



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Kinder in den neorealistischen
Filmen Vittorio De Sicas“

Verfasserin

Nina Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 000 9376

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	S. 2
1.1	Forschungsfrage.....	S. 3
1.2	Aufbau.....	S. 4
2.	Der Neorealismus.....	S. 5
2.1	Historischer und soziologischer Hintergrund.....	S. 5
2.2	Die Filmsprache im neorealistischen Film Italiens.....	S. 13
3.	Vittorio de Sica.....	S. 17
3.1	Sein Leben als Schauspieler und Regisseur.....	S. 18
3.1.1	De Sica und Chaplin.....	S. 25
3.2	De Sica und Zavattini.....	S. 26
4.	Die Kinder bei Vittorio de Sica	S. 28
4.1	Der Stellenwert der Kinder im neorealistischen Film Italiens.....	S. 29
4.2	<i>Sciuscià</i> : Giuseppe und Pasquale.....	S. 31
4.3	<i>Ladri di Biciclette</i> : Bruno.....	S. 45
4.4	<i>Umberto D.</i> : Flike.....	S. 55
4.5	Die Bedeutung der Darstellung der Kinder.....	S. 60
5.	Literaturverzeichnis.....	S. 64

1. Einleitung

Im Fokus der vorliegenden Arbeit wird das Menschenbild stehen, welches in den Filmen Vittorio de Sicas entworfen wird.

Der italienische Neorealismus ist keine eindeutig abgegrenzte Zeitspanne. Vielmehr definiert er sich durch die Arbeiten einiger bedeutender Regisseure, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Er war sowohl im Film als auch in der Literatur vorherrschend und stellt einen bedeutenden Meilenstein in der Geschichte des Films dar. Für die gesamte weitere Filmentwicklung war er prägend und ist es bis heute.

Dies alleine schon sollte Grund genug sein, diese Arbeit dem neorealistischen Film Italiens zu widmen. Meine Motivation war vor allen Dingen der Film *Ladri di biciclette*, der für mich einen der bewegendsten dieser ganzen Epoche darstellt und daher Ausgangspunkt meiner Arbeit sein sollte.

Ladri di biciclette ist ohne Zweifel einer der menschlichsten aller neorealistischen Filme, da er auf ganz besondere Weise die Alltagswirklichkeit, das Schicksal des kleinen Mannes darstellt und behandelt. Von diesem Film ausgehend habe ich meinen Schwerpunkt auf Vittorio De Sica als Regisseur und seine neorealistischen Filme gelegt. *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* möchte ich als solche definieren und daher hier behandeln. Zwar weist auch *I bambini ci guardano* von 1942 bereits neorealistische Elemente auf, jedoch halte ich mich, um eine Abgrenzung zu schaffen, hier an die als Definition des Neorealismus in die Filmgeschichte eingegangene Epoche.

1.1 Forschungsfrage

Meine Forschungsfrage zielt auf die inhaltlichen und formalen bzw. ästhetischen Aspekte, aus denen sich das Menschenbild und damit einhergehend das Bild der Gesellschaft in den Filmen Vittorio De Sicas konstituiert.

Dabei wird die Hypothese im Mittelpunkt stehen, dass sich die Filme Vittorio De Sicas unter anderem maßgeblich über die Darstellung der Kinder mit ihrer spezifischen Erfahrung definieren. Denn: „Es ist, besonders bei De Sica, auf die Rolle des Kindes im Neorealismus hingewiesen worden.“¹

Das Schicksal des Menschen und der Gesellschaft, sowie des Menschen in der Gesellschaft, nimmt im Neorealismus zweifellos bei allen Regisseuren, von Roberto Rossellini, der in seinen Filmen die politische Komponente stark hervorbringt, über Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini bis Federico Fellini eine zentrale Rolle ein. In De Sicas Filmen, so wird zu zeigen sein, sind es die Kinder, die das Menschenbild des Regisseurs repräsentieren.

Ziel meiner Arbeit soll sein, die Forschungsfrage am Beispiel der drei oben genannten Filme und unter Heranziehung einschlägiger Sekundärliteratur dahingehend zu beantworten. Es soll verständlich werden, warum die Filme De Sicas zu den bedeutendsten Hervorbringungen dieser filmgeschichtlichen Epoche zählen.

¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*, S. 14.

1.2 Aufbau

Im ersten Kapitel meiner Arbeit werde ich versuchen, Neorealismus allgemein zu definieren und wichtige Punkte für seine Entstehung und Entwicklung anführen.

Ich möchte auf den historischen Hintergrund eingehen, der zu seiner Entstehung beigetragen hat. Ebenso auf seine wichtigsten Regisseure, die in Bezug auf diesen Abschnitt der Filmgeschichte immer wieder genannt werden und auf deren Werke.

Im dritten Kapitel werde ich speziell auf Vittorio De Sica eingehen, seine Filme sowie Biographisches anführen, ebenso seine enge Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini.

Das vierte Kapitel soll den Schwerpunkt meiner Arbeit bilden. Hier möchte ich auf die Darstellung der Menschen, insbesondere der Kinder, in den zu untersuchenden Filmen eingehen und sie in Bezug zur neorealistischen Filmsprache setzen.

Diese Untersuchung soll zeigen, dass sich die Darstellung der Kinder als das für De Sicas Filme besondere neorealistische Merkmal herauskristallisiert.

2. Der Neorealismus

2.1 Historischer und soziologischer Hintergrund

Der italienische Neorealismus fand sowohl in der Literatur als auch im Film Italiens statt. Auch wenn ich die Einflüsse und Gemeinsamkeiten mit der Literatur nicht ganz außer Acht lassen werde, konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf den neorealistischen Film.

