondanella, Peter: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York/London.: Continuum Internat. Publ. ³ 2001.

Bondanella, Peter: „1. Background: The Silent Era and the Fascist Period“, in: Idem: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York/London.: Continuum Internat. Publ. ³ 2001, p. 1-30.

Bondanella, Peter: „2. The Masters of Neorealism: Rossellini, De Sica and Visconti“, in: Idem: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York/London.: Continuum Internat. Publ. ³ 2001, p. 31-73.

Brunette, Peter: *Roberto Rossellini*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1996.

Buovolo, Marisa: „Roberto Rossellini. 1906-1977“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ³ 2008, S. 651-655.

Buovolo, Marisa: „Vittorio De Sica. 1902-1974“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ³ 2008, S. 181-185.

Büttner, Elisabeth: *Projektion. Montage. Politik: die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, l'image temps)*, Wien: SYNEMA Ges. für Film und Medien 1999.

Canetti, Elias: *Aufzeichnungen 1942-1948*, München: Carl Hanser 1965.

Cavell, Stanley: „Die Welt durch die Kamera gesehen“, in: Ders.: *Nach der Philosophie. Essays*, 2. erw. u. überarb. Aufl., Hg. v. Ludwig Nagl und Kurt R. Fischer, aus d. Amerik. übers. v. Lore Iser, Berlin: Akademie-Verl. 2001, S. 143-170.

Chesney, Duncan: „Rancière, Deleuze and contemporary film aesthetics“, in: *New Review of New Film and Television Studies*, Vol. 8, No. 1, March 2010, p. 22-40.

Chiellino, Carmine: „Der neorealistische Film“, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Italienischer Neorealismus*, Bd. 63, Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: edition Text + Kritik 1979, S. 19-31.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; (Orig.-Ausg. u. d. T.: Deleuze, Gilles: *Cinéma 1. L'image-mouvement* Paris: Les Editions de Minuit 1983).

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; (Orig.-Ausg. u. d. T.: Deleuze, Gilles: *Cinéma 2. L'image temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985).

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Logik der Sensation*, Textbd., aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Paris: Editions de la Différence 1984), München: Fink 1995.

Deleuze, Gilles: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Deleuze, Gilles: „40. Das Gehirn ist die Leinwand“ (Orig.-T.: *Le cerveau, c'est l'écran*), in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 269-277.

Deleuze, Gilles: „52. Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Zeit-Bild*“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975-1995*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit 2003), Hg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 335-337.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus*, aus d. Franz. übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷ 1995, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.* Paris: Les Éditions de Minuit 1972).

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980).

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „I. Die Wunschmaschinen“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus*, aus d. Franz. übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷ 1995, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.* Paris: Les Éditions de Minuit 1972), S. 7-64.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „IV. Einführung in die Schizo-Analyse“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie I. Anti-Ödipus*, aus d. Franz. übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷ 1995, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I.* Paris: Les Éditions de Minuit 1972), S. 353-496.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „Einleitung: Rhizom“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 11-42.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „20. November 1923. Postulate der Linguistik“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 105-154.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „587 v. Chr. – 70 n. Chr.. Über einige Zeichenregime“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 155-204.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „28. November 1947. Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980), S. 205-228.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: „1730. Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, in: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II.* 1980), S. 317-422.

Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990 (1990)*), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Deleuze, Gilles: „Gespräch über *Tausend Plateaus* (1989)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990 (1990)*), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 41-54.

Deleuze, Gilles: „Über *Das Bewegungs-Bild* (1983)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990 (1990)*), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 70-85.

Deleuze, Gilles: „Über *Das Zeit-Bild* (1985)“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Pourparlers 1972-1990 (1990)*), aus d. Franz. übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 86-91.

Döge, Frank Ulrich: *Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis*, Filmgeschichte International. Schriftreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, Bd. 18, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009.

Elsaesser, Thomas/Malte **Hagener**: „7. Geist und Gehirn“, in: Dies.: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius ³ 2011, S. 189-215.

Engell, Lorenz: „Im Bergwerk der Wirklichkeit“, in: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Edition Pandora*, Bd. 7, Hg. v. Lorenz Engell, Frankfurt am Main/New York: Campus 1992, S. 159-188.

Engell, Lorenz: „Stromboli ›Stromboli, terra di dio‹ - Roberto Rossellini, I 1950“, in: *Bilder des Wandels*, Hg. v. Lorenz Engell, Weimar: VDG 2003, S. 67-87.

Fahle, Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Erinnern, Vergessen*, Jg. 11, Nr. 1, 2002, S. 97-112.

Fahle, Oliver/Lorenz **Engell** (Hg.): *Der Film bei Deleuze | Le cinéma selon Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität³/Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle³ 1999.

Falke, Gustav: „Neorealismus im italienischen Film“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte. Neo-Realismus*, Heft VII/2 Sommer 2013, Hg. v. Martin Bauer/Jens Hacke, München: C.H. Beck 2013, S. 21-34.

Forgacs, David: „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*“, in: *Roberto Rossellinis Rome Open City*, ed. by Sidney Gottlieb, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 106-130.

Forgacs, David/Sarah **Lutton**/Geoffrey **Nowell-Smith** (Hrg.): *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.

Gansera, Rainer: „»Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt«. Stichworte zu Rossellini“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 13-58.

Glasenapp, Jörn: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013.

Glasenapp, Jörn: „I VITELLONI oder: Fellinis Faulpelze“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 25-50.

Glasenapp, Jörn: „ACCATTONE oder: Pasolinis Vitelloni“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 51-68.

