

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 241

Artikel: Der Neorealismus als Reaktion auf den Faschismus : Betrachtungen zur Prägung des realistischen Blickes durch das Kino des Faschismus
Autor: Jungen, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865513>

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

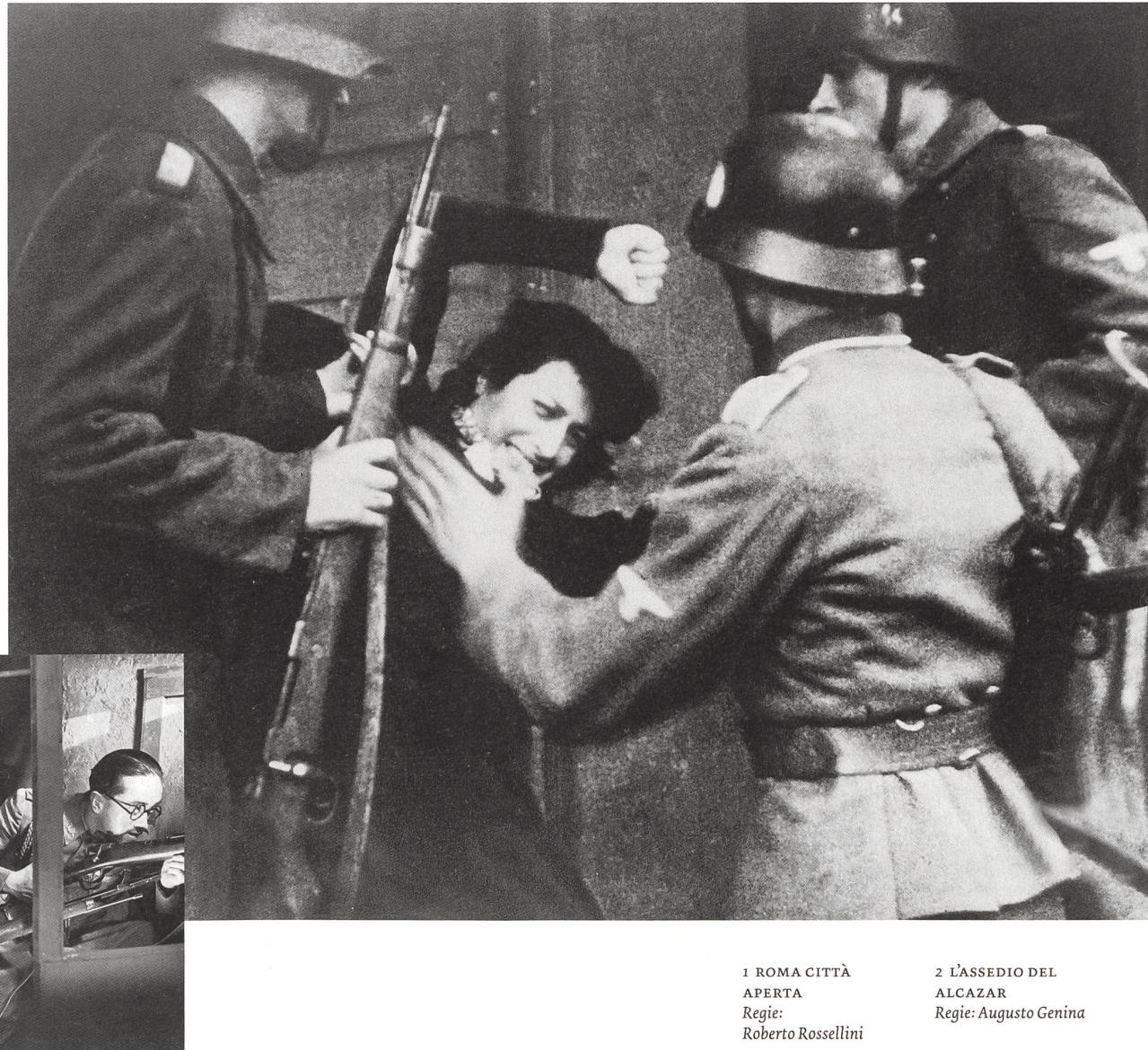
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 27.01.2026

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



1 ROMA CITTÀ APERTA
Regie:
Roberto Rossellini

2 L'ASSEDIO DEL ALCAZAR
Regie: Augusto Genina

Der Neorealismus als Reaktion auf den Faschismus

Betrachtungen zur Prägung des realistischen Blickes durch das Kino des Faschismus

Nachdem auf den italienischen Leinwänden jahrelang die Heilewelt flimmerte, richteten die Neorealisten den Blick auf Kleinigkeiten wie etwa einen Fahrraddiebstahl, was man als reaktive Abkehr vom neoklassischen Protzen des Faschismus interpretieren kann.

Der Neorealismus war eine Erneuerungsbewegung im italienischen Kino der vierziger Jahre, welche primär das Ziel hatte, eine realistische Darstellung des italienischen Alltagslebens zu vermitteln. In der Filmgeschichtsschreibung wird der Neorealismus traditionell als Nachkriegsbewegung bezeichnet, als auslösendes Element erachtet die Forschung die Kriegserfahrung. Diese weitverbreitete Definition birgt eine gewisse Ungenauigkeit in sich. Die Bewegung hatte ihre Wurzeln nämlich im Faschismus, und ihre ersten Werke entstanden nicht *nach*, sondern während des Krieges: *OSSESSIONE* von Luchino Visconti wurde 1942 und 1943 gedreht, *ROMA CITTÀ APERTA* von Roberto

Rossellini 1943 und 1944. Andere Filme, wie etwa *IL SOLE SORGE ANCORA* (1946) von Aldo Vergano und *PAÍSA* (1946) von Roberto Rossellini, spielen während des Kriegs und stellen folglich kaum das Nachkriegsitalien dar. Sollte zudem tatsächlich die Kriegserfahrung und nicht der Faschismus das auslösende Moment für die Bewegung gewesen sein, muss man sich fragen, weshalb in anderen am Krieg beteiligten Ländern wie Frankreich oder Deutschland keine ähnliche Bewegung entstand.

In den zehner Jahren gehörte Italien zu den weltweit führenden Filmnationen. Als 1921 die Rezession einsetzte, brach die heimi-