Die sieben Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg gelten im Allgemeinen als die Jahre des neorealistischen Films. Zwar gibt es bereits während des Krieges Vorläufer, Filme, die schon neorealistische Elemente aufweisen, wie etwa *I bambini ci guardano* (1942) von Vittorio De Sica - erste Tendenzen zum neorealistischen Filmemachen tauchten im Italienischen Kino schon zwischen 1913 und 1916 mit *Sperduti nel buio* (1914), *Assunta Spina* (1915), *Cenere* (1916) auf, wo schon Außenaufnahmen verwendet wurden - die Zeitspanne jedoch, die als reiner Neorealismus bezeichnet wird, reicht von 1945 bis 1952. Als erster Film gilt *Roma, città aperta* (1945) von Roberto Rossellini, *Umberto D.* (1952) von Vittorio de Sica beendet die Epoche des neorealistischen Films.²

„Die Bezeichnung ‚italienischer Neorealismus‘ beschreibt eine Gruppe von Filmen von den 40er bis in die 60er Jahre, die die konkrete, alltägliche Wirklichkeit darstellen und der italienischen Gesellschaft kritisch einen Spiegel ihrer sozialen Verfassung vorhalten wollten. Diese ideologische bzw. moralische Parteilichkeit äußerte sich auch in speziellen filmischen Strategien.“³

Der neorealistische Film definiert sich über die Werke einiger bedeutender Regisseure, die sowohl ideologisch als auch filmästhetisch in dieselbe Richtung wiesen - weg von einer den Faschismus idealisierenden Kunst und hin zu einer Kunst, die das wirkliche

² Vgl. Marcus, Millicent J.: *Italian Film in the Light of Neorealism*, S. xviii.

³ Faulstich, Werner: *Filmgeschichte*, S. 127.

Leben zeigt. Luchino Viscontis *La Terra Trema*, eine Parabel um das süditalienische Fischerdorf Arcitrezza, prägte die Strömung ebenso wie Roberto Rossellinis Nachkriegstrilogie *Roma, città aperta*, *Paisa* und *Germania anno zero* oder die Werke Vittorio De Sicas und Cesare Zavattinis. Der Film war jetzt frei von jeder Zensur, die noch während des Krieges Werke mit neorealistischen Tendenzen wie etwa *Ossessione* von Luchino Visconti den Weg versperrt hatte. Mit Hilfe der Kamera sahen Filmemacher nun ihre Chance, das wahre Italien zu zeigen, da sie „[...] nun in der neugewonnenen politischen Freiheit eben auch die Freiheit des künstlerischen Schaffens erhielten.“⁴

Verwendet wurde der Begriff „Neorealismus“ zum ersten Mal 1943 von Umberto Barbaro⁵, der ihn in Zusammenhang mit dem Film *Le Quai des brumes* (dt. *Hafen im Nebel*) (1938) des französischen Regisseurs Marcel Carné setzte.

„Under the influence of Umberto Barbaro (1902 – 1959) and Luigi Chiarini (1900 – 1975) at the Centro Sperimentale di Cinematografia⁶, translations of the theoretical works on cinema by Eisenstein, Pudovkin, Balázs and others were read and discussed [...] but it was the French Cinema of such directors as Jean Renoir, Marcel Carné, or René Clair, however, which had the most appeal to Italians, especially after works from Hollywood were less frequently imported into the country during the Fascist period.“⁷

Carmine Chiellino, italienischer Lyriker und Wissenschaftler, sieht den Neorealismus als in Film und Literatur sprachlich und narrativ einheitlich und unterteilt ihn in drei Phasen. Die erste setzte bereits vor dem Sturz des faschistischen Regimes ein, und reichte von 1942 bis 1945, als der Film noch der Kontrolle der Zensur unterlag. Nach Chiellino

⁴ Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini – Das Menschenbild im neorealistischen Film*, S. 9.

⁵ Umberto Barbaro war Dozent am Centro Sperimentale di Cinematografia und schrieb für die Filmzeitschriften *Bianco e Nero* und *Cinema*, ebenso wie für jene mit satirischer Richtung *Marc Aurelio* und *Settebello*.

⁶ Dt.: Das Experimentelle Zentrum für Kinematografie. Gegründet wurde das Zentrum in Rom 1932 von Vittorio Mussolini, dem Neffen Benito Mussolinis, „[...] mit dem Ziel, die Filmkrise in Italien zu bekämpfen und den Film als faschistisches Propagandamittel einzusetzen.“

(http://de.wikipedia.org/wiki/Centro_Sperimentale_di_Cinematografia)

Staatlich finanziert besteht es noch heute und beherbergt sowohl die Cineteca Nazionale (Nationale Kinemathek) und die Scuola Nazionale di Cinema (Nationale Filmschule).

⁷ Bondanella, Peter E.: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, S. 24.

„[...] haben die beiden Komponenten die Aufgabe, die Kontinuität einer kulturellen Entwicklung zu sichern, wie sie [...] von der faschistischen Kulturpolitik unterbrochen worden war.“⁸

In der zweiten Phase bewegte sich der Film zwischen literarischen Anleihen und den ersten Erfolgen von Drehbuchautoren wie Cesare Zavattini und Sergio Amidei, worauf – und dies sollte für die dritte Phase bestimmend werden – der Film „[...] eigene narrative Techniken sowie Sprachformen [entwickelte], die aufgrund ihres innovativen Inhalts nun wiederum vom Bereich der Literatur rezipiert wurden.“⁹

Mit *Vecchia guardia* 1934 und 1942 mit *Quattro passi tra le nuvole* grenzte sich Alessandro Blasetti schon früh von den Filmen der “telefoni bianchi“ (dt. weißen Telefone) ab, dem italienischen Unterhaltungskino der 1930er Jahre, dem sich der neorealistische Film später ganz klar entgegenstellte. Blasettis Filme wiesen bereits realistische Elemente auf, waren nahezu frei von faschistischer Propaganda. Cesare Zavattini, jener Drehbuchautor, der später der größte Verfechter des Neorealismus werden sollte, lieferte die Idee für *Quattro passi tra le nuvole*, um bald darauf das Drehbuch zu Vittorio De Sicas *I bambini ci guardano* (1943) zu verfassen.

“Evidenter Mittelpunkt der Geschichte ist ein Kind und gerade die Kinder nehmen bei De Sica einen zentralen Platz ein.“¹⁰ Wirkt *I bambini ci guardano* noch sehr sentimental, geht De Sica mit diesem Film jedoch bereits einen großen Schritt in die realistische Richtung. Auf die kleinste Gemeinschaft, die Familie, wirft er ein sozialkritisches Auge, das das Auge des jungen Protagonisten Pricó ist.

„Konsequent aus der Sicht des Jungen gedreht, versammelt der Film Themen, die im Faschismus eigentlich verboten waren, wie den Ehebruch der Ehefrau, die für ihren Liebhaber Mann und Kind verlässt, und das Versagen des Familienvaters, der den kleinen Sohn in ein Internat bringt und anschließend Selbstmord begeht.“¹¹

⁸ Chiellino, Carmine: *Text und Kritik*, S. 19.

