Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 3

Artikel: Neorealismus melodramatisch
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931728

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Neorealismus melodramatisch

DREI MEISTERWERKE VON ROSSELLINI, VISCONTI UND FELLINI ZEIGT DAS FILMPODIUM ZÜRICH IM MÄRZ.

Thomas Christen

Drei italienische Produktionen bilden den Schwerpunkt im März-Programm des filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich: *«Viaggio in Italia»* (1953) von Roberto Rossellini, *«Senso»* (1954) von Luchino Visconti und *«La strada»* (1954) von Federico Fellini. Gemeinsam ist diesen Werken, dass sie von Regisseuren stammen, die den italienischen Neorealismus mitbegründet haben und zu den Hauptvertretern dieser «Schule der Befreiung» (André Bazin) gehörten (Visconti, Rossellini) oder – wie im Falle von Fellini – in dieser für das italienische Kino äusserst fruchtbaren Zeit ihre Lehrjahre absolvierten. Und eine weitere Gemeinsamkeit lässt sich feststellen: ein mehr oder weniger starkes Abrücken von Positionen eben dieses Neorealismus, augenfällig vor allem durch die Be-

Giulietta Masina in «La strada».

setzung der tragenden Rollen durch professionelle Schauspieler, in einer gewissen Entpolitisierung oder Historisierung der Stoffe und einer stärkeren Psychologisierung, einer Tendenz vom Gesellschaftlichen, Ganzen zum Individuellen, Einzelnen. Im Märzprogramm stehen zwei weitere Filme, auf die hier nicht eingegangen wird: Lima Barretos *«O Cangaceiro»* (Brasilien 1953) und Henry Hathaways *«Niagara»* (USA 1953, mit Marilyn Monroe in ihrer ersten Hauptrolle). Wegen einer nach Reaktionsschluss erfolgten Programmänderung wurde «Viaggio in Italia» bereits am ersten März-Wochenende gezeigt.

«Viaggio in Italia» von Roberto Rossellini ist wie Fellinis ein Jahr später entstandener «La strada» eine Art Roadmovie. Beide Filme signalisieren bereits in der Titelgebung das Motiv der Bewegung: Reise – Strasse. Auf einer Reise durch Italien befindet sich das englische Ehepaar Alexander und Katherine Joyce (George Sanders und Ingrid Bergman, die damalige Lebensgefährtin des Regisseurs), seit acht Jahren verheiratet und nun zum ersten Mal wieder alleine unterwegs. Reiseziel ist Neapel, wo sie das Haus von Katherines verstorbenem Onkel Homer verkaufen wollen. Fern von der gewohnten Umgebung, der alltäglichen Routine wird immer augenfälliger, dass ihre Beziehung sich abgekühlt hat – gegen Ende fällt sie die Entscheidung, sich scheiden zu lassen. Doch ganz am Schluss, bringen zwei Ereignisse sie doch noch zur Umkehr, zur Manifestation ihres Willens, es noch einmal miteinander zu versuchen.

Zum einen ist es die Szene in Pompeji, wo sie an Ausgrabungen eines befreundeten Archäologen teilnehmen. In der vulkanischen Erde sind Hohlräume vorhanden, die von den Körpern der Menschen gebildet wurden, als sie vom Ausbruch des Vesuvs überrascht wurden und verbrannten. Durch das Einfüllen von Gips und der anschliessenden Freilegung entstehen aus den «Negativen» plastische Abdrücke. Beide werden vom Anblick der Gipsabdrücke eines Mannes und einer Frau, «vielleicht eines Ehepaares», im Augenblick des Todes überwältigt. Auf der Rückfahrt geraten sie mit ihrem Rolls-Royce in eine Prozession. Plötzlich kommt es in der Menschenmenge zu einer religiösen Verzükkung, ein Durcheinander entsteht, das das Ehepaar für kurze Zeit trennt. Spätestens hier müssen sie erkennen, dass sie sich immer noch lieben.

Obwohl Rossellini seinen Film mit zwei Hollywoodstars in den Hauptrollen besetzte, übernimmt er nicht die Erzählweise des klassischen amerikanischen Kinos. Wir finden eine Ästhetik des Unperfekten, die auf Filme wie «Roma, città aperta» (1945) und «Paisà» (1946) verweist. In diesen «Löchern» kommt dann auch der Realismus zum Vorschein, dem man diesem melodramatischen Stoff gar nicht zugemutet hätte. Jacques Rivette, Mitbegründer der französischen «Nouvelle Vague» und glühender Verehrer Rossellinis, schrieb über dieses Werk: «Mit dem Erscheinen von ‹Viaggio in Italia› sind alle Filme plötzlich um zehn Jahre gealtert. (...) Es scheint mir unmöglich, dass man ‹Viaggio in Italia› sieht und nicht schlagartig erkennt, dass dieser Film eine Bresche öffnet, durch die das ganze Kino hindurch muss.» Angesichts einer solchen Beurteilung versteht sich von selbst, dass Rossellini zu einer der Leitfiguren für den Aufbruch des französischen Kinos Ende der fünfziger und anfangs der sechziger Jahre wurde.