1 L'ASSEDIO DEL
ALCAZAR
Regie: Augusto Genina

4 QUADRANTE
DELLA FORTUNA
Regie: Camillo
Mastrocinque

2 Benito Mussolini
bei der Einweihung
von Cinecittà

5 SCIPIONE
L'AFRICANO
Regie: Carmine Gallone

3 BALLERINE
Regie: Gustav Machaty

sche Filmindustrie zusammen. Wurden im Jahre 1921 noch 361 Spielfilme produziert, so waren es im Jahre 1926 noch ganze fünf. Viele Faschisten drängten Mussolini, er solle der angeschlagenen Branche unter die Arme greifen. Doch der Duce interessierte sich zunächst lediglich für die Wochenschau. Erst 1930, mit dem Durchbruch des Tonfilms, begann er, sich für das Kino, das bei den theaterliebenden Eliten als Kunst des kleinen Mannes verkannt war, zu interessieren. Nun, da es möglich war, das Publikum direkt anzusprechen, sah Mussolini im Film ein Propagandainstrument, mit dem er auch jene 21 Prozent der Bevölkerung erreichen konnte, die damals Analphabeten waren. Innerhalb von fünf Jahren verstaatlichte Mussolini fast die gesamte italienische Filmindustrie und schuf eine Infrastruktur, wie sie seither kein europäisches Land mehr gekannt hat. Als erster erließ er ein Gesetz, welches Gesellschaften, die Filme produzierten, die das italienische Leben positiv darstellten, finanzielle Unterstützung zusicherte. Es folgten weitere Gesetze, welche die Vorführung ausländischer Filme in der Originalsprache verboten und die Kinos verpflichteten, mindestens zu einem Drittel italienische Filme zu programmieren. 1934 rief Mussolini die «Direzione Generale per la Cinematografia» ins Leben. Diese eröffnete eine Filmclubs, gründete universitäre Filmclubs und übernahm 1934 das Filmfestival Venedig. Der zuvor privat geführte Anlass wurde zur Vitrine des faschistischen Filmschaffens umfunktioniert. Zwar waren am Lido auch weiterhin ausländische Film zugelassen, prämiert wurden aber eigene Filme mit nationalstatischem Charakter wie *SCIPIONE L'AFRICANO* (1937) von Carmine Gallone oder *L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR* (1940) von Augusto Genina. Ausdruck fand die faschistische Filmpolitik insbesondere im vom Ausland mit Neid verfolgten Bau des Produktionsgeländes Cinecittà. Bei der Eröffnung am 28. April 1937 betonte Mussolini, die hier entstandenen Filme sollten in der Welt Zeugnis von der superioren Kultur und der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit Italiens ablegen.

Die enormen Investitionen machten sich für das Regime bezahlt. Italien avancierte innerhalb kürzester Zeit zum führenden europäischen Filmland. 1942 wurde in Italien die europäische Rekordzahl von 119 Filmen

produziert. Dabei kontrollierte das Regime sämtliche Stufen des Filmschaffens, von der Ausbildung der Künstler über die Produktion und den Verleih bis hin zu den Kinos. Das effizienteste Instrument, um Einfluss auf die Inhalte zu gewinnen, war allerdings die Zensur. Das Zensurgesetz von 1923 schrieb eine Kontrolle der Drehbücher und der fertigen Filme vor. Eine Kommission aus Parteidurchwirkten prüfte die Projekte auf ihre «moralische» und «politische» Integrität. Verboten war alles, was die faschistische Lüge des problemfreien Italiens hätte entlarven oder die italienische Gesellschaft im Ausland in Verzug bringen können: Armut, Klassenkampf, Kriminalität, Ehebruch, Selbstmord, Drogen und so weiter. Zur Doppelzensur kam noch eine dritte hinzu, die persönliche des Duce. Mussolini liess sich in seiner Villa fast jeden Abend einen für Kino bereiten Film vorführen und ordnete im Nachhinein häufig Änderungen an. In anderen Ländern führten solch rigide Auflagen eines Regimes zu einem Exodus der Filmschaffenden (Deutschland) oder zu einem Widerstandskino (Spanien). In Italien arrangierten sich die Filmemacher „geködert“ von der tollen Infrastruktur, mit dem Regime. Aus Dank, überhaupt Filme machen zu können, steckten viele ihre wahren Anliegen zurück. Drehbuchautor Cesare Zavattini schrieb 1973 über diese Zeit: «Wir hatten uns damals eine Selbstzensur auferlegt. Themen, die man nicht anschniden durfte, behielten wir in unserem Inneren.»

Die Auflagen an die Filmemacher waren zweifelsohne enorm einschränkend. Dennoch gilt es, eine weit verbreitete Fehleinschätzung zu widerlegen, wonach die gesamte Filmproduktion der Jahre 1930 bis 1943 propagandistisch gewesen sei. Propagandafilme sind per Definition Filme, welche dem Zuschauer eine politische Haltung einzubauen versuchen. Von den siebenhundert unter dem Faschismus entstandenen Filmen trifft dies schätzungsweise auf dreissig zu. Bei den meisten handelt es sich um Kriegsfilme, dem Lieblingsgenre von Mussolini. Vor dem Kriegseintritt gab es eine ganze Staffel solcher Filme in Auftrag. Die grösstenteils von der Armee finanzierten Filme illustrierten die Unschlagbarkeit der einzelnen Waffeneinheiten und demonstrierten die unübertreffliche Tapferkeit italienischer Soldaten. Die meisten Propagandafilme spielten im Ausland (Libyen, Äthiopien, Spanien, Russland), nur wenige befassten sich mit der Situation im Inland. Einer davon war *VECCIA GUARDIA* (1934) von Alessandro Blasetti. Der Film spielt im Rom des Herbstes



1



2



3



4



5

In den Filmen des Neorealismus dagegen kommt Ehebruch fast in jedem zweiten Film vor Auch OSSESSIONE schildert den Zerfall einer Ehe. Hier trifft der Tagelöhner Gino auf die Wirtsfrau Giovanna. Die beiden schauen einander hinter dem Rücken ihres Mannes mit begehrden Blicken in die Augen ...

1922. Gezeigt wird eine Stadt im Chaos, die streikenden Arbeiter legen den Verkehr, die Schulen und Spitäler lahm. Die liberale Regierung ist von der Situation überfordert. Erst mit dem Marsch auf Rom bringen die Faschisten der Stadt wieder Stabilität und Ruhe. Der Grund dafür, dass das Regime relativ wenig solcher Filme produzierte, war der mangelnde Erfolg an der Kinokasse, wo sich die allzu offensichtlich vorgetragene Ideologie kontraproduktiv auswirkte. Die Direzione Generale versuchte deshalb, die Zustimmung zum Regime mit zwei anderen Arten von Filmen zu erreichen: Einerseits mit einem apolitischen Zerstreuungskino, welches dem Zuschauer eine harmonische und gesunde Nation zeigen sollte. Andererseits mit revisionistischen Historienfilmen, welche das faschistische Regime als Fortführerin der grossen italienischen Geschichte darstellten. Besonders im Kontext der Imperialpolitik verglich sich Mussolini gerne mit den Kaisern des antiken Roms. Der von ihm am Vorabend des Afrikafeldzuges in Auftrag gegebene *SCIPIO L'AFRICANO* handelt von der Eroberung Karthagos durch die Römer und transportiert die Botschaft, dass der Angriff die beste Verteidigung sei. Der heroische römische Feldherr wurde in der Charakterzeichnung mit Wesenszügen Mussolinis ausgestattet. Die Historienfilme spielten zwar in der Vergangenheit, verherrlichten aber faschistische Tugenden wie Führerkult, Nationalismus, Imperialismus und Militarismus. Die Historienfilme stellten den Faschismus als natürlichen Erben der italienischen Geschichte dar: Ob altes Rom, Renaissance oder Risorgimento – alle grossen Momente der italienischen Geschichte trugen den Keim des Faschismus bereits in sich. 1940 waren rund die Hälfte aller italienischen Produktionen Historienfilme, was beim Publikum zu einem gewissen Überdruss führte. Diesen versuchte der Vorsteher des «Ministero per la Cultura Popolare» (Volkskulturministerium), Alessandro Pavolini, mit der Bemerkung zu überspielen, im Unterschied zu den Amerikanern hätten die Italiener die Geschichte eben im Blut.