Glasenapp, Jörn: „LA NOTTE oder: Antonionis Night of the Living Dead“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 69-96.

Glasenapp, Jörn: „Die Schonung der Realität oder: Bazins Neorealismus“, in: Ders.: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Fink 2013, S. 7-23.

Godard, Jean-Luc: *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*, edited by Jean Narboni/Tom Milne, with an introduction by Richard Round, (New foreword by Annette Michelson) New York: Da Capo Press 1986.

Gottlieb, Sidney: „Rossellini, *Open City*, and Neorealism, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Gottlieb Sidney, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 31-42.

Grob, Norbert: „Die Vergangenheit, sie ruht aber nicht. Ein Streifzug durch 53 Filme“, in: *Das Jahr 1945 und das Kino*, Hg. v. Norbert Grob, Stiftung Deutsche Kinemathek/Berliner Filmfestspiele GmbH, Bd. 84, 1995, S. 19-70.

Hediger, Vinzenz: „Das Wunder des Realismus: Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin“, in: *montage/ AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 18, Nr. 1, Berlin: PROGRIS 2009, S. 75-107.

Hortenbach, Eva: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen. Der Italienische Widerstand in Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in Filmen von Rossellini und Comencini*, Stuttgart: Ibidem-Verl. 2004.

Huizinga, Johan: *HOMO LUDENS. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, aus d. Niederl. übertr. v. H. Nachod, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²³ 2013.

Illger, Daniel: *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, Diss. Freie Univ. Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Berlin: Vorwerk 8 2009.

Kiefer, Bernd: „Luchino Visconti“, in: *Filmregisseure: Biographien, Werkschreibungen, Filmographien*, Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ³ 2008, S. 788-795.

Kirsten, Guido: „Die Liebe zum Detail. Bazin und der <Wirklichkeitseffekt> im Film, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Warum Bazin*, Jg. 18, Nr. 1, 2009, S. 141-162.

Klippel, Heike: „Das „kinematographische“ Gedächtnis“, in: *Once upon a time ... Film und Gedächtnis. Arnoldshainer Filmgespräche*, Bd. 15, Hg. v. Ernst Karpf et al., Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk d. Evang. Publizistik, Abt. Verl. 1998, S.39-56.

Korte, Helmut/Werner **Faulstich**: „Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick“, in: *Fischer Filmgeschichte: (100 Jahre Film 1895-1995), 3. Auf der Suche nach Werten: 1945-1960*, Hg. v. Werner Faulstich/Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1990, S. 11-33.

Köhler, Hartmut: „Die einfachen Wahrheiten – Der italienische Neorealismus: DIE ERDE BEBT (LA TERRA TREMA, 1947)“, in: *Fischer Filmgeschichte: (100 Jahre Film 1895-1995), 3. Auf der Suche nach Werten: 1945-1960*, Hg. v. Werner Faulstich/Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1990, S. 80-101.

Kovács, András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2007.

Kracauer, Siegfried: „Langeweile“, in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, mit einem Nachwort v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 321-325.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, Inc. 1960), vom Verfasser rev. Übersetzung v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan, Hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

Kracauer, Siegfried: „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, in: Ders.: *Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film*, Hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴ 1992, S. 9-11.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press 1947), aus d. Engl. übers. v. Ruth Baumgarten & Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Krause, Ralf/Marc **Rölli**: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Wien: Turia + Kant 2010.

Lange, Susanne: „LADRI DI BICICLETTA“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 366-368.

Lau, Jörg: „Wunderlicher Realismus. Kino als Erfahrung“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 59, Heft 09/10, Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 963-971.

Lehmann, Hans-Thies: „Rhizom und Maschine. Zu den Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 38, Nr. 5, Heft 427, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 542-550.

Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München: Fink 2003.

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *La pensée sauvage*, Paris: Librairie Plon 1962), aus d. Franz. übers. v. Hans Naumann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Lizzani, Carlo: „Im zerbombten Berlin. Mit Rossellini während Germania anno zero“, in: *Roberto Rossellini*, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 7-12.

Maraini, Dacia: „Who Were You?“, (Interview, Orig.-T.: *E tu chi eri?*, Interviste sull'infanzia, Milan 1973, pp. 95-103), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 1-9.

Meder, Thomas: *Geschichtsdiebe. Der italienische Neorealismus und die Nachgeborenen*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.01.2002, Nr. 20, S. 49.

Meder, Thomas: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann*, München: Trickster 1993.

Meder, Thomas: „Roma, Città Aperta“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 544-546.

Meder, Thomas: „Germania, Anno Zero“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 252-253.

Meder, Thomas: „Paisà“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 494-495.

Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon: Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *The Dictionary of New Media*, Sag Harbor/New York: Harbor Electronic Publishing 1999.), aus d. Engl. übers. v. Hans-Michael Bock, überarb. Neuausg. Mai 2011, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2011.

Müller, Uwe: „Osessione“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 488-490.

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Nietzsche, Friedrich: „Die Reden Zarathustra's. Von den drei Verwandlungen“, in: Ders.: *Also sprach Zarathustra I-IV*, Kritische Studienausgabe in 15 Bd., hier: KSA Bd. 4, Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: de Gruyter ² 1988, S. 29-31.

Nowell-Smith, Geoffrey: „North and South, East and West: Rossellini and Politics“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, S. 7-19.

Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film“, in: Ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und Stil*, (Ungekürzte Ausgabe), aus d. Amerik. übers. v. Reiner Grundmann und Helmut Färber, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1999, S. 19-55.

Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*, Bielefeld: Transcript 2009.