⁹ Ebd. S. 19.

¹⁰ Ebd. S. 22.

¹¹ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus – Der organlose Körper der Italienischen Nachkriegszeit*, S. 49.

Massimo Perinelli, Filmhistoriker an der Universität Köln, sieht besagten Film als „unmittelbaren Vorläufer des Neorealismus“¹². Mit *Osessione* – nach dem Roman von James M. Cain *The Postman Always Rings Twice* - hatte ein Jahr davor Luchino Visconti die Grundidee des Neorealismus schon voll erfasst, jedoch wurde der Film 1942 noch von der Zensur verboten. „Visconti zeichnet hier ein Panorama des italienischen Provinzlebens und verankert seine Figuren tief in ihrem sozialen Milieu.“¹³ Der Film war nicht nur – wie *I bambini ci guardano* – thematisch neorealistisch, er zeichnet sich überdies bereits mit der „[...] für den Neorealismus typische[n] Bildästhetik aus.“¹⁴ Sowohl *Osessione* als auch *I bambini ci guardano* sind folglich thematisch dem Neorealismus bereits zuordenbar.

„Was ihnen zwangsläufig noch fehlte, war der Bezug zu Krieg und Partisanenkampf, die in den Nachkriegsfilmen den entscheidenden historischen Kontext bildeten.“¹⁵

Ähnliches galt im selben Jahr für Michelangelo Antonionis *Gente del Po*. „Ich stellte mir die Aufgabe, die Dinge in einer neuen Art und Weise zu sehen. Indem ich begann, die Welt mithilfe des Bildes zu verstehen, verstand ich das Bild.“¹⁶

All die neorealistischen Regisseure hatten gemeinsam, dass sie ihren Filmen ihre Werte aus ihrer eigenen Realität, dem Umfeld, aus dem sie stammten, verliehen. In den Studios des Centro Sperimentale Cinematographica wandten sich zu Zeiten des Faschismus innovative Köpfe, angehende Regisseure einem neuen Kino zu. Zwar wurde schon damals viel zur Förderung von Kultur und Film beigetragen, Kinos wurden gebaut und nicht zuletzt ist die Biennale in Venedig ein von der faschistischen Regierung nicht zu unterschätzender Verdienst. Jetzt wollte man weg von der faschistischen Filmproduktion, weg von den Propagandafilmen, die ein Italien darstellten, das längst nicht mehr der Realität entsprach.

¹² Ebd. S. 49.

¹³ Faulstich, Werner: *Filmgeschichte* S. 127

¹⁴ Ebd. S. 49.

¹⁵ Ebd. S. 49.

¹⁶ Antonioni, Michelangelo in *Text und Kritik* Nr.63, S. 22.

1943 legte Vittorio Mussolini, der Neffe von Benito Mussolini, in der von ihm selbst herausgegebenen Filmzeitschrift „Cinema“ einige wichtige Aspekte fest, die für die kommende Epoche des Neorealismus schon richtungsweisend werden sollten:

- „1. Nieder mit der naiven und manierten Konventionalität, die den größten Teil unserer Produktion beherrscht.
2. Nieder mit den phantastischen oder grotesken Verfertigungen, die menschliche Gesichtspunkte und Probleme ausschließen.
3. Nieder mit jeder kalten Rekonstruktion historischer Tatsachen oder Romanbearbeitungen, wenn sie nicht von politischer Notwendigkeit bedingt ist.
4. Nieder mit jeder Rhetorik, nach der alle Italiener aus dem gleichen menschlichen Teig bestehen, gemeinsam von den gleichen edlen Gefühlen entflammt und sich gleichermaßen der Probleme des Lebens bewusst sind.“¹⁷

Auch wenn diese Definition des Neorealismus vorerst nur einen ersten Versuch darstellt, beinhaltet sie dennoch für den neorealistischen Film bedeutende Argumente. Die „Weißen Telefonfilme“ zur Zeit des Faschismus zeigten eine verschönerte, unrealistische Gesellschaft der reichen Leute, die den grauen Alltag der vom Krieg gezeichneten Menschen gänzlich außer Acht ließ. Das Schicksal des kleinen Menschen wurde von der faschistischen Ideologie gleichsam unter den Tisch gekehrt und Italien völlig überhöht und idealistisch dargestellt.

„Zur Zeit des Faschismus und während des Zweiten Weltkriegs hatte sich das Kino entlang zweier Grundlinien entwickelt: es gab das nicht-ideologische, mit Glamour erfüllte Konsumprodukt zur Unterhaltung sowie das sich auf die faschistische Ideologie berufende Produkt mit mehr oder weniger deutlichen Propagandaabsichten.“¹⁸

Große Historienfilme verherrlichten ein Land, welches nun nach dem Krieg längst nicht mehr dem auf der Leinwand entsprach, was mutige Regisseure und auch

¹⁷ Aus der Zeitschrift *Cinema*, 1943 in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik Nr.63*, S. 23.

¹⁸ Leonhard, Joachim-Felix: *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen – 2. Teilband*, S. 1219.

Schriftsteller zum Gegenschlag ausholen und den Film in gewisser Weise revolutionieren ließ. Der Mensch sollte nun im Mittelpunkt stehen, sein Schicksal, sein Leben nach dem Krieg. Der Wille zur wirklichkeitsnahen Darstellung brachte mit sich, die Darsteller in ihren eigenen Dialekten sprechen zu lassen, um jede Künstlichkeit zu vermeiden. Durch den Drang nach Neuerung bildete sich eine Opposition gegen die faschistische Ästhetik.

Fand 1925 in Bologna noch das „Convegno per la Cultura Fascista“ unter der Führung des Philosophen Giovanni Gentile statt, wo keine sozialen Themen behandelt werden durften - es sollte kein soziales Engagement stattfinden, „[...] das sich nicht in Übereinstimmung mit dem Programm des Regimes befand.“¹⁹ - wollte man nach all der Unterdrückung des Regimes, den strengen Vorgaben für Regisseure und Schriftsteller, der Zensur nun gleichsam ausbrechen und die Wirklichkeit suchen. Man hatte jetzt ein „großes Bedürfnis nach Wahrheit“.²⁰ Valentino Bompiani, italienischer Schriftsteller, bezeichnet die neue Strömung unmittelbar nach dem Krieg als „Gefräßigkeit nach langem Fasten“.²¹ Dieses Bedürfnis nach Wahrheit ist für den Schriftsteller Vasco Pratolini der Gradmesser für die Eingrenzung der Zeit des Neorealismus. Diese setzt er fest für die Jahre von 1945 bis 1947, die er als „[...] die Dauer des reinen Neorealismus begrenzte und damit dessen Charakter einer starken Reaktion auf die vorhergegangene Leere der Bewegung akzentuierte.“²² Die Jahre unmittelbar nach dem Krieg waren für die Menschen besonders schlimm, die Erinnerungen und Wunden noch frisch, sodass die Reaktionen der Filmregisseure in dieser Zeit besonders heftig sein konnten, wenn nicht sogar sein mussten.