Das beliebteste Genre des faschistischen Kinos war aber die Komödie. Zwischen 1930 und 1942 wurden in Italien 355 Komödien produziert – dies entsprach etwas mehr als der Hälfte der Gesamtproduktion. Im Unterschied zu anderen Epochen (etwa zur «Commedia all'italiana» der sechziger Jahre) waren die Komödien damals weitgehend apolitisch und ohne Bezug zur sozialen Realität. Das Gros des Genres bildeten die sogenannten «telefoni bianchi»-Filme. Dabei handelt

es sich um rund hundert Filme, die im «Bel Mondo» der Luxushotels, Schlösser und Bot-schaften spielen. Ihren Namen verdanken die Filme einem besonders häufig vorkommenden Luxusrequisit, dem weissen Telefon. In diesen Filmen wurden im Verlauf der Geschichten die Träume des damaligen Kleinstürgertums wahr. Die Männer erreichen im Beruf eine gute Stellung (meist werden sie Ärzte, Ingenieure oder Diplomaten) und sichern damit ihrer Partnerin (oft eine Sekretärin) einen kleinen sozialen Aufstieg. Die Filme transportieren die Botschaft, jeder könne etwas aus sich machen, wenn er nur mit Freude an die Arbeit gehe. Das Regime förderte dieses Heileweltkino aktiv. Einerseits weil es im Inland der wirtschaftlich verunsicherten Mittelschicht stabile Werte propagierte, andererseits weil es im Ausland ein Italien des Wohlstands und der sozialen Eintracht zeigte.

Angesicht der vorherrschenden Genres stellt sich die Frage, wie das italienische Kino der Jahre 1930 bis 1943 die Gegenwart darstellte. Die Antwort lautet: Gar nicht. Das wichtigste Charakteristikum dieses Kinos ist die totale Absenz der italienischen Alltagsrealität. Der Historienfilm kann per Definition keine Realität darstellen, die Kriegsfilme spielten vornehmlich im Ausland, und die «telefoni bianchi»-Filme zeigten ein Schönwetter-Italien, das in keiner Weise der Realität entsprach. Der Filmhistoriker Jean A. Gili hat das italienische Kino dieser Zeit in «L'Italie de Mussolini et son cinéma» deshalb zu Recht als «Ort der sozialen Irrealität» bezeichnet. Gegen dieses realitätsferne Kino begannen sich ab Mitte der dreissiger Jahre junge Filmkritiker, Filmemacher und Drehbuchautoren aufzulehnen, die ihre Ausbildung an der staatlichen Filmschule «Centro Sperimentale di Cinematografia» bekamen. In einer regelrechten Kampagne in den staatlichen Filmzeitschriften kritisierten sie die Auflagen der faschistischen Filmindustrie sowie die formal wie inhaltlich standardisierten Zerstreuungsfilme. Das Vorbild des literarischen Verismus Giovanni Vergas vor Augen forderten sie Filme, die sich mit der konkreten, alltäglichen Wirklichkeit Italiens befassen und somit zum Spiegel der Gesellschaft würden. «Mehr Realität» lautete der Slogan. Antonio Pietrangeli schrieb dazu: «Die Bestimmung, der natürliche Ursprung des Films liegt ausschliesslich in der Realität und in ihrer fühlbarsten Ebene, der Wahrheit.» In einem Bericht vom Filmfestival Venedig hielt Luigi Comencini 1938 fest: «Mir fehlt das Italien, das mich umgibt. Das Italien der Kaffeebars und der Plätze.» Die Zerstreu-

ungskomödien bezeichnete Comencini wegen ihrer Schönfärberei als «sozial und politisch unmoralisch und idiotisch.» Giuseppe De Santis schrieb im gleichen Jahr, die in den Filmen gezeigte Gesellschaft sei derart vereinheitlicht, dass man einen sizilianischen Bauern nicht mehr von einem Alpinisten aus dem Veneto unterscheiden könnte.

Bis 1940 argumentierten die Kritiker vor allem mit kulturellen und sozialpolitischen Bedenken, nach Italiens Kriegseintritt und der Zunahme propagandistischer Kriegsfilme schlug die Kritik in unverhüllten Hass gegenüber dem Regime um. So bezeichnete Luchino Visconti 1941 in der staatlichen Zeitschrift «Cinema» die faschistischen Filmfunktionäre als «Leichen, die eigentlich längst entsorgt gehörten». Sein Freund Pietrangeli kündigte als programmatisches Exempel für ein neues Kino den Film *OSSESSIONE* an: «*OSSESSIONE* wird ein Film, in dem man keine Müssiggänger, Prinzen, Millionäre und wohlhabenden Rentner sehen wird, sondern Menschen, die vom täglichen Existenzkampf gezeichnet sind.» Ein Teil der faschistischen Kulturfunktionäre unterstützte die Forderungen nach Realismus, jedoch mit Einschränkungen. «Wir sind für Realismus, was aber nicht heißen darf, die rückständigen Seiten unserer Gesellschaft seien zu thematisieren», meinte Pavolini 1943. Zu dieser Art selektiver Realitätswahrnehmung kehrte das italienische Kino allerdings nicht mehr zurück. Der Grundstein für den Neorealismus war gelegt. 1943 tauchte in Kritiken zu *OSSESSIONE* zum ersten Mal der Begriff «Neorealismus» auf, und im Juli desselben Jahres erschien im Editorial der Zeitschrift «Cinema» das eigentliche Manifest der Bewegung. Darin heisst es unter anderem: «Nieder mit der naiven Konventionalität unserer Produktion. Nieder mit den Verfertigungen, die menschliche Probleme ausschliessen. Nieder mit jener Rhetorik, nach der alle Italiener aus dem gleichen menschlichen Teig bestehen.» Die Ablehnung der faschistischen Rhetorik kam auch immer häufiger in den Filmen zum Ausdruck. Ab 1939 entstanden vermehrt Filme, die mit thematischen Tabus brachen: *LA PECCATRICE* (1940) von Amleto Palermi erzählte von einem unehelich schwangeren Mädchen, das in die Prostitution getrieben wird, *SISSIGNORA* (1941) von Ferdinando Maria Poggioli von einer jungen Bediensteten, die eine verbotene Affäre mit dem Neffen der Chefin hat. Auch *FARI NELLA NEBBIA* (1942) von Gianni Franciolini wurde zu einem Vorläufer des Neorealismus, weil er mit den Lastwagenchauffeuren kleine Leute aus dem Proletariat, welches vom faschistischen Film-

1 Juan de Landa
und Clara Calamai
in OSSESSIONE
Regie: Luchino Visconti

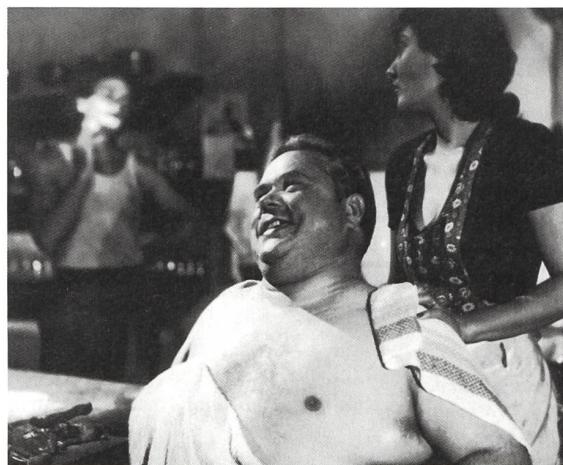
2 Clara Calamai
und Massimo Girotti
in OSSESSIONE