Pinkas, Claudia: „Trümmermosaik. Zerstörte Städte in den Zeitungen und Zeitschriften der Nachkriegszeit 1945-1948“, in: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City*, Hg. v. Andreas Böhn/Christine Mielke, Bielefeld: transcript 2007, S. 199-220.

Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films (Orig.-Ausg.: 1998)“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, aus d. Franz. übers. v. Stefan Barmann, Hg. v. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8, S. 230-246.

Rancière, Jacques: „Der Philosophenkörper: die philosophischen Filme von Rossellini“, in: Ders.: *Spielräume des Kinos (Orig. Titel, franz.: Les écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique éditions 2011), aus dem Französischen übers. v. Richard Steurer, Hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 2012, S. 111-130.

Rancière, Jacques: „From One Image to Another? Deleuze and the Ages of Cinema“, in: Ders.: *Film Fables*, Trans. by Emiliano Battista, (Orig.-T.: *La Fable cinématographique*, France, Paris: Éditions du Seuil 2001), Oxford/New York: Berg 2006, p. 107-124.

Rancière, Jacques: „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, in: Idem.: *Film Fables*, Trans. by Emiliano Battista, (First published in France, *La fable cinématographique*, Paris: Editions du Seuil 2001), Oxford/New York: Berg Publishers 2006, p. 125-142, here: p. 125.

Ricciardi, Alessia: „The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard“, in: *The Romantic Review*, Jg. 97, May-Nov. (2006), H. 3/4, S. 483-500.

Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke Univ. Press 1997.

Rivette, Jacques: „Letter on Rossellini“ (‘Lettre sur Rossellini’, *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955)“, in: *Cahiers du Cinéma [in four volumes], 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, translated by Tom Milne, ed. by Jim Hillier, London: Routledge 2003, p. 192-203.

Rogin, Michael P.: „Mourning, Melancholia, and the Popular Front. Roberto Rossellini's Beautiful Revolution“, in: *Roberto Rossellini's Rome Open City*, ed. by Sidney Gottlieb, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2004, p. 131-160.

Rohmer, Éric: *Der Geschmack des Schönen*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le goût de la beauté*, Paris: Editions de L'Etoile (Cahiers du cinéma) 1984), aus d. Franz. übers. u. hrsg. v. Marcus Seibert, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000.

Rohmer, Éric: „III. Die Politik der Autoren. Roberto Rossellini: STROMBOLI“, in: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Le goût de la beauté*, Paris: Editions de L'Etoile (Cahiers du cinéma) 1984), aus d. Franz. übers. u. hrsg. v. Marcus Seibert, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000, S. 233-239.

Rossellini, Roberto: *My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992.

Rossellini, Roberto: „Germany Year Zero“, (From the Press Book for Germany Year Zero, Distributing Releasing Corp., 1949), in: *Rossellini, Roberto: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 21-23.

Rossellini, Roberto: „I am Not the Father of Neorealism“, (Orig.-T.: *Je ne suis pas le père du neo-réalisme*, in Arts, 16 June 1954, p. 3), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 44-46.

Rossellini, Roberto: „Ten Years of Cinema“, (Orig.-T.: *Dix ans de cinéma*, in Cahiers du cinéma, no. 50, April/September 1955, pp. 3-9 (I), no. 52, November 1955, pp. 3-9 (II), and no. 55, January 1956, pp. 9-15 (III), Transl. by David Overbey), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 58-77.

Rossellini, Roberto: „The Intelligence of the Present“, in: *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, Edited and with an introduction by Stefano Roncoroni, Translated from the Italian by Judith Green, New York/London: Garland Publishing, Inc. 1985, p. xv-xix.

Rossellini, Roberto: *The War Trilogy. Open City, Paisan, Germany-Year Zero*, Edited and with an introduction by Stefano Roncoroni, Translated from the Italian by Judith Green, New York/London: Garland Publishing, Inc. 1985.

Rossellini, Isabella: *Some of me*, aus d. Engl. übers. v. Marion Kagerer, München/Paris/London: Schirmer/Mosel 1997.

Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich: diaphanes 2011.

Sadoul, Georges: „A great Italian Filmmaker: Roberto Rossellini“, (Orig.-T.: *Un Grand réalisateur italien, Rossellini, qui vendit ses meubles pour tourner Rome ville ouverte, a recruté les acteurs de Païsa parmi les badauds*, in: L'Écran Français, no. 72, November 12, 1946, pp. 17-18), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 17-20.

Santis De, Giuseppe: „Kino und Erzähltradition“, in: *Das Jahr 1945 und das Kino*, Hg. v. Norbert Grob, Stiftung Deutsche Kinemathek/Berliner Filmfestspiele, aus d. Ital. übers. v. Reinhard Blomert, Bd. 84, 1995, S. 114-116.

Schelle, Karl Gottlob: *Die Spatziergänge oder die Kunst spatzierenzugehen*, Hg. v. Markus Fauser, Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1990 (Erstausgabe von 1802)).

Schérer, Maurice [Eric Rohmer]/François Truffaut: „An Interview with Cahiers du cinéma“, (Orig.-T.: *Entretien avec Roberto Rossellini*, in Cahiers du cinéma, no. 37, July 1954, pp. 1-12), in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 47-57.

Schischkoff, Georgi: „Gedächtnis“, in: Ders.: *Philosophisches Wörterbuch*, begr. v. Heinrich Schmidt, neu bearb. v. Georgi Schischkoff, Stuttgart: Kröner ²² 1991, S. 231-232.

Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neorealistischen Film*, Zürich: Origo 1958.

Schlapppner, Martin: „Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm“, in: *Luchino Visconti*, Hg. v. Peter Jansen/Wolfram Schütte, Reihe Film 4., München: Hanser 1975, S. 7-40.

Schmidt, Stefanie: *Film und Erinnerung: Das Kristall-Bild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie*, Berlin: Avinus 2005.

Schrey, Dominik: „»Filmen, was vorher und was nachher kommt ...«. Erinnerung in Roberto Rossellinis »GERMANIA ANNO ZERO«, in: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City*, Hg. v. Andreas Böhn/Christine Mielke, Bielefeld: transcript 2007, S. 289-309.

Schütte, Wolfram: „Kommentierte Filmographie. Ossessione. 1942“, in: *Luchino Visconti*, Hg. v. Peter Jansen/Wolfram Schütte, Reihe Film 4., München: Hanser 1975, S. 55-62.

Sedita, Giovanni: „Vittorio Mussolini, Hollywood and Neorealism“, in: *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 15, Issue 3., Special Issue: *Refelctions on Italian Nationalism and Facism: Essays for Alexander De Grand*, Transl. from the Ital. by Antony Shugaar, 2010, p. 431-457.

Shakespeare, William: „Hamlet. Prince of Denmark“, in: *Hamlet. Shakespeare in Production*, ed. by Robert Hapgood, (Cambride/New York: Cambridge Univ. Press 1999, p. 99-277.

Stalder, Helmut: *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der »Frankfurter Zeitung« 1921-1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Television Conversations: „From *Open City* to *India*“, (Transcript of a series of television presentations to be broadcast by ORTF, in French, as a part of series that was however never aired. To judge from the context it would seem they were recorded in 1962, in Rossellini's Roman apartment), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 114-122.

Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Roma, Città aperta. 1945“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 114-124.

Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Paisà. 1946“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 125-134.

Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie. Germania, anno zero. 1947-48“, in: *Roberto Rossellini*, Reihe Film 36, Hg. v. Peter Jansen/ Wolfram Schütte, München/Wien: Hanser 1987, S. 135-140.

Verdone, Mario: „A Discussion of Neorealism“, (Interview, Orig.-T.: *Colloquio sul neorealismo*, in: Bianco e Nero, no. 2, 1952, pp. 7-16), Transl. by Judith White, in: *Roberto Rossellini: My Method. Writings and Interviews*, (Orig.-Ausg. u. d. T.: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venice: Marsilio Editori S.p.A. 1987), ed. by Adriano Aprà, with a Preface by Tag Gallagher, transl. by Annapaola Cancogni, New York: Marsilio Publishers Corp. 1992, p. 33-43.

Wagstaff, Christopher: „Rossellini and Neo-realism“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by David Forgacs /Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, p. 36-49.

Woller, Hans: *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck 2010.

Zavattini, Cesare: „Einige Gedanken zum Film“ (1952), in: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, Hg. v. Theodor Kotulla, München: R. Piper & Co. 1964, S. 11-27.

Zechner, Ingo: Deleuze. Der Gesang des Werdens, Paderborn: Fink 2003.

Filmographie

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009.

1945 ROMA CITTÀ APERTA (Rome Open City, UK; Open City, USA)⁸⁹⁶

Director: Roberto Rossellini, Assistants: Sergio Amidei [Federico Fellini, Mario Chiari, Alberto Manni, Bruno Todini]

[Producers: Chiara Politi, Giuseppe Amato (briefly), Aldo Venturini]

Production Company: Excelsa Film

Production Managers: [Carlo Civallo, Angelo Besozzi, Emano Donati, Luigi Carpentieri (initially)], Ferruccio De Martino

Subject: Sergio Amidei, [Alberto Consiglio]

Script: Sergio Amidei, with the collaboration of Federico Fellini

Director of Photography: Ubaldo Arata

Editor: Eraldo Da Roma

Music: Renzo Rossellini, conducted by Luigi Ricci

Cast includes: Anna Magnani (*Pina*), Aldo Fabrizi (*Don Pietro Pellegrini*), Marcello Pagliero (*Manfredi*), Maria Michi (*Marina*), Francesco Grandjacquet (*Francesco*), Harry Feist (*Major Bergmann*), Vito Annichiarico (*Marcello*)

First screened: 28. August 1945 by the US Information Agency at the Italian Ministry for Press and Entertainment; 24. September 1945, Rome, Teatro Quirino, first Festival internazionale della musica, del teatro e del cinematografo (with the title *Città aperta*)

Released: 8. October 1945, Rome

Length: 104 minutes; 35mm s/w

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012.

1946 PAISÀ (released under original title in all territories except USA, where released as *Paísan*)⁸⁹⁷

Director: Roberto Rossellini, Assistants: Federico Fellini, Massimo Mida, Eugenia Handamir, Annalena Limentani, [Renzo Avanzo, Vercours, Basilio Franchina]

Producers: Roberto Rossellini, [Mario Conti, Renato Campos] (OFI), Rod E. Geiger, [Robert Lawrence] (FFP)

⁸⁹⁶ Aprà, Adriano/Sarah Lutton: „Filmography“, in: *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, ed. by Forgacs, David/Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith, London bfi (British Film Institute) Publ. 2000, S. 172-195, hier: S. 176.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 176-177.