Ladri di biciclette von 1948 allerdings – obwohl nicht mehr im Rahmen dieser von Pratolini festgesetzten Definition des neorealistischen Films - zählt filmisch zu einem der „neorealistischsten“ Filme überhaupt. „*Ladri di biciclette* erfüllt alle neorealistischen Prinzipien, die man aus den besten italienischen Filmen seit 1946 ableiten kann.“²³ De Sica und Zavattini hatten das Drehbuch wohl durchdacht und auch an filmischen Mitteln fehlte es ihnen weniger als etwa Roberto Rossellini, als er *Roma, città aperta* drehte. Aber die Ära des Faschismus lag noch nicht weit genug zurück und

¹⁹ Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik* Nr. 63, S. 24.

²⁰ Antonioni in *Text und Kritik*, S. 24.

²¹ Ebd. S. 24.

²² Ebd. S. 24.

²³ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 338.

so verlor der neorealistische Film kaum an Authentizität bis zum Jahre 1952. Die Zeit danach wird gerne als „Rosa Neorealismus“ bezeichnet. Versuche wurden Jahre später angestellt, zum Neorealismus zurückzukehren, jedoch fehlte der Zeitgeist, die Filme wurden „schmalzig“ und wirkten nicht mehr authentisch.

1953 wurde auf dem Parma Congress der Neorealismus zum ersten Mal öffentlich diskutiert und als Bewegung beim Namen genannt. Journalisten und Filmemacher versuchten, eine Definition zu finden und ihn einzuordnen, vor allem mit nunmehr etwas Abstand kritisch zu betrachten. Einig war man sich hierüber:

“There had been no Neorealist manifesto or program, only an appeal for greater realism and an emphasis on contemporary subjects and the life of the working class.”²⁴

Mit drei verschiedenen Hauptmerkmalen brachte man eine Definition des neorealistischen Films schon beinahe auf den Punkt. Man betrachtete ihn einerseits als politische Bewegung als Reaktion auf den Faschismus, auch auf seine Darstellung vieler Schicksale Einzelner, den Kampf des kleinen Mannes ums Überleben in einer vom Krieg gebeutelten Gesellschaft. Als dritter Punkt wurde die formale Funktion des Neorealismus mit seiner besonderen Filmsprache und seinem dokumentarisch anmutenden Stil angeführt.

„One view treated Neorealism as committed reportage, calling for reform in the name of the political unity that had been briefly achieved during the Resistance and the Italian Spring. Another position emphasized the moral dimension of the films, suggesting that the movement’s importance lay in its ability to make characters personal problems gain universal significance. A more abstractly theoretical position, held by the French critics André Bazin and Amédée Ayfre, fastened on the ways in which Neorealism’s documentary approach made the viewer aware of the beauty of ordinary life. In this respect, Bazin and Ayfre

²⁴ Thompson, Kristin; Bordwell, David: *Film History: An Introduction* S. 418.

echoed the ideas of Cesare Zavattini, De Sicas scriptwriter and the most tireless advocate of a distinctive Neorealist aesthetic.”²⁵

Nach zwanzig Jahren Faschismus wollte man nun auf die Leinwand bringen, was zuvor nicht gesagt oder gezeigt werden konnte. Der kleine Mann aus dem Volk stand nun im Mittelpunkt, was sich nicht zuletzt auch darin bemerkbar machen sollte, dass das Kino der breiten Masse zugänglich gemacht wurde, nicht nur Künstlern und Obrigkeiten. Die Filme der Nachkriegszeit vermittelten die von der Bevölkerung gefühlte neue nationale Identität und setzten gleichzeitig den Grundstein für das spätere Kino in Italien und ganz Europa. Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica waren im Rückblick gesehen sehr unterschiedliche Regisseure, „[...] doch gerade ihre Differenzen in den Jahren nach dem Neorealismus beweisen, dass es ein starkes gemeinsames Anliegen gab, das sie für eine Weile verband. Im Grunde war diese Gemeinsamkeit ein Produkt der politischen, bürgerlichen und existentiellen Unruhe des Krieges und des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie und seiner Hoffnungen, Projekte und Veränderungssillusionen.“²⁶

Die Weltanschauung des Neorealismus war untrennbar verbunden mit der Resistenza²⁷, und dem Wiederaufbau Italiens nach dem Krieg. Nach all den politischen, sozialen und menschlichen Erschütterungen des Krieges sahen die Menschen nun voller Zuversicht der Zukunft entgegen, setzten sich aber gleichzeitig kritisch mit ihrer Vergangenheit auseinander.

„Erst aus der Grausamkeit von Krieg und Nachkrieg entfaltet sich die inspirative Kraft, dem in der Kritik vorformulierten künstlerischen Willen auch die Vollendung nun der Werke zu geben.“²⁸

²⁵ Ebd. S. 418.

²⁶ Novell-Smith, Geoffrey: *Geschichte des internationalen Films*, S. 324.

²⁷ Die Resistenza war „[...] das parteiübergreifende, politische und militärische antifaschistische Bündnis in Italien, Reaktion auf die deutsche Besatzung ab Ende 1943.“ (Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 45).

²⁸ Schlappner, Martin: *Das Menschenbild im neorealistischen Film*, S. 8.

2.3 Die Filmsprache im neorealistischen Film Italiens

Vielmehr als von einer Filmsprache könnte man beim neorealistischen Film wohl von einer Form, einer formalen Struktur sprechen, wollten doch Filmschaffende jetzt jede Künstlichkeit, Montage, alles Konstruierte weglassen und die Handlung für sich sprechen lassen.