schaffen konsequent ignoriert wurde, ins Zentrum rückte. Die von diesen Filmen sozialpolitisch eingeschlagene Entwicklungslinie fand ihre volle Ausprägung zum ersten Mal in drei Werken der Jahre 1942 und 1943: QUATRO PASSI FRA LE NUVOLE von Alessandro Blasetti, I BAMBINI CI GUARDANO von Vittorio De Sica und OSSESSIONE von Luchino Visconti enthielten jene inhaltlichen Erneuerungen, welche (neben den ästhetischen Neuerungen, auf die hier nicht eingegangen wird) den Neorealismus begründeten. Sie werden deshalb in der Filmgeschichte als «trilogia della rottura» bezeichnet. QUATRO PASSI FRA LE NUVOLE erzählt von einem Handelsvertreter, der sich auf ein schwangeres Mädchen einlässt. Mit der Darstellung der ledigen Mutter und des Lebens in den Sozialwohnungen sowie der Verhältnisse in Zügen und Bussen zeigte Blasetti Dinge, die nicht im Sinne der faschistischen Verdrängungspolitik waren. Noch einen Schritt weiter geht I BAMBINI CI GUARDANO. Er zeigt offen Ehebruch und Selbstmord – zwei absolute Tabuthemen des Faschismus. Der Film wird traditionell als Übergangsfilm bezeichnet, man könnte ihn aber aufgrund seines sozialkritischen Blicks auch als neorealistischen Film ante litteram sehen. Der erste neorealistische Film war schliesslich OSSESSIONE. Er spielt in einer vom faschistischen Kino völlig ignorierten Region (der öden Poebene und im „roten“ Ancona) und zeigt soziale Probleme, die jahrelang tabu waren, wie Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Ehebruch und Mord. Welch reaktiven Charakter der vom beschwichtigenen Heileweltkino provozierte Sozialrealismus des Neorealismus hatte, erschliesst sich einem, wenn man Art und Häufigkeit der Darstellung sozialer Themen im Kino des Faschismus und jenem des Neorealismus direkt miteinander vergleicht. Zum Beispiel an Hand der ehemaligen Tabuthemen Sexualität, Kriminalität und Selbstmord.

Sexualität: Der Faschismus formulierte eine Sexualpolitik, welche die beiden Geschlechter ungleich behandelte. Während dem Mann das Ausleben seiner Sexualität geradezu empfohlen wurde, war es der Frau verboten, Lust zu verspüren. Sie hatte ausschliesslich Mutter und Gebärerin zu sein. Das sakrosankte Haupt jeder Familie war der Mann. Er repräsentierte in der kleinsten Zelle des Staates jene Position, welche der Duce für die Nation hatte. Aufgrund der starken Identifikation des Ehemannes mit dem Führer war der Ehebruch der Frau die ungeheurelichste Verfehlung. Eine Frau, welche ihrem Mann untreu ist, verspottete das autoritäre

Machtssystem, nach welchem der Faschismus funktionierte. Es erstaunt daher nicht, dass der Ehebruch im Zensurgesetz gleich im ersten Paragraphen verboten wurde. In den siebenhundert Filmen des faschistischen Kinos kommt Ehebruch lediglich einmal vor, in CAVALIERIA RUSTICANA (1942) von Amleto Palermi. Der Film konnte die Zensur lediglich passieren, weil die Geschichte dank der gleichnamigen Oper von Pietro Mascagni zu einem populären Stück Volkskultur geworden war, und weil die Vorlage von Giovanni Verga stammte, einem Säulenheiligen der italienischen Literatur, den zu zensurieren einen Feuilleton-Skandal produziert hätte. Volkskulturminister Pavolini begründete die fast totale Absenz des Ehebruchs im Kino damit, dass im faschistischen Italien die ethischen Familienwerte eben noch eingehalten würden. (Er selber hätte allerdings am besten wissen müssen, dass dies nicht stimmte, betrog er doch seine Frau mit der Schauspielerin Doris Durante.) Richtig ist vielmehr, dass das Thema der Selbstzensur zum Opfer fiel, wie Schauspielerin Assia Noris 1969 festhielt: «Das Thema kam nicht vor, weil es damals in Italien offiziell nicht vorkommen durfte.»

In den vierzig Filmen des Neorealismus dagegen kommt Ehebruch fast in jedem zweiten Film vor. Und es erstaunt wenig, dass sich der kulturpolitische Protest der Neorealisten in seinem stärksten und revolutionärsten Moment zuerst gegen die rigide Sexualmoral richtete. Die ersten beiden Filme der Bewegung, I BAMBINI CI GUARDANO und OSSESSIONE, erzählen eigentliche Ehebruchsgeschichten. I BAMBINI CI GUARDANO handelt von der etwa dreissigjährigen Nina, die seit zehn Jahren mit dem Ingenieur Giovanni verheiratet ist, mit dem sie einen siebenjährigen Sohn hat. Aus der Sicht des Jungen schildert der Film, wie Nina ihren Ehemann mit einem Geliebten betrügt. Auch andere Frauen aus ihrem Umfeld hintergehen ihre Männer. Auch OSSESSIONE schildert den Zerfall einer Ehe. Hier trifft der Tagelöhner Gino auf die Wirtsfrau Giovanna. Die beiden schauen einander hinter dem Rücken ihres Mannes mit begehrnden Blicken in die Augen. Während Giovanna ihre Hände in einem Korb voll Eier hat, mit denen sie lustvoll spielt, fragt sie Gino mit verführerischer Stimme: «Hast du schon wieder Hunger bekommen?», worauf dieser mit «ja» antwortet. Regisseur Visconti etabliert den leiblichen Hunger als Metapher für die sexuelle Lust. Giovannas laszives Spiel mit den Eiern lässt sich als sexuelle Einladung lesen, die um so gewagter erscheint, als im Hintergrund abwechselnd ihr Mann und ein Priester zu



2

1 RISO AMARO

Regie:
Giuseppe De Santis

2 T'AMERÒ SEMPRE

Regie: Mario Camerini

3 Maria Michi

und Gar Moore
in PAISÀ
Regie:
Roberto Rossellini

4 Lamberto Maggierani
in LADRI DI

BICICLETTE
Regie: Vittorio De Sica

5 Gino Cervi und
Adriana Benetti in

QUATTRO PASSI FRA
LE NUVOLE
Regie:
Alessandro Blasetti

RISO AMARO
erzählt anhand
einer
Eifersuchts-
geschichte
zwischen zwei
Frauen von den
unwürdigen
Arbeitsbedin-
gungen der
Arbeiterinnen
auf den
norditalieni-
schen
Reisplantagen.
Im Lager
erzählt das
ehemalige
Dienstmädchen
Francesca ihrer
Nebenbuhlerin
Silvana, sie sei
auf den
Reisfeldern
gelandet, weil
sie von ihrem
Dienstherrn
geschwängert
und dann
vertrieben
worden sei.

sehen sind. Der Film denunziert Giovannas Seitensprung nicht, er weckt eher Verständnis für ihr Fremdgehen. Denn ihr Mann ist ein wichtigtuerischer Despot, der unfähig ist, auf ihre Bedürfnisse einzugehen. Seine Figur ist eine zynische Karikatur des faschistischen Mannes und letztlich Mussolinis. Für diese Leseart gibt es verschiedene Anhaltspunkte: Seine opportunistische Nähe zur Kirche, das Hochhalten militärischer Kameradschaft und das penetrante Betonen, er sei Herr im Hause. Zudem spricht sich der Wirt – wie Mussolini – dagegen aus, dass sich Frauen schminken, und er prahlte gerne – ganz der Duce – mit seiner sexuellen Leistungsfähigkeit. Es erstaunt daher nicht, dass OSSESSIONE nach der Premiere umgehend verboten wurde.