Production Companies: Organizzazione Film Internazionale (OFI), Foreign Film Productions (FFP)

Production Manager: Ugo Lombardi

Subject: Sergio Amidei, with the collaboration of Klaus Mann, Federico Fellini, Marcello Pagliero, Alfred Hayes, Roberto Rossellini

Script: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini (adaption and English translation, Annalena Limentani)

Director of Photography: Otello Martelli

Editor: Eraldo Da Roma

Music: Renzo Rossellini

Cast includes: Sicily Episode: Carmela Sazio (*Carmela*), Robert van Loon (*Joe*)

Naples Episode: Alfonsino [Bovino] (*Pasquale*), Dotts M. Johnson (*Joe*)

Rome Episode: Maria Michi (*Francesca*), Gar Moore (*Fred*)

Florence Episode: Harriet White (*Harriet*), Renzo Avanzo (*Massimo*)

Romagna Episode: Bill Tubbs (*Father Bill Martin*), [Captain Owen Jones (*Protestant Chaplain*), Sergeant Elmer Feldman (*Jewish Chaplain*)]

Po Delta Episode: Dale Edmonds (*Dale*), [Achille Siviero] (*Cigolani*)

First screened: 18. September 1946, Venice Film Festival

Released: 10. December 1946, Turin

Length: 126 minutes (Venice version 134 minutes); 35 mm s/w

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012.

1947 DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (original version shot and spoken in German); Germania anno zero (Germany in Year Zero, UK; Germany Year Zero, USA)⁸⁹⁸

Director: Roberto Rossellini, Assistants: Carlo Lizzani, Max Colpet, [Franz Treuberg]

Producers: Roberto Rossellini, [Alfredo Guarini]

Production Companies: Tevere Film, in collaboration with Salvo D'Angelo Produzione (Rome), [Sadfi (Berlin)] and Union Générale Cinématographique (Paris)

Subject: Roberto Rossellini, [Basilio Franchina]

Script: Roberto Rossellini, Max Colpet, [Carlo Lizzani, Franz Treuberg], Sergio Amidei (for Italian translation of dialogue only)

Director of Photography: Robert Juillard

Editor: Eraldo Da Roma (Italian version), Anne-Marie Findeisen (German version)

Music: Renzo Rossellini, conducted by Edoardo Micucci

⁸⁹⁸ Ebd., S. 177.

Cast includes: Edmund Meschke ((*Edmund Koehler*), Ernst Pittschau (*Edmund's father*), Ingetraud Hinze (*Eva, Edmund's sister*), Franz Krüger (*Karl-Heinz, Edmund's brother*), Erich Gühne (*Enning, the teacher*)

First screened: 11 April 1948, Circolo Romano del Cinema, Rome (Italian version); 9. July 1948, Locarno Film Festival (German version)

Released: 1. December 1948, Milan

Length: 72 minutes (Italian and German versions) (first screening print of Italian version: 79 minutes), 35 mm s/w

STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012.

1949-50 STROMBOLI (English version), Stromboli terra di Dio (Italian version) [Stromboli Land of God]]⁸⁹⁹

Director: Roberto Rossellini, Assistant: Marcello Caracciolo

Producers: Roberto Rossellini, [Ingrid Bergman] (for Berit), [Howard Hughes (for RKO)]

Production Companies: Berit (Rossellini and Bergman), RKO

[Production Managers: Luigi Giacosi, Ed Killy, Harold Lewis]

Subject: Roberto Rossellini, [Sergio Amidei]

Script: Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Renzo Cesana, Art Cohn, religious theme inspired by Father Félix Morlion, O.P.

Director of Photography: Otello Martelli

Editor: Jolanda Benvenuti

Music: Renzo Rossellini, conducted by C. Bakaleinikoff

Cast includes: Ingrid Bergman (*Karin Bjorsen*), Mario Vitale (*Antonio Mastrostefano*), Renzo Cesana (*the priest*), Mario Sponza (*lighthouse keeper*)

At RKO's insistence the original version of this film was reduced (by Roland Gross and Alfred Werker) from 106 minutes to 84 minutes and some voice-over was inserted for the American release

Released: 15. February 1950, USA (RKO verison); 9. March 1951, Milan (Italian version) [dubbed in Italian by Ingrid Bergman]. Also screened at Prix Rome, March 1950, and Venice Film Festival, 26. August 1950 (English-language version)

Length: 106 minutes (English-language version), 100 minutes (Italian version), 84 minutes (RKO version), 35 mm s/w

⁸⁹⁹ Ebd., S. 178-179.

EUROPA '51 (R.: Roberto Rossellini, Italien 1952); DVD, Cristaldi Film 2009.

1952 EUROPE '51, English (aka The Greatest Love) (Europa '51, dubbed Italian version)⁹⁰⁰

Director: Roberto Rossellini, Assistants: Marcello Caracciolo, Marcello Giroi, Antonio Pietraangeli, William Demby

Producers: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis

Production Company: Lux Film

Executive Producer: Bruno Todini

Production Manager: Nando Pisani

Subject: Roberto Rossellini [a previous subject, set in Paris, was written with Massimo Mida and Antonello Trombadori]

Script: [Roberto Rossellini], Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, [Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli]

Director of Photography: Aldo Tonti

Editor: Jolanda Benvenuti

Music: Renzo Rossellini (also conductor)

Cast includes: Ingrid Bergman (Irene Gerard), Alexander Knox (George Gerard), Sandro Franchina (Michel, their son), Ettore Giannini (Andrea Casati), Giulietta Masina ('Passerotto'), Teresa Pellati (Ines, the prostitute)

First screened: 12. September 1952, Venice Film Festival (118 minutes, Italian version)

Released: 8. January 1953, Rome

Length: English version 109 minutes, Italian released version 114 minutes, 35 mm s/w

VIAGGIO IN ITALIA/REISE IN ITALIEN (R.: Roberto Rossellini, Italien 1954), DVD, Koch Media 2012.