„Die Originalität des italienischen Neorealismus im Vergleich zu den früheren großen realistischen Schulen und zur sowjetischen Schule besteht darin, dass er die Realität nicht a priori irgendeinem Gesichtspunkt unterordnet.“²⁹

Ein Charakteristikum des neorealistischen Films war Objektivität. Neorealistische Regisseure waren bemüht, die Wirklichkeit zu zeigen, indem sie die Kamera scheinbar nur zusehen ließen, ohne eine bestimmte Handlung zeigen oder absichtlich auf etwas hinweisen zu wollen. Die Handlung erfolgt chronologisch und nicht kausal. „Scene B is apt to follow scene A simply because B happened later, not because scene A made it happen.“³⁰ Die Ereignisse geschehen, als wäre die Kamera nicht vorhanden, wobei weder bestimmte Szenen akzentuiert noch später im Studio geschnitten werden.

Eine für den neorealistischen Film sehr bezeichnende Szene ist jene in *Umberto D.*, in der das Hausmädchen Maria ihrem Morgenritual nachgeht und somit das Gewöhnliche, das Alltägliche bis ins Detail dargestellt wird, nur um es wiederum besonders wirken zu lassen. De Sica macht hier keinen Unterschied zwischen bedeutenden und unbedeutenden Szenen. „[Neorealism] tends to ‘flatten’ all events to the same level, playing down climaxes, and dwelling on mundane locales or behaviours.“³¹ Dem neorealistischen Film fehlt eine „narrative closure“, die durch die nicht konstruierte Handlung allenfalls zufällig, keineswegs jedoch absichtlich geschieht und daher meist ein abruptes Ende zur Folge hat.

²⁹ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 356.

³⁰ Bordwell, Thompson: *Film History – An Introduction* S. 419.

³¹ Ebd. S. 420.

„Denn obwohl die Kinoproduktionen alle in den Koordinaten klassischer Diskurssysteme eingebunden sind – es gibt nur klassische Diskurssysteme – brechen die Plots zur Zeit des Neorealismus ihren Erzählstrang alle an einem bestimmten Punkt ab und verweigern durchgängig die narrative closure, also die den diskursiven Logiken inhärente Abschlussbewegung.“³²

Und gerade deshalb, weil die Handlung derart in den Hintergrund rückt, besteht der Film aus dem Tun der in ihm handelnden Figuren selbst. Deren Realität, deren Sichtweisen, deren Leben rückt in den Vordergrund und wird für den Zuseher so bedeutend.

„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 die 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.“³³

Da der neorealistische Film durch seine Figuren existiert, liegt hier die Stärke der Filme Vittorio De Sicas, dessen Protagonisten stets von ihm intuitiv gewählt und wohl daher voller Liebe und Mitgefühl waren. Er wusste sich in seine Darsteller hineinzusetzen und ihnen so Gefühl und Ausdruck zu verleihen. André Bazin stellte hierzu einen treffenden Vergleich mit dem Stil Rossellinis an: „Der Stil Rossellinis ist, wenn man so will, in erster Linie ein Blick, während der von De Sica in erster Linie ein Fühlen ist.“³⁴

Der Neorealismus war vor allem einheitlich in seiner Moral und nicht in der Filmsprache. Gerade aber die Moral, die alle neorealistischen Regisseure direkt nach dem Zweiten Weltkrieg verband, ließ die Filme sich auch in ihrer äußeren Form annähern. So nahm der neorealistische Film in Stil und Form Anleihen an den Dokumentationen, die von den Wochenschauen während des Krieges bekannt waren.

³² Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 14.

³³ Deleuze, Gilles: *Das Zeit – Bild* S. 15.

³⁴ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 354.

Die Kamera wurde auf der Straße platziert, mitten im Geschehen und Alltag der Stadt, die somit erster Hauptdarsteller im Film des Neorealismus war. Es war eine „[...] Filmsprache, welche, offen für die Einflüsse der Realität, ‚im Moment eingefangen‘ schien – so, als ob sich die Vorgänge und Situationen direkt der Filmkamera gezeigt hätten.“³⁵ Meist wird wenig ausgeleuchtet, die Stadt wirkt so noch bedrohlicher und erdrückender. Sie ist praktisch Schauplatz selbst mit den in ihr lebenden Menschen, ist so wenig konstruiert wie die Handlung. Ebenso ist die typische Kameraeinstellung des neorealistischen Films die Totale, die das Geschehen immer als Ganzes erfassen soll. Plansequenzen geben der Handlung Raum und respektieren somit die Einheit des Ortes³⁶. „Der Realismus liegt hier in der Einheit des Raumes.“³⁷ Würde der Regisseur ausgewählte Bildausschnitte zeigen, ließe das wiederum seine Handschrift und Absicht erkennen, was der Neorealismus zu vermeiden versucht. Nicht der Regisseur ist es, der die Darsteller des Films einsperrt, es ist die Stadt, die Gesellschaft, die Situation der Nachkriegszeit, in der sie gefangen gehalten werden. Doch ist die Verwendung von Plansequenzen und die nahezu komplette Auslassung von Schnitt und Montage nicht eine Erfindung des Neorealismus. Bereits vor der Einführung des Tonfilms verzichteten Regisseure wie Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Flaherty und Erich von Stroheim auf stilistische Mittel wie Attraktions-, Parallel- oder Bewegungsmontage. „Die Montage spielt in ihren Filmen praktisch keine Rolle, es sei denn die rein negative und unvermeidliche, aus der Fülle der Realität auszusondern.“³⁸ Sie erschaffen ebenso wie die Regisseure des Neorealismus „[...] eine Kunst, in der das Bild vor allem zählt, weil es die Realität enthüllt, nicht weil es ihr etwas hinzufügt.“³⁹ Bazin etwa führt *La Terra Trema* von Luchino Visconti – den er als den „[...] größte[n] ‚Ästhet‘ unter den Neorealisten“⁴⁰ bezeichnet – als „[...] fast nur aus Plansequenzen bestehenden Film [an], der das Geschehen in seiner Gesamtheit mittels Schärfentiefe und sehr langer Schwenks zu erfassen versucht[.]“⁴¹ Bazin geht in seinen Untersuchungen so weit, die Frage zu stellen, ob „[...] der ‚Neorealismus‘ nicht in erster Linie eine humanistische

³⁵ Leonhard, Joachim-Felix: *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* – 2. Teilband, S. 1219.

³⁶ Vgl. Bazin, André: *Was ist Film?*, S. 89.