Eine andere Thematik aus dem Bereich der Sexualität, die im Neorealismus auffallend häufig vorkommt, sind unehelich schwanger gewordene Mädchen. Mussolini versuchte, das Vorkommen schwangerer Mädchen im Kino mit allen Mitteln zu verhindern, einerseits aus Angst vor Negativwerbung (die hohe Zahl verstossener Mädchen und ihrer Kinder war eines der grössten Sozialprobleme), andererseits um im Ausland den Schein des katholisch-moralischen Musterknaben zu wahren. In den dreißiger Jahren gab es nur einen Film, in dem ein schwangeres Mädchen vorkommt. T'AMERÒ SEMPRE (1932) von Mario Camerini erzählt die Geschichte eines Mädchens, das nach einer schweren Jugend in die Stadt zieht und dort von einem Grafen geschwängert und sitzen gelassen wird. Danach taucht die Thematik erst zu Beginn der vierziger Jahre wieder auf, im Kontext des sich herausbildenden Neorealismus. In È CADUTA UNA DONNA (1941) wollte Alfredo Guarini das Schicksal eines schwangeren Mädchens erzählen, das ihr Kind abtreiben wollte. Er wurde allerdings von der Zensur gezwungen, alle Szenen herauszuschneiden, in denen von Abtreibung oder ungewollter Schwangerschaft die Rede war. So blieb es schliesslich dem Übergangs film QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE des ehemals strammen Faschisten Blasetti vor behalten, zum ersten Mal nach zehn Jahren wieder ein schwangeres Mädchen als Haupt person zu zeigen.

Im Neorealismus dagegen kommt das Thema häufig und mit grosser Selbstverständlichkeit vor. Am meisten Raum erhält es in RISO AMARO (1948) von Giuseppe De Santis. Der Film erzählt anhand einer Eifersuchtsgeschichte zwischen zwei Frauen von den unwürdigen Arbeitsbedingungen der

Arbeiterinnen auf den norditalienischen Reisplantagen. Eine dieser Frauen ist das ehemalige Dienstmädchen Francesca. Im Lager erzählt sie ihrer Nebenbuhlerin Silvana, sie sei auf den Reisfeldern gelandet, weil sie von ihrem Dienstherrn geschwängert und dann vertrieben worden sei. Ein ähnliches Schicksal ereilte auch die Protagonistin von SENZA PIETÀ (1948) von Alberto Lattuada. In einer der Schlüsselszenen des Films erzählt Angela einer Prostituierten, sie sei ungewollt schwanger geworden und dann von zu Hause vertrieben worden. Ihr Baby sei nach zwölf Tagen gestorben. Unter dem Faschismus wären diese zwei Frauen geächtet worden, die beiden Filme wecken allerdings Mitleid und Verständnis für ihre Situation. Sie sind in der dargestellten Gesellschaft zwar Opferfiguren, in den Filmen aber Protagonistinnen und als solche das moralische Zentrum der Geschichte. In OSSESSIONE und ROMA CITTÀ APERTA (1944) geniessen unehelich schwangere Frauen sogar das Wohlwollen der Kirche, was im faschistischen Kino absolut undenkbar gewesen wäre.

Am eindrücklichsten lässt sich der Bruch des Neorealismus mit der Sexualmoral des Faschismus anhand der Darstellung von Prostituierten illustrieren. Die Prostitution war unter dem Faschismus nicht verboten, im Gegenteil: Das Regime betrieb selber Bordelle. Diese sollten es dem potenteren Mann erlauben, seine Virilität auszuleben, ohne die eigene Familie zu kompromittieren. In krassem Widerspruch zu dieser Toleranz stand die soziale Ächtung der Frauen, die in diesen Bordellen arbeiteten. Das "Vorkommen" von Prostituierten wurde vom Regime übers Zensurgesetz unterbunden. Die Prostitution war zwar toleriert, sie sollte aber dem Erfahrungshorizont des Mannes angehören und keinesfalls öffentlich werden. Im Kino des Faschismus kommt die Prostitution praktisch nicht vor. Es gibt nur drei Filme, in denen eine Figur klar als Prostituierte zu erkennen ist. L'ULTIMA NEMICA (1937) von Umberto Barbaro und LA PECCATRICE (1940) von Amleto Palermi erzählen, wie sich ein Mädchen aus seiner misslichen Situation als Dirne zu befreien sucht, und LA BELLA ADDORMENTATA (1942) von Luigi Chiarini schildert, wie ein Mädchen aufgrund ihrer schwierigen Lebenssituation in die Prostitution hineingerät. In allen drei Filmen wird die Prostitution als Leidensphase dargestellt; was auch der Grund gewesen sein dürfte, weshalb die Filme die Zensur ungeschnitten passieren konnten.

Die Filme des Neorealismus dagegen entwerfen das Bild einer Gesellschaft, in wel-



2



1



5



3



4





1



1



2



cher der Bordellbesuch des Mannes zum Alltag gehört. Die Prostituierten und ihre Bordelle sind fest im Alltagsbild der Städte und Dörfer verankert und sind sogar zentraler Bestandteil der Gesellschafts- und Milieuschilderung. Sie kommen fast in allen Filmen vor und werden mit der gleichen Selbstverständlichkeit gezeigt wie etwa Kaffeebars und Serviettöchter. Das Ausmass der Prostitution wird in mehreren Filmen thematisiert, zum Beispiel in der dritten Episode von *PAISÀ* (1946) von Roberto Rossellini. Sie schildert die Begegnung zwischen dem US-Soldaten Fred und der Prostituierten Francesca. Als die beiden miteinander im Bett liegen, sagt er: «Rom ist voller Mädchen wie du», worauf sie antwortet: «Ja, Rom ist voller Mädchen wie ich.» Die Prostitution war derart alltäglich, dass selbst minderjährige Kinder davon wussten. In *LADRI DI BICICLETTE* (1948) von Vittorio De Sica folgt Antonio dem vermeintlichen Dieb seines Fahrrades in ein Bordell und macht keinerlei Anstalten zu verhindern, dass auch sein minderjähriger Sohn Bruno ins Freudenhaus eintritt. Lediglich die Puffmutter meint einigermassen erstaunt: «Was denn! Auch noch die Familie mitbringen?» Das Bordell erscheint in gut zwei von fünf Filmen als Handlungsort. Entsprechend sind Prostituierte nicht nur Nebenfiguren. Die Filme rücken sie vielmehr ins Zentrum und versuchen, Verständnis für ihre Situation zu wecken. In *OSSESSIONE*, *ROMA CITTÀ APERTA*, *PAISÀ*, *SENZA PIETÀ* und *RISO AMARO* erklären die Frauen, weshalb sie sich als Prostituierte verdingen. In *OSSESSIONE* und *ROMA CITTÀ APERTA* bringen Giovanna und Marina deutlich zum Ausdruck, dass sie sich aus wirtschaftlicher Not Männer hingeben. Da beide Filme zur Zeit des Faschismus spielen, kann man diese Aussagen als Bankrotterklärung von Mussolinis «Frauen-an-den-Herd»-Politik interpretieren.

Die in der Filmgeschichte wohl einmalig hohe Frequenz des Vorkommens von Prostituierten – Prostituierte erscheinen in vier von fünf Filmen – erklärt sich mit der symbolischen Bedeutung der Prostituierten. Sie steht, wie die vom Schicksal gebeutelten Protagonisten in den Büchern Giovanni Vergas, exemplarisch für all jene, welche durch ihre schwierige wirtschaftliche Situation gedemütigt und an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. Andererseits ist sie aber auch die Symbolfigur des kämpferischen Überlebenswillens der einfachen Leute. Gera de in jenen Filmen, die wie *IL SOLE SORGE ANCORA* von der Resistenza erzählen, erscheinen die Prostituierten als heroische Verbündete, die den Partisanen im Kampf gegen die Faschisten beistehen.