1953-54 JOURNEY TO ITALY (UK, France subtitled); aka The Lonely Woman (UK), Strangers (USA), Viaggio in Italia (Italy)⁹⁰¹

Director: Roberto Rossellini, Assistants: Marcello Caracciolo, Vladimiro Cecchi

Producers: Roberto Rossellini (Sveva Film), [Adolfo Fossataro (Junior Film), Alfredo Guarini (Italia Film)]

Production Companies: Sveva Film, Junior Film, Italia Film (Rome), SGC, [Ariane Film, Francinex] (Paris)

Production Managers: Mario Del Papa, Marcello d'Amico

Subject: Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini

⁹⁰⁰ Ebd., S. 180.

⁹⁰¹ Ebd., S. 182.

Script: Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini [Antonio Pietrangeli, Ugo Pirro]

Director of Photography: Enzo Serafin

Editor: Jolanda Benvenuti

Music: Renzo Rossellini (also conductor)

Cast includes: Ingrid Bergman (*Katherine Joyce*), George Sanders (*Alexander Joyce*), Maria Mauban (*Marie*), [Tony La Penna (*Tony Burton*)], Natalia Rai [=Ray] (*Natalia Burton*), Anna Proclemer (*the prostitute*)

Released: 7. September 1954, Milan (Italian version)

Length: English version 84 minutes, Italian dubbed version 81 minutes, 35 mm s/w

LADRI DI BICICLETTE (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD).

LADRI DI BICICLETTE (Fahrraddiebe). Italien (Produzione De Sica) 1948⁹⁰²

Regie: Vittorio De Sica

Drehbuch: Cesare Zavattini in Zusammenarbeit mit Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherard und Gerardo Guerrier

Kamera: Carlo Montuori, Mario Montuori

Musik: Alessandro Cicognini

Schnitt: Eraldo Da Roma

Produktion: Vittorio De Sica, Giuseppe Amato

Format: 35 mm s/w

Länge: 90 min.

Darsteller: Lamberto Maggiorani (*Antonio Ricci*), Enzo Staiola (*Bruno Ricci*), Lianella Carell (*Maria Ricci*), Vittorio Antonucci (*Der Dieb*), Gino Saltamerenda (*Baiocco*), Giulio Chiari (*Der Bettler*)

Nach dem gleichnamigen Roman von Luigi Bartolini

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003.

UMBERTO D. (Italien 1952, R. Vittorio De Sica)

Regie: Vittorio De Sica

Drehbuch: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini

Kamera: Aldo Graziati

Musik: Alessandro Cicognini

Schnitt: Eraldo Da Roma

⁹⁰² Lange, Susanne: „Ladri di Biciclette“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 366-368, hier: S. 366-367.

Produktion: Vittorio De Sica, Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli

Format: 35 mm s/w

Länge: 91 min.

Darsteller: Carlo Battisti (*Umberto Domenico Ferrari.*), Maria-Pia Casilio (*Maria*), Lina Gennari (*Olga, Die Hausdame*)

OSSESSIONE (R.: Luchino Visconti, Italien 1943); TV-Ausstrahlung, ORF III 20.11.2013 (DVD).

OSSESSIONE (Von Liebe besessen/Besessenheit) Italien (Industrie Cinematografiche Italiane) 1942/43⁹⁰³

Regie: Luchino Visconti

Drehbuch: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini

Kamera: Aldo Tonti, Domenico Scala

Musik: Giuseppe Rosati

Schnitt: Mario Serandrei

Produktion: Industrie Cinematografiche Italiane

Format: 35 mm s/w

Länge: 143 min.

Darsteller: Clara Calamai (*Giovanna*), Massimo Girotti (*Gino*), Juan de Landa (*Giuseppe*), Elio Marcuzzo (*Spagnolo*), Dhia Cristiani (*Anita*)

(Frei nach dem Roman »The Postman Always Rings Twice« von James M. Cain)

LA TERRA TREMA - EPISODIO DEL MARE (R.: Luchino Visconti, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, zdf-Kultur 11.12.2011 (DVD).

LA TERRA TREMA (Italien 1948, R. Luchino Visconti)

Regie: Luchino Visconti

Drehbuch: Luchino Visconti, Antonio Pietrageli

Kamera: Aldo Graziati

Musik: Willy Ferrero

Schnitt: Mario Serandrei

Produktion: Salvo d'Angelo, Renato Silvestri

Format: 35 mm s/w

Länge: 165 min.

⁹⁰³ Müller, Uwe: „OsSESSIONe“, in: *Metzler Film Lexikon*, Hg. v. Michael Töteberg, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 488-490, hier: S. 488.

Darsteller: Antonio Arcidiacono (*Ntoni Valastro*), Giuseppe Arcidiacono (*Cola Valastro*), Nelluccia Giammona (*Mara Valastro*), Agnese Giammona (*Lucia Valastro*), Maria Micale (*Frau Valastro*), Sebastiano Valastro (*Herr Valastro*)

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. (S. 33):

LA TERRA TREMA - EPISODIO DEL MARE (R.: Luchino Visconti, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, zdf-Kultur 11.12.2011 (DVD); (01:10:55 min.).

Abbildung 2. (S. 40):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (01:16:37 min.).