³⁷ Bazin, André: *Was ist Film?*, S. 89.

³⁸ Ebd. S. 93.

³⁹ Ebd. S. 94.

⁴⁰ Ebd. S. 106.

⁴¹ Ebd. S. 106.

Weltanschauung und dann erst ein Regiestil [ist] und [...] dieser Stil selbst nicht wesentlich dadurch bestimmt [ist], dass er ganz hinter die Realität zurücktritt?“⁴²

Einen bedeutenden Beitrag zur Authentizität des neorealistischen Films trägt bestimmt die Wahl der Schauspieler bei, die hier keine Berufsschauspieler, sondern Menschen von der Straße, unter anderen Fabrikarbeiter, sind. Neorealistische Regisseure suchten ihre Darsteller im Volk. So castete Vittorio De Sica für *Ladri di Biciclette* Antonio Ricci nach dessen Gang.

„Auf natürliche Würde kam es ihm an, auf die klaren Züge und die Haltung eines Mannes aus dem Volk. Monatelang schwankte er zwischen diesem und jenem, machte Hunderte von Probeaufnahmen, um sich schließlich bei der Begegnung mit einem Passanten an einer Straßenecke ganz intuitiv zu entscheiden.“⁴³

Der Schauspieler tritt im Neorealismus also ebenso in den Hintergrund wie die Regie, wie die Kamera selbst, das Geschehen soll eben für sich sprechen, ganz sich selbst genügen.⁴⁴ Bazin bemerkt zwar das besondere Talent der Italiener für die Schauspielerei, die ein natürliches Temperament, eine so gestenreiche Sprache besitzen, deren „[...] tägliche[s] Leben [...] eine fortwährende Commedia dell’ arte“⁴⁵ sei, nichts desto trotz gibt es dennoch einen Unterschied zwischen einem Berufsschauspieler und dem Arbeiter in der Fabrik.

Versuche existierten, den Neorealismus später wieder aufleben zu lassen, jedoch ohne Erfolg. Er war entstanden aus der Nachkriegszeit, aus der Situation selbst, in der alle gleichermaßen gefangen waren, eine Situation, die dem neorealistischen Film von sich aus Echtheit verliehen hatte und die man nach dieser Zeit nicht mehr nachzuvollziehen imstande war.

⁴² Ebd. S. 97.

⁴³ Ebd. S. 346.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 348.

⁴⁵ Ebd. S. 345.

3. Vittorio de Sica

Nicht wegzudenken ist Vittorio De Sica für den neorealistischen Film, den er mit seinen Werken, allen voran *Ladri di biciclette*, geprägt hat. Manche Kritiker sehen in ihm sogar als den neorealistischen Regisseur schlechthin, zweifellos zählt er zu den Hauptregisseuren dieser Zeit. Worin sein besonderes Talent lag möchte diese Arbeit wie erwähnt näher betrachten.

Mit seiner Biographie zu beginnen war meine ursprüngliche Absicht, um im darauffolgenden Unterkapitel über seine Filme zu sprechen. Jedoch zeigte sich für mich im Laufe des Schreibens sein Leben untrennbar mit seinen Filmen verbunden, sodass ich Leben und Film in einem Kapitel zusammengefasst habe. Zweifellos lebte Vittorio De Sica ein Leben für den Film.

In diesem Kapitel möchte ich natürlich auch auf De Sicas Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor und wahrscheinlich vehementesten Verteidiger des Neorealismus Cesare Zavattini eingehen. De Sicas größte Werke sind gemeinsam mit Zavattini entstanden, und so ist es „.....für eine Komplettierung des Bildes vom neorealistischen Film unabdingbar, sich zuvor mit dem Autor / Regisseuren – Paar De Sica und Zavattini auseinander zu setzen.“⁴⁶

⁴⁶ Text und Kritik, S. 29.

3.1 Sein Leben als Schauspieler und Regisseur

Vittorio de Sica wurde als drittes von vier Kindern und erster Sohn des Bankangestellten Umberto De Sica und Teresa Manfredi geboren. 1902 – in manchen Quellen wird das Jahr 1901 genannt - kam De Sica im zwischen Rom und Neapel gelegenen Sora zur Welt.

1905 zog seine Familie nach Neapel, bevor sie von 1907 bis 1912 in Florenz, danach in Rom lebten.

Er besuchte die Universität in Rom, wo er Wirtschaft studierte, um – nach eigenem Wunsch – Bankangestellter zu werden und sich somit eines Arbeitsplatzes sicher sein zu können. Die Liebe des Vaters zum Theater war es, die diesen veranlasste, den Sohn zur Schauspielerei zu ermutigen. So sang er bereits 1915 bis 1918 neapolitanische Lieder auf der Theaterbühne aber auch in den Spitälern für die Kriegsverwundeten.

1918 bekam De Sica seine erste Filmrolle im Stummfilm *Il processo Clémenceau*, unter der Regie von Eduardo Bencivenga, in dem er das junge Staatsoberhaupt Frankreichs verkörperte.

Eine Rolle, die ihm sein Vater verschafft hatte, hatte De Sica damals doch noch fest seine Laufbahn als Bankangestellter vor Augen.

Es war ein Freund, welcher ihm wenig später beim Theater eine kleine Stelle als Helfer anbot.

Die russische Schauspielerin Tatiana Pavlova war jedoch sofort begeistert von De Sicas Ausstrahlung, Aussehen und vor allem Talent, was sie nicht zögern ließ, ihn umgehend auf die Bühne zu holen. So schloss er sich 1923 ihrer Theatergruppe an, wo er auf den Theaterbühnen von Mailand und Rom als erste professionelle Rolle, eine Nebenrolle als Kellner in der Komödie *Sogno d'amore* unter der Regie von Tatiana Pavlova spielte.

Mitte der 1920er rückte der junge Schauspieler unter dem Duce Benito Mussolini zum Militär ein, setzte aber schon 1925 seine Theaterlaufbahn in der Theatergruppe von

Italia Almirante Manzini fort. Verkörperte er dort weiterhin Nebenrollen, sollten bald bessere Rollen auf den jungen De Sica warten. Er begann, in Musicals und nun auch schon in romantischen Komödien – das Genre, in das De Sica sowohl vor dem Krieg als auch nach seiner neorealistischen Zeit immer wieder zurückkehrte – zu spielen.