1 Aldo Fabrizi
in *IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO*
Regie: Alberto Lattuada

2 SCIUSCIÀ
Regie: Vittorio De Sica
DI BICICLETTE
Regie: Vittorio De Sica

3 RISO AMARO
Regie:
Giuseppe De Santis

4 Lamberto
Maggiorani und
Enzo Staiola in *LADRI
DI BICICLETTE*
Regie: Vittorio De Sica

Kriminalität: Die Bekämpfung der Kriminalität war eines der vordringlichsten Ziele Mussolinis. Sie war für sein Regime mit hohem Prestige verbunden. Schaffte er es, die Zahl der Verbrechen zu senken, konnte er bei der Bevölkerung Akzeptanz gewinnen und im Ausland die totalitären Massnahmen seiner Diktatur rechtfertigen. 1932 erklärte Mussolini in bewusster Verkennung der Realität die Kriminalität für ausgerottet. Bereits 1928 verbot er den Zeitungen die «Cronaca Nera», jene Seiten, auf denen über Verbrechen und Familienschicksale berichtet wurde. Mit noch grösserer Strenge als bei der Presse achtete Mussolini darauf, dass im italienischen Film keine Kriminalität vorkam. Im Unterschied zu den Zeitungen erreichten Filme im Ausland nicht nur die Eliten, sondern ein Millionenpublikum. Mit Artikel 3d des Zensurgesetzes untersagte er die Darstellung von «Delikten sowie Szenen und Geschichten, die zur Kriminalität anstiften könnten». Das Gesetz verfehlte seine Wirkung nicht: Kriminalität kommt im Kino des Faschismus nicht vor, das Genre des Gangsterfilms existierte nicht. Wie sensibel Mussolini auf Kriminalität im Kino reagierte, beweist das Beispiel von Ivo Perilli's Film *RAGAZZO* (1933). Dieser erzählt das tragische Schicksal eines Römer Vorstadtjugendlichen, der nach dem Tod seines Vaters einen Einbruch verübt, um sich und seine Mutter über Wasser zu halten. Obwohl er sich zum Schluss im Schloss einer faschistischen Jugendgruppe zu einem tugendhaften Leben entschliesst, liess Mussolini den von der Zensur freigegebenen Film kurz vor der Premiere verbieten. Mussolini soll nach der Privatvorführung in seiner Villa ausgerufen haben: «Solche Jungen gibt es bei uns nicht.» *RAGAZZO* war der einzige Film, der unter dem Faschismus ganz verboten wurde. Ein Projekt von Luchino Visconti wurde zudem bereits von der Drehbuchzensur verhindert. Visconti wollte 1940 nach Vergas Novelle «L'amante di Gramigna» die Geschichte eines Bauern aus dem neunzehnten Jahrhundert erzählen, der aus Armut zum Banditen wird. Volkskulturminister Pavolini war darüber derart echauffiert, dass er mit rotem Filzstift auf das Drehbuch schrieb: «Basta con i banditi!» Dass die Darstellung von Kriminalität selbst in Filmen, welche in ferner Vergangenheit gespielt hätten und auf einer Vorlage Vergas basierten, unterdrückt wurde, beweist, welch grosses Tabu die Kriminalität darstellte. Mussolini selber rechtfertigte das Darstellungsverbot der Kriminalität auch damit, dass das Publikum kein Interesse habe, solche Dinge zu sehen. Das Argument überzeugt wenig: Der Gangster-

Im Neorealismus kommt die Kriminalität in all jenen Ausprägungen vor, wie sie der Faschismus zu bekämpfen versuchte: Mord, Schmuggel, Schwarzmarkt,

Beamtenkorruption, Drogenhandel, Erpressung, Diebstahl, illegale Prostitution. Am häufigsten gezeigt werden Diebstähle und Einbrüche.

3



4



film war in den dreissiger Jahren das beliebteste Genre Hollywoods; Filme wie *THE PUBLIC ENEMY* (1931) oder *SCARFACE* (1932) gehörten zu den grössten internationalen Kassenschlagern.

Im Neorealismus war die Kriminalität dagegen omnipräsent und bei vielen Filmen – *LADRI DI BICICLETTE*, *IL BANDITO*, *IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO*, *ACHTUNG! BANDIT!* – bereits im Titel enthalten. Kriminalität ist in den neorealistischen Filmen eine alltägliche Begebenheit. In *SENZA PIETÀ* berichtet der Wirt Bragana gleich zu Beginn des Filmes von zwei Verbrechen in der Region. 1965 sagte Luchino Visconti in einem Interview, er habe den Film ursprünglich nach einer Verbrechensmeldung in einer Zeitung konzipiert wollen, weil dies aufgrund der Zensur aber nicht möglich gewesen sei, habe er auf den Roman «*The Postman Always Rings Twice*» zurückgegriffen. Aufgrund dieser Äusserung kann man davon ausgehen, dass er bewusst ein Italien zeigte, in dem es Kriminalität gab – ein Vorhaben, mit dem er zuvor anlässlich von «*L'amante di Gramigna*» an der Zensur scheiterte. Dass Verbrechen in Italien an der Tagesordnung waren, bringen auch andere Filme zum Ausdruck. In *SENZA PIETÀ* meint ein Passant zur Prostituierten Angela: «Ihr Frauen geht auf die Strasse. Wo sind wir hingekommen? Raub und Mord sind ja völlig normal geworden. Keiner tut etwas, keiner erhebt sich dagegen.» Selbst die Behörden scheinen vor dem Problem kapituliert zu haben. Als Antonio in *LADRI DI BICICLETTE* den Diebstahl seines Fahrrades bei der Polizei meldet, schnauzt ihn der Wachmeister an, er solle doch sein Rad selber suchen, es gäbe sowieso kaum Hoffnung, dass die Polizei den Dieb schnappe, denn es würden Tausende von Fahrrädern gestohlen. Am deutlichsten thematisiert wird das Ausmass der Kriminalität in *SCIUSCIÀ* (1946) von Vittorio De Sica, der grösstenteils in einem Römer Jugendgefängnis spielt. Der Direktor ruft ob der hohen Zahl von Neueinlieferungen resigniert aus: «Hier steckt ja alles voll. Seit 1936 ist die Zahl der jugendlichen Gangster um sechzig Prozent gestiegen!» Diese Aussage ist besonders signifikant: Da der Film am Ende des Faschismus spielt, kann man sie als kritischen, in dieser Deutlichkeit mit Sicherheit bewusst gesetzten Seitenhieb an die faschistische Schönfärberei verstehen. Mussolini dürfte sich im Grab umgedreht haben. In *SCIUSCIÀ* macht die Kriminalität auch vor den Beamten nicht halt. Die Wärter des Gefängnisses unterhalten als Komplizen der Insassen einen Schwarzmarkt für Zigaretten. Als der Direk-

tor der Anstalt dahinter kommt, meint er zum ermittelnden Kommissar frustriert, es sei heute schwierig, noch saubere Beamten zu finden.