Abbildung 3. (S. 45):

VIAGGIO IN ITALIA/REISE IN ITALIEN (R.: Roberto Rossellini, Italien 1954), DVD, Koch Media 2012; (00:27:27 min.).

Abbildung 4. (S. 47):

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:19:43 min.).

Abbildung 5. (S. 52):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (00:02:59 min.).

Abbildung 6. (S. 54):

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:26:57 min.).

Abbildung 7. (S. 60):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (00:13:31 min.).

Abbildung 8. (S. 73):

STROMBOLI. TERRA DI DIO/STROMBOLI (R.: Roberto Rossellini, Italien 1950), DVD, Koch Media 2012; (00:30:29 min.).

Abbildung 9. (S. 84):

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:09:02 min.).

Abbildung 10. (S. 85):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (00:26:52 min.).

Abbildung 11. (S. 90):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (00:51:52 min.).

Abbildung 12. (S. 116):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (01:08:18 min.).

Abbildung 13. (S. 117):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (01:24:15 min.).

Abbildung 14. (S. 120):

ROMA, CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT (R.: Roberto Rossellini, Italien 1945); DVD, Arthaus 2009; (01:27:56 min.).

Abbildung 15. (S. 126):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (00:26:26 min.).

Abbildung 16. (S. 129):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (00:32:08 min.).

Abbildung 17. (S. 136):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (00:53:29 min.).

Abbildung 18. (S. 138):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (01:37:40 min.).

Abbildung 19. (S. 142):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (01:50:10 min.).

Abbildung 20. (S. 147):

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:41:21 min.).

Abbildung 21. (S. 154):

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (00:51:38 min.).

Abbildung 22. (S. 156):

GERMANIA ANNO ZERO/DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (R.: Roberto Rossellini, Deutschland/Italien 1948), DVD, Zweitausendeins Edition 2012; (01:04:38 min.).

Abbildung 23. (S. 159):

PAISÀ (R.: Roberto Rossellini, Italien 1946), DVD, Koch Media 2012; (00:23:56 min.).

Abbildung 24. (S. 170):

LADRI DI BICICLETTE (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:13:54 min.).

Abbildung 25. (S. 171):

LADRI DI BICICLETTE (R.: Vittorio De Sica, Italien 1948); TV-Ausstrahlung, arte 21.04.2005 (DVD); (00:18:16 min.).

Abbildung 26. (S. 175):

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:03:33 min.).

Abbildung 27. (S. 179):

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (01:08:17 min.).

Abbildung 28. (S. 182):

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:33:31 min.).

Abbildung 29. (S. 183):

UMBERTO D. (R.: Vittorio De Sica, Italien 1952); DVD, Criterion 2003; (00:35:03 min.).

Abbildung 30. (S. 185):

OSSESSIONE (R.: Luchino Visconti, Italien 1943); TV-Ausstrahlung, ORF III 20.11.2013 (DVD); (01:31:57 min.).

Zusammenfassung: Abstract (deutsch/englisch)

The darling of French critics - der italienische Neorealismus konturiert sich in einem filmhistorischen Moment entlang zeitgeschichtlicher Virulenz als Zeugnis eines filmischen Œuvres Italiens, in welchem sich der schöpferische Gestus eines neuen kinematographischen Blickwinkels verwebt mit einem tiefgreifenden Verlangen nach einer *registrierenden* und *enthüllenden* Erfassung der brüchigen Alltagswirklichkeit in ihrer sozialen, politischen und *körperlichen* Fragmentierung. Die Vibrationen der ostentativ in das gesellschaftliche Gefüge einbrechenden politischen Parameter des Italienischen Faschismus und Zweiten Weltkriegs, vermag Roberto Rossellini in seiner *War Trilogy* - den Werken ROMA, CITTÀ APERTA (1945), PAISÀ (1946) und GERMANIA ANNO ZERO (1948) - der Jahre 1944/45 bis 1948 unverbildet in der Zeit aufzugreifen. Im Angesicht eines gesellschaftlich *marginalisierten Menschenbildes*, durchdrungen vom Widerstand im Begriff der Resistenza und Partisanenbewegung, entwickelt Rossellini in seinem filmischen Triptychon eine elliptisch-realtätsverhaftete Ästhetik, die *Körperbilder* gebrochener, sehender und in Sprachlosigkeit gefangender Individuen entschleiert. Die Spuren des zerstörten Außen, der Trümmerstädte und *mental*en Landschaften eruiert die neorealistische Sprache des *Tatsachen-Bildes* in den inneren *ontologischen* Verschiebungen einer gesellschaftlich-hierarchischen Atmosphäre.

Diese Arbeit sucht in einer Synthese von filmtheoretisch-philosophischer Sichtweise und unmittelbarer Habhaftwerdung filmischer *Wirklichkeitsfragmente* der *War Trilogy* Rossellinis, das fragmentierte *Körper-* und *Menschenbild* einer kollektiv-historischen Bruchstelle auszuloten, das im Verständnis des Symptoms eines *organlosen Körpers* der Theorien von Gilles Deleuze und Félix Guattari steht. Entlang der Überlegungen des französischen Filmkritikers André Bazin zu einem *ontologischen Tatsachen-Bild* als stilprägendem Merkmal der rossellinischen Kamerawirklichkeit, ist es maßgeblich die Bezugnahme auf den maschinisch-industriellen Duktus der Theorien von Gilles Deleuze und Félix Guattari, anhand derer sich die Entwicklung *devianter Figuren* aufzeigen lässt, die zu deleuzschen *mental*en *Denkfiguren* eines Kinos der gebrochenen *sensomotorischen Verkettungen* werden: Sehende im Begriff des *Zeit-Bildes*. In Anwendung der denkerischen Instrumentarien des *organlosen Körpers*, des *Kind-Werdens*, *Frau-Werdens*, *Tier-Werdens*, *Unwahrnehmbar-Werdens*, des *Rhizoms* und des Prozesses der *Deterritorialisierung* - entlang der *Fluchtlinien* eines Ausbrechens aus bisher existenten Gefügen, verzeichnet das *marginalisierte Körperbild* des italienischen Neorealismus eine Auffaltung der Bedeutungsparameter

gesellschaftlichen *Werdens* - der *passiven, perversen, kranken* und *heldenhaften Körper* - in ihrer Überschreitung *territorialer* Linien.