1927 schloss sich Vittorio de Sica der Theatergruppe von Luigi Almirante und Giuditta Rissone, seiner späteren Ehefrau, und Sergio Tófano an. In Mailand, Turin, Rom, Siena und Brescia arbeitete er bis 1929 unter Almirantes Regie.

1930 und 1931 spielte De Sica mit den Artisti Associati und bekam unter der Regie von Guido Salvini seine ersten Hauptrollen.

Amleto Palermi war Regisseur des Films *La vecchia signora* und machte damit De Sica zum Idol der „weißen Telefonfilme“.

In Mailand spielte Vittorio De Sica in Musicals unter der Regie von Mario Mattóli mit der Schauspielgruppe Za Bum No.8, bevor er sich 1933 abermals Sergio Tófano und Giuditta Rissone anschloss um in Rom, Mailand und Turin als die Sergio Tófano – Giuditta Rissone – Vittorio De Sica Gruppe aufzutreten.

1935 lernte De Sica während der Dreharbeiten zu Mario Camerinis *Daró un milione* seinen späteren Drehbuchautor Cesare Zavattini kennen.

1936 spielt er in der Theatergesellschaft Vittorio De Sica – Giuditta Rissone – Umberto Melnati. Er gelangt in die Kreise der Intellektuellen und Autoren rund um das Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom und beginnt so selbst in der besagten Theatergesellschaft Regie zu führen, um dann vier Jahre später 1940 sein Regiedebüt im Film zu geben.

Rose scarlate lautet der nach einer Komödie von Aldo De Benedetti gedrehte Film, in dem De Sica neben Umberto Melnati und der Französin Renée Saint – Cyr die Hauptrolle spielte.

„Der Film enthält die sentimentale Geschichte um die Irrungen einer Liebe und fällt aus dem Gros der damals zahllos produzierten unverbindlichen Unterhaltungsspiele einzig durch den psychologisch – intuitiven Zugriff auf, der den späteren Meister ahnen lässt.“⁴⁷

Ebenso 1940 entsteht *Maddalena, zero in condotta*, nach einer Komödie des Ungarn Lazlo Kadar. De Sica fungierte hier außerdem als Schauspieler neben Vera Bergmann und Carla del Poggio. Die Geschichte dreht sich um ein Mädchen aus dem Internat, das durch einen unabsichtlich abgeschickten Brief ihre große Liebe findet.

1941 entsteht *Teresa Venerdi* nach einem Roman von Rudolf Török.

Darauf folgt 1942 *Un garibaldino als Convento* mit Carla del Poggio, Maria Mercader und Leonardo Cortese, wo die Handlung abermals in einem Internat, einer Mädchenschule im Kloster, stattfindet. Marinella und Catarinetta pflegen einen verwundeten Soldaten gesund, der sonach von seinen Kameraden an einen sicheren Ort gebracht wird. Als sich die beiden Freundinnen 40 Jahre später wieder treffen kommt zu Tage, dass Catarinetta ihr Leben lang dem Soldaten, ihrer ersten großen Liebe, treu geblieben ist. Natürlich fehlt dem Film noch der Bezug zum Krieg, zum Widerstandskampf, um dem Neorealismus zuordenbar zu sein. De Sicas Kritik an der Gesellschaft und ein starkes Mitgefühl für die Protagonisten sind in diesem Film schon deutlich spürbar. De Sica zeigt viel Einfühlungsvermögen. Die Jugend steht gegenüber der restlichen Gesellschaft, der kleine Mensch gegenüber dem großen Internat, der Schwache dem Starken gegenüber.

1943 erscheint *I bambini ci guardano* in Mailand. Erstmals sind die Kinder die Protagonisten, eine Tatsache, die später De Sicas gesamtes neorealistisches Werk prägen soll.

Der Film weist bereits erste neorealistische Züge auf, erscheint ein Jahr nach Luchino Viscontis *Ossessione*. Vittorio De Sica und Cesare Zavattini drehten *I bambini ci guardano* nach dem Roman *Pricó* von Cesare Giulio Viola. De Sica stellt sich hier bereits klar „[...] gegen die rhetorische Schönfärberei des konventionellen italienischen

⁴⁷ Schlappner, Martin: *Das Menschenbild im neorealistischen Film*, S. 97.

Films.“⁴⁸ Eine Frau verlässt Mann und Kind wegen ihres Liebhabers. Das Leid des Vaters wird aus den Augen des kleinen Pricó gesehen, um durch die Hilflosigkeit des Jungen die Dramatik und Aussichtslosigkeit der Situation gravierend zu verstärken. Als der Vater Selbstmord begeht, wird Pricó ins Waisenhaus gesandt. Beim Besuch seiner Mutter wendet er sich voller Enttäuschung von ihr ab. Wie schon oben erwähnt ist über die gesamte Filmlänge das Auge der Kamera das Auge des Kindes Pricó.

1944 folgt er der Schauspielgruppe von Isa Miranda in Neapel, wo er auch selbst für einige Zeit Regie führt.

1945 arbeitet De Sica im Tetro delle Arti in Rom unter der Regie von Alessandro Blasetti.

1946 spielt er in Mailand mit den Spettacolo Effe.

Im selben Jahr gewinnt sein Film *Sciuscià* den „Nastro d’Argento für die beste Regie und 1947 einen „Special Award“ von der Academy of Motion Pictur arts and Sciences bei den Academy Awards 1947, da es damals den Oscar für die den besten ausländischen Film noch nicht gegeben hatte. Ebenso sollten seine weiteren Regiearbeiten von zahlreichen Auszeichnungen gefolgt sein.

1949 wurde sein in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Cesare Zavattini entstandenes Meisterwerk *Ladri di Biciclette* mit dem „Nastro d’Argento“ ausgezeichnet.

Der Film erhielt zahlreiche weitere Auszeichnungen. Einen Academy Award, den New York Film Critics Award, einen Preis beim Locarno Film Festival und den Grand Prix beim Belgian World Film Festival. Ebenso 1950 den British Film Academy Award.

1951 wird sein Film *Miracolo a Milano* mehrfach ausgezeichnet. Neben der Goldenen Palme erhält er den „Nastro d’Argento“ für das beste Drehbuch und den New York Film Critics’ Award für den besten ausländischen Film.

⁴⁸ Ebd. S. 98.

1955 wird *Umberto D.* nominiert für den besten ausländischen Film. *L'oro di Napoli* erhält den „Nastro d'Argento“ für die beste Schauspielerin, Silvana Mangano, und die beste Nebenrolle, Paolo Stoppa.