Zu Beginn eine Aufführung von Verdis «Il trovatore». Das Spiel der Bühne vermischt sich plötzlich mit dem Spiel im Film, als italienische Nationalisten Flugblätter von der Galerie auf die im Parkett sitzenden Offiziere der österreichischen Besatzungsarmee werfen (in den Farben Rot, Weiss und Grün). Ein grossartiger Auftakt, der aber schlagartig bewusst macht, dass Viscontis Liebe nicht nur dem Film, sondern eben auch der Oper gilt. Sein opulenter Farbfilm «Senso» scheint – auf den ersten Blick – kaum noch etwas mit dem Neorealismus gemeinsam zu haben. Doch der Regisseur verstand Realismus nie als eine blosse Wiedergabe von äusserlichen Wirklichkeiten und betonte, dass die Wirklichkeit an sich nicht so sehr aussagekräftig sei, sondern «konstruiert», also hergestellt werden müsse, um Zusammenhänge einsichtig zu machen. So ist es auch möglich, könnten wir ergänzen, dass ein historischer Stoff (hier der italienische Befreiungskrieg Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) bei einer entsprechenden Handhabung zur Erhellung der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation beizutragen vermag. Die italienische Zensur teilte offensichtlich diese Meinung und zwang den Regisseur zu verschiedenen Schnitten.

«Senso» ist die Geschichte eines mehrfachen Verrats aus Liebe. Die Contessa Livia Serpieri sympathisiert zunächst mit der Widerstandsbewegung. Doch dann verliebt sie sich während einer Vermittlungsaktion in den österreichischen Offizier Franz Mahler, verfällt ihm so, dass sie bereit ist, ihm das von ihr verwahrte Geld aus der Kasse der Nationalisten zu übergeben, damit er den Regimentsarzt bestechen kann, um aus der Armee entlassen zu werden. Doch nun muss sie entdecken, dass Franz ein Frauenheld ist und neben ihr eine andere Geliebte hält. Sie zeigt ihn daraufhin an, Franz wird wegen Desertion standrechtlich erschossen, während Livia, wahnsinnig geworden, durch die nächtlichen Strassen irrt.

Fellinis *«La strada»* ist unter den drei italienischen Werken der fünfziger Jahre wahrscheinlich jener Film, der am ehesten den Neorealismus der vierziger Jahre fortzuführen scheint. Angesiedelt im Milieu von Outsidern, von Men-

schen, die am Rande der Gesellschaft leben und ständig um die materiellen Grundlagen ihrer Existenz zu kämpfen haben, erzählt er die traurige Geschichte der naiven Kindfrau Gelsomina, die dem fahrenden Kraftartisten Zampanò «verkauft» wird, sich in einen versponnenen Seiltänzer verliebt, der von Zampanò während eines Streites getötet wird. Dieses traumatische Erlebnis vermag die feinfühlige Gelsomina nicht zu verarbeiten, sie kränkelt, wirkt verwirrt und wird deshalb von Zampanò einfach im Freien ausgesetzt. Jahre später erfährt dieser mehr zufällig, dass sie gestorben ist, eingegangen wie eine Blume ohne Wasser. Am Ende sehen wir den betrunkenen Zampanò am nächtlichen Strand, weinend und sich im Sande wälzend, während sich die Kamera langsam entfernt – eine jammervolle Kreatur, beladen vom Gefühl der Schuld und einer existentiellen Einsamkeit.

«La strada» wurde Fellinis erster Welterfolg. Einen tiefen Eindruck hinterlassen auch heute noch das Gesicht der von Giulietta Masina überzeugend verkörperten Gelsomina und – als Gegenpart – die Brutalität Zampanòs (Anthony Quinn), die am Ende doch noch durchbrochen wird. Das Zirkusmotiv finden wir in den späteren Filmen des Regisseurs wieder. Hier gibt es Fellini Gelegenheit, bei aller Wirklichkeitsbezogenheit poetische und lyrische Momente zu entdecken, unterstützt durch die Musik Nino Rotas. Die Schlüsselszenen des Films markieren eine subjektive Sichtweise, etwa wenn Gelsomina das erste Mal den Seiltänzer sieht oder wenn Zampanò sie schlafend zurücklässt. In den späteren Werken Fellinis wird diese Subjektivierung immer breiteren Raum beanspruchen – Phantasie und Wirklichkeit vermischen sich. ■

«Senso» von Luchino Visconti.