Im Neorealismus kommt die Kriminalität in all jenen Ausprägungen vor, wie sie der Faschismus zu bekämpfen versuchte: Mord, Schmuggel, Schwarzmarkt, Beamtenkorruption, Drogenhandel, Erpressung, Diebstahl, illegale Prostitution. Am häufigsten gezeigt werden Diebstähle und Einbrüche. *RISO AMARO* (1948) beginnt mit einem Juwelendiebstahl. Ein Zeitungsverkäufer ruft lautstark die Schlagzeile seines Blattes aus: «Fünf Millionen-Juwelendiebstahl im Grand Hotel!». Die Schlagzeile hat eine heute nicht mehr auf den ersten Blick erkennbare politische Bedeutung. Das Grand Hotel war im Kino des Faschismus, vor allem in den «telefoni bianchi»-Filmen, einer der häufigsten Handlungsorte. Als solcher wurde es zur Metapher für das Heilewelt-Italien des Faschismus. In diesen Kosmos kleinbürgerlicher Wunschträume brechen im Neorealismus, sozusagen als Kehrseite der propagierten Wohlstandsgesellschaft, soziale Probleme herein. In *I BAMBINI CI GUARDANO* beschliesst Giovanna beim Seitensprung im Grand Hotel, ihre Familie zu verlassen, und in *RISO AMARO* brechen Vertreter der unteren Schichten in den Hort des unbegrenzten Reichtums ein, um sich mit den Juwelen einen Teil jener Begehrlichkeiten zu stillen, welche der ostentativ zur Schau gestellte Luxus beim ausgeschlossenen Fussvolk weckte. Diese politische Leseart wird von zwei Faktoren gestützt. Zum einen wird die Empfängerin der Beute, die mittellose Reisearbeiterin Francesca, nicht der Polizei übergeben. Als ein mit Silvana befreundeter Soldat von der Herkunft des Schmucks erfährt, könnte er Francesca der Polizei ausliefern. Doch er lässt sie mit folgender Begründung laufen: «Das Gefängnis ist von denen erfunden worden, die nie hineingehcen. Es werden immer wieder neue gebaut, aber geholfen haben sie noch keinem.» Zum anderen handelt es sich bei Regisseur Giuseppe De Santis um einen Mann, der aktives Mitglied der Kommunistischen Partei war, sich stets für den Klassenkampf aussprach und den Film auch politisch verstanden wissen wollte. Im Zusammenhang mit dem Film sagte De Santis, er habe den Mythos des Grand Hotels demontieren wollen, weil der die Kriminalität geradezu provoziere. Die Aussage ist typisch für die Haltung der Neorealisten. Sie zeigen in ihren Filmen die Kriminellen nicht als Täter, sondern als Opfer der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ordnung. *ROMA CITTA*

1



2



3



APERTA, PAISÀ, LADRI DI BICICLETTA oder **RISO AMARO** wecken für ihre delinquente Protagonisten eher Mitleid als Verachtung, entsprechend werden die Kleinkriminellen auch nicht der Justiz zugeführt. Hält man sich vor Augen, dass unter dem Faschismus ein Film bereits wegen eines kleinen Handtaschendiebstahls im Drehbuch scheitern konnte, so kommt man zum Schluss, dass der Neorealismus mit der auffällig häufigen Darstellung von Delinquenz dieses Tabu mit intentionaler Lust brach. Der Umstand, dass viele Filme, in denen Kriminalität zentral vorkommt, zur Zeit des Faschismus spielen, lässt den Schluss zu, es handle sich um eine Abrechnung mit dem beschönigenden Italienbild des Faschismus.

Selbstmord: Der Faschismus lehnte den Selbstmord kategorisch ab, weil er ihn als Tat von Schwächlingen taxierte und den Negativeffekt fürchtete, den eine Darstellung im Kino hätte haben können. In den Augen Mussolinis gab es nur zwei Möglichkeiten, würdevoll aus dem Leben zu scheiden: Als aufopfernder Held im Krieg oder in Folge natürlicher Ursachen wie Krankheit oder Altersschwäche. Das Zensurgesetz von 1923 verbot die Darstellung oder Thematisierung des Suizides ausdrücklich. Selbstmord kommt in den unter dem Faschismus entstandenen Filmen nur viermal vor. Zwei Filme, **ROTAIE** (1931) von Mario Camerini und **O LA BORSA O LA VITA** (1933) von Carlo Ludovico Bragaglia, erzählen Geschichten, in denen leidgeprüfte Protagonisten Selbstmord aus Verzweiflung in Betracht ziehen, sich aber auffangen und zu einem ehrenwerten und glücklichen Leben zurückfinden. Beide Filme konnten die Zensur nur passieren, weil die Thematisierung des Selbstmordes mit der faschistischen Ideologie der Tapferkeit und Stärke in Einklang stand. Lediglich in zwei Filmen wird ein Selbstmord auch wirklich vollzogen. **LA SIGNORA DI TUTTI** von Max Ophüls (1934) erzählt die tragische Geschichte einer Schauspielerin, die sich wegen mangelnden Erfolgs das Leben nimmt, und **Alberto Lattuada's LA FRECCIA NEL FIANCO**, der unter dem Faschismus entstand, aber erst 1945 in die Kinos kam, zeigte ebenfalls einen Selbstmord eines Verzweifelten. Beide Projekte wurden zunächst von der Drehbuchzensur verboten, konnten aber realisiert werden, weil sich aufgrund amouröser Verbindungen mit Schauspielerinnen und Produzenten einflussreiche Faschisten für die Projekte einsetzten.

Im Neorealismus werden Selbstmorde sehr häufig gezeigt. In zwei Dritteln der Filme kommen Selbstmorde vor, rund die

1 SENZA PIETÀ
Regie: Alberto Lattuada

2 I BAMBINI CI GUARDANO
Regie: Vittorio De Sica

3 PAISÀ
Regie:
Roberto Rossellini

Hälfte der Filme endet mit dem Selbstmord eines der Protagonisten. Der finale Sprung in den Tod, wie er in **GERMANIA, ANNO ZERO** (1947) von Roberto Rossellini oder in **RISO AMARO** vorkommt, gehört zu den Topoi des neorealistischen Kinos. Selbstmorde werden mit grosser Selbstverständlichkeit thematisiert und gezeigt. In **LADRI DI BICICLETTA** meint der arbeitslose Antonio zu Beginn: «Ich habe das Leben satt, am liebsten würde ich einen Strick nehmen und mich aufhängen.» Was Antonio unterlässt, hat in einem früheren Film De Sicas ein anderer Familienvater vollzogen. In **I BAMBINI CI GUARDANO** erhängt sich zum Schluss der gehörnte Familienvater, nachdem er seinen Sohn in die Obhut der Kirche gebracht hat. Am meisten Raum erhält das Thema Selbstmord in **SENZA PIETÀ**, in dem sich gleich drei Hauptpersonen das Leben nehmen, der Versuch einer vierten Person scheitert. Nachdem Angelas Suizidversuch fehlgeschlagen ist, diskutieren zwei Prostituierte miteinander über das Ereignis. Die eine meint: «Ich habe es auch schon ein paar Mal versucht. Mir fehlte nur der Mut. Wenn ich's nur könnte!», worauf die andere meint: «Sicher, ich habe auch schon ein paar Mal daran gedacht.» In **IL SOLE SORGE ANCORA** von Aldo Vergano nimmt sich Matilde aus moralischen Gründen das Leben. Die Industriellengattin hat mit den Faschisten kollaboriert. Als sie beobachtet, mit welch heroischem Einsatz die Arbeiter auf Seiten der Partisanen kämpfen, bekommt sie Gewissensbisse. Deshalb tritt sie mit ausgestreckten Armen ans Fenster, um sich von den kämpfenden erschiessen zu lassen. Die bildhafte Analogie zum Kreuzestod Jesu symbolisiert, dass Matilde für ihre Schuld büßen will. Meistens allerdings zeigt der Neorealismus die Selbstmörder als Opfer sozialer, ökonomischer oder militärischer Umstände und ruft somit beim Zuschauer Mitleid für sie hervor. Tina und Jerry aus **SENZA PIETÀ** oder Silvana aus **RISO AMARO** zum Beispiel sind als Sympathieträger angelegte Opferfiguren. Sie sind Spielball der Mächtigen und zerbrechen erst nach vergeblichem Aufmucken an ihrer aussichtslosen Situation. Ihr Selbstmord erscheint aber nicht als fatalistisches Kapitulieren, sondern durchaus auch als heldenhafter, couragierter Schritt. In **SENZA PIETÀ** wird Jerrys finale Fahrt in den Freitod vom erklärenden Negro Spiritual «Nobody knows the Troubles I've seen» begleitet. Damit unterscheidet sich der Neorealismus in seiner moralischen Position gegenüber dem Selbstmord deutlich vom Faschismus. Besonders deutlich kommt dies auch bei den Selbstmorden der Soldaten und Partisanen in **ROMA CITTÀ APERTA** und

**Meistens zeigt
der Neorealismus die
Selbstmörder
als Opfer
sozialer,
ökonomischer
oder
militärischer
Umstände und
ruft somit beim
Zuschauer
Mitleid für sie
hervor. Ihr
Selbstmord
erscheint aber
nicht als
fatalistisches
Kapitulieren,
sondern
durchaus auch
als heldenhaf-
ter, couragier-
ter Schritt.**

PAISÀ zum Ausdruck. Den Szenen haftet etwas Heroisches, Widerständlerisches an. Der Faschismus dagegen hat Soldaten, die sich in ausweglosen Situationen das Leben nehmen, als Schwächlinge und Landesverräter abgekantzelt.