SCHLÜSSELBEGRIFFE: Italienischer Neorealismus, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Kriegstrilogie, André Bazin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Siegfried Kracauer, Jacques Rancière, organloser Körper, Kind-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden, Körperbild, Bewegungs-Bild, Zeit-Bild, Krise des Aktionsbildes, mentales Bild, elliptische Realität, Wirklichkeitsfragmente, Tatsachen-Bild, Erinnerungsbild, filmische Erzählstruktur, mentale Landschaften, optische Situationen, akustische Situationen

The darling of French critics - the Italian Neorealism emerges in a particular cinematic moment of historical and political virulence, nearly as an outstanding instance of the filmic oeuvre of Italy, in which the intention of creative disposition of a new cinematographic perspective inweaves with a plain desire after a *recording* and *disclosing* coverage of the fragile reality in its social, political and *physical* fragmentation. The vibrations of the political parameters, which suddenly break into social structure - namely the Italian Fascism and World War II. - is Roberto Rossellini in the position to take up in his *War Trilogy* among the years 1944/45 and 1948 in time - including the works ROMA, CITTÀ APERTA (1945), PAISÀ (1946) and GERMANIA ANNO ZERO (1948). In view of a social *marginalized body image*, ranged by the resistance of the Italian *Resistenza* and the struggle of the Partisan-movement, Rossellini frames in his filmic triptych an elliptical stripped-down aesthetic of reality perception, which decodes *body images* of fragmented individuals, captured in speechlessness, *optical* and *acoustical situations*. The neorealist diction of the *image fact* determines in the traces of the destroyed exterior, the debris of the urban and the *mental* landscapes a connection to the appearance of inner *ontological* shiftings in the social-hierarchical atmosphere.

Objectively, this analysis searches in the synthesis of filmhistorical and philosophical perspective and immediate reification of the cinematic *fragments of reality* in the *War Trilogy* of Rossellini, a possibility to sound out the *fragmented body image* and *conception of man* - in the disposition of a collective-historical breaking point, regarded in the apprehension of the sign of a *Body without Organs*, devised in the theories by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Referring to the reflections by the French film critic André Bazin and his idea of the *ontological image fact* as a shaping feature of Rossellini's style of camera-reality, it is decisively the reference to the mechanical-industrial ductus of the theories by Gilles Deleuze and Félix Guattari, by means of which it becomes possible to demonstrate the development of *deviating figures*, which

turn into deleuzian *mental figures of thought* - in the sphere of a cinema, marked by the broken *sensorimotor chain-linkings*: The deleuzian *figures of thought* become observers of themselves in the apprehension of the *time-image*. In use of the intellectually instruments, for instance *the Body without Organs*, *Becoming-Child*, *Becoming-Woman*, *Becoming-Animal*, *Becoming-Imperceptible*, the concept of the *Rhizome* and the Process of *Deterritorialization* - tying up the *line of flight* in the meaning of a process of burst out of current existing structures, the *marginalized body image* of the Italian Neorealism accentuates a decryption of the relevancy of social Becoming - of the *passive*, *perverse*, *invalid* and *heroic bodies*, in their way of transcending the *territorial* lines.

KEYWORDS: Italian Neorealism, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, War Trilogy, André Bazin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Siegfried Kracauer, Jacques Rancière, Body without Organs, Becoming-Child, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible, body image, movement-image, time-image, crisis of the action-image, mental-image, elliptical reality, virtual reality, image fact, recollection-image, cinematic narrative, mental landscapes, optical situations, acoustical situations

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name **Lisa-Katharina Rings**

Schulische Ausbildung

09/2004 – 06/2007 **Geschwister-Scholl-Schule, Melsungen**
Oberstufengymnasium
Abschluss: **Abitur/Allgemeine Hochschulreife**

09/2000 – 2004 **Burgsitzschule Spangenberg, Gesamtschule**
Besuch des Gymnasialzweigs

Studium/wissenschaftlicher Werdegang

03/2012 – 02/2015 **Universität Wien**
Studium der Theater-, Film- und Medientheorie (nicht-konsekutives
Masterstudium, Auflage: 30 ECTS)
Angestrebter akademischer Grad: **Master of Arts (MA)**

10/2008 – 07/2011 **Rheinische-Friedrich-Wilhelms Universität Bonn**
Studium der Germanistik, Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft
sowie Sprachlichen Kommunikation
Akademischer Grad: **Bachelor of Arts**

10/2007 – 06/2008 **Humboldt-Universität zu Berlin**
Studium der Rechtswissenschaften

Sprachen

Englisch	fließend in Wort und Schrift, verhandlungssicher
Französisch	gute Grundkenntnisse
Italienisch	gute Grundkenntnisse
Schwedisch	fließend in Wort und Schrift