Die obigen Vergleiche zeigen, dass der Neorealismus vornehmlich soziale Themen fokussierte, die unter dem Faschismus tabuisiert und verboten waren. Errechnet man nun anhand der Vorkommensfrequenzen einzelner Themen den Mehrvorkommenswert für den Neorealismus (Basis: vierzig Filme gegenüber den dreihundert noch erhaltenen Filmen des Faschismus), so erhält man eindeutige Werte: Kriminalität kommt im Neorealismus rund 120 Mal häufiger vor als im faschistischen Kino, Selbstmord 90 Mal, Prostitution 80 Mal und Ehebruch 60 Mal. Der Paradigmenwechsel bei der Themen- und Motivwahl ist derart stark, dass man davon ausgehen darf, dass er im Sinne einer Reaktion auf das vorangehende Kino des Faschismus erfolgte, wie dies bereits die Interpretation einzelner Szenen verdeutlichte.

Grundsätzlich gibt es für die Heftigkeit des Bruches zwei Erklärungsmodelle. Das erste geht von einer intentionalen Reaktion aus. Tabus des faschistischen Kinos sind demnach bewusst gebrochen worden, um die im faschistischen Kino verbreitete Lüge des in sozialen Belangen problem- und sorgenlosen Italien zu entlarven. Bei der Analyse der Filme fällt auf, dass vor allem jene Werke, für die bekennende Antifaschisten und Kommunisten verantwortlich zeichneten, etwa Viscontis OSSESSIONE, Verganos IL SOLE SORGE ANCORA oder De Santis RISO AMARO, ein Gesellschaftsbild zeichneten, das jenem des Faschismus diametral entgegensteht. Die genannten Regisseure erklärten denn auch, ihre Filme seien Ausdruck ihrer antifaschistischen Haltung. Pietro Ingrao, der an OSSESSIONE mitwirkte, meinte: «Wir verstanden den Film als Akt des politischen Antifaschismus. Wir waren die ersten, welche ein Bild der italienischen Gesellschaft entwarfen, das jenem des Faschismus widersprach.» Für Luchino Visconti und seinen Co-Drehbuchautor Mario Alicata verkörperte die Figur des homosexuellen Spagnolo den personifizierten Antifaschisten. Giuseppe De Santis, der als Drehbuchautor an OSSESSIONE mitwirkte und bei RISO AMARO selber Regie führte, erklärte in einem Interview: «Der Neorealismus hätte nicht ohne den Befreiungskampf gegen die faschistische Diktatur entstehen können. Den Film OSSESSIONE betrachteten wir immer als unser Manifest.» Ebenfalls als politisch

motiviert erachtete Aldo Vergano den Neorealismus, ein Antifaschist der ersten Stunde, der 1925 bei einem Attentat auf Mussolini beteiligt war. Er drehte IL SOLE SORGE ANCORA, um mit dem Faschismus abzurechnen und den Partisanenkämpfern ein Denkmal zu setzen. Und Drehbuchautor Cesare Zavattini meinte, der Neorealismus sei als politische Haltung gegen das Regime entstanden: «Wir kämpften mit unseren Filmen gegen die Rhetorik und Verlogenheit des Faschismus.» Natürlich wäre es verklärend, allen Neorealisten antifaschistische Absichten zu attestieren. Blasetti war einst strammer Faschist, Rossellini ein Kollaborateur und De Sica hat stets betont, er sei unpolitisch. Dennoch ist auch bei ihren Filmen nicht zu übersehen, dass sie vorwiegend soziale Missstände fokussierten, welche der Faschismus totschwieg. Diese Art des Verhaltens lässt sich mit dem zweiten Erklärungsmodell beschreiben, das von einer unbewussten Reaktion ausgeht. Demnach haben die Neorealisten mit der Themenwahl ihrer Filme all das nachgeholt, was ihnen zuvor verboten war. Die auf Freud zurückgehende Psychoanalyse hält fest, dass mittels Zensur unterdrückte Wünsche niemals verschwinden, sondern sich im Gegenteil im Unterbewusstsein verfestigen und danach trachten, wieder zu erscheinen. Die Wiederkehr tritt dann ein, wenn die repressive Instanz (in diesem Fall der Faschismus und seine Filmzensur) geschwächt wird oder wegfällt. Die Wiederkehr erfolgt dann unter Verdichtung und Verschiebung auf scheinbar Kleinstes. Zunächst muss einmal festgehalten werden, dass diese in der Neorealismusforschung neue Theorie nur angewendet werden kann, weil es sich bei den Neorealisten um Filmemacher handelt, die bereits unter dem Faschismus aktiv waren und von diesem Einschränkungen in ihrer Arbeit erfuhren. Nachdem auf den italienischen Leinwänden jahrelang die Heilewelt flimmerte, richteten die Neorealisten den Blick auf Kleinigkeiten wie etwa einen Fahrraddiebstahl, was man als reaktive Abkehr vom neoklassischen Protzen des Faschismus interpretieren kann, der vor allem in seinen Kriegs- und Historienfilmen das Große und Heroische fokussierte. Obwohl die Neorealisten betonten, die Dinge so zu zeigen, wie sie eben seien, fokussierten sie schwerpunktmaßig Alltagsfacetten, die auch damals Extremsituationen darstellten. Die Filme sind voller krimineller Handlungen, Prostituierten und Selbstmord. Daraus zu schliessen, damals sei eben jeder Dritte kriminell gewesen und jede zweite Frau habe sich prostituiert, wäre jedoch falsch. Die sozialen Probleme erhalten im Neorealismus

viel mehr Raum, als sie damals in der Realität tatsächlich hatten. Realistisch war die Darstellung sozialer Probleme damals weniger im Verhältnis zur vorherrschenden Realität als vielmehr im Verhältnis zur Verklärung derselben im vorangehenden faschistischen Kino. Der Neorealismus gibt deshalb weniger stark ein Abbild der damals vorherrschenden Realität als vielmehr der Wahrnehmung derselben. Wenn das Politische des faschistischen Kinos im Verschweigen der realen Lebensumstände und dem beschönigenden Italienbild liegt, so liegt analog dazu das politische Moment des Neorealismus in der vielleicht allzu pessimistischen Wahrnehmung und Darstellung sozialer Probleme. Etwas überspitzt gesagt, könnte man festhalten, dass der Neorealismus nicht minder phantastisch war als die «telefoni bianchi»-Filme. Fest steht jedenfalls, dass der sozialkritische Blick des Neorealismus massgeblich als Reaktion auf den Faschismus, vor allem auf dessen Filmpolitik und das durch sie geförderte Italienbild in den Filmen, entstanden ist. Ohne den Faschismus hätte es den Neorealismus wohl gar nicht gegeben. Dieser entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnis hat die Filmgeschichtsschreibung mit ihrer «Nachkriegsbewegungs-Definition» bislang zu wenig Rechnung getragen.

Christian Jungen