1956 erhält De Sica für *Il Tetto* in Cannes den O.C.I.C Award.

1958 wählte man in Brüssel *Ladri di Biciclette* zusammen mit *Gold Rush* von Charlie Chaplin zum besten Film aller Zeiten.

1960 erhält Sophia Loren den „Nastro d'Argento“ als beste Darstellerin für den Film *La ciociara*, ein Jahr später folgt dafür ein Academy Award. Auszeichnungen folgen in Cannes, von der British Film Academy und den New York Film Critics.

1961 wagt sich Vittorio de Sica ein letztes Mal auf die Theaterbühne.
Im Teatro Mediterraneo in Rom führt er Regie für Luigi Pirandellos *Liola*.

1964 erhält de Sica für *Ieri, Oggi, Domani* den Academy Award für den besten ausländischen Film. Sophia Loren wird ein weiteres Mal als beste Schauspielerin ausgezeichnet, diesmal mit dem „Nastro d'Argento“.

1965 wird *Matrimonio all'Italiana* für Sophia Loren als beste Darstellerin auf dem Moskau Filmfestival ausgezeichnet, den „Nastro d'Argento“ erhält Tecla Scarenno für ihre Rolle als beste Nebendarstellerin.

1971 erhält De Sica für *Il giardino dei Finzi – Contini* den Academy Award für den besten ausländischen Film, den Goldenen Bären in Berlin, ebenso Preise vom America's National Council of Churches, dem Synagoge Council of America und der U.S. Catholic Conference.

1974 vollendet er seinen letzten Film *Il mio viaggio*.

Im selben Jahr erscheinen zwei Filme über seine Person, *Meet De Sica* (1958) von Bikla De Reisner und *Vittorio de Sica: Il reigsta, l'attore, l'uomo* von Peter Dragadze als Fernsehfilm.

Von Lino Micciché *De Sica: Autore, Regista, Attore*. (De Sica: Autor, Regisseur, Schauspieler) erschien erst 1992 in Italien die erste Studie über Vittorio De Sica, woraus zu schließen ist, dass sich die Italiener erst sehr spät bewusst geworden sind, welchen großartigen Filmemacher ihr Land hervorgebracht hatte. In England und Amerika - ähnlich rezipiert wie in seiner Heimat – erschienen zwar Biographien, ein kritisches Auge auf seine Filme wurde im Nachhinein jedoch nicht geworfen. Ich spreche hier von der Zeit nach dem Neorealismus. Vittorio De Sica hatte sich bereits wieder der Produktion von Komödien zugewandt und stand auch selbst wieder vor der Kamera. Auch nach seinem Tod gerieten seine glanzvollen neorealistischen Werke fast in Vergessenheit und erst spät wurde man sich deren Bedeutung für die gesamte Filmgeschichte gewahr.

In Frankreich allerdings wurde De Sicas Bedeutsamkeit erkannt und man war sich durchaus bewusst, welchen Meilenstein er mit seinen Filmen für die Filmgeschichte gesetzt hatte. Allen voran war es der Filmkritiker André Bazin, der seine Werke studierte und seine Wertschätzung für Vittorio De Sica in zahlreichen Essays zum Ausdruck brachte. Ebenso erschienen in Frankreich früh *Vittorio De Sica* von Henri Angel und ein Werk mit dem gleichen Titel von Pierre Leprohon. Es gibt eine ganze Liste von Schauspielern, die sich als Regisseure versucht haben, wobei es nur einigen davon gelungen ist, sich wie De Sica in beidem zu etablieren. Als Schauspieler arbeitete er in mehr als 100 Filmen. Mit seinem Charme und vor allem einer gewissen Nonchalance wusste er die Herzen seiner Zuschauer zu erobern. So präsent er aber als Publikumsliebling in seiner Zeit als Schauspieler war, als Regisseur nahm er sich selbst stets völlig zurück.

„De Sica's signal trait as a filmmaker was his own compassionate self – effacement, which caused him to intervene as unobtrusively as possible to tell the stories of powerless and marginal creatures who populate his best work.“⁴⁹

Vermutlich vergleichbar gegensätzlich war, dass De Sica ein Star im Genre der „weißen Telefonfilme“ war, aber auch später als Regisseur im Neorealismus, der die Gegenbewegung zu diesen Filmen vor dem Zweiten Weltkrieg darstellte. Schon in

⁴⁹ Cardullo, Bert: *Vittorio De Sica: Director, Actor, Screenwriter* S. 9.

seiner Zeit als Schauspieler verkörperte Vittorio De Sica oft die Rolle der kleinen Leute, mimte den volkstümlichen jungen Helden. Stets brachte er Sentimentalität, Mitgefühl, aber auch Ironie in seine Darstellungen mit ein.

„Even when appearing as just a simple actor in the films of other directors, De Sica was already himself a director since his presence modified the film and influenced its style.“⁵⁰

Sein gutes Aussehen tat das übrige, um ihn zum Publikumsliebbling der damaligen Zeit zu machen. Die soziale Ader, die sich bereits bei seinem Schauspiel bemerkbar gemacht hatte, konnte De Sica später in seiner Arbeit als Regisseur nun voll und ganz ausführen. Nicht nur bemerkenswert ist, dass er noch während der Kriegsjahre zahlreiche Menschen für seine Filmproduktionen beschäftigt hatte, nur um diese zu schützen.

„De Sica nannte seinen Film⁵¹ eine ‚Zuflucht‘, denn er sollte allen Filmkollegen, die in der Hauptstadt geblieben waren, Schutz geben. [...] Wenn die Deutschen noch ein Jahr in Rom geblieben wären, hätten wir ein Jahr lang gedreht, wenn sich die Okkupation noch 10 Jahre hingezogen hätte, würde die Produktion ebenso lange gedauert haben, sagte der Regisseur.“⁵²

Er wusste sich überdies mit Leib und Seele in die Rollen hineinzusetzen und ließ seine Schauspieler ihn für ihre Rollen nachahmen.

„De Sica possesses the gift of being able to convey an intense sense of the human presence, a disarming grace of expression and a gesture which, in their unique way, are an irresistible testimony to man.“⁵³

Der französische Filmkritiker André Bazin bezeichnet De Sica als Italiens „vielleicht größten Regisseur“⁵⁴ nach den Filmen *Ladri di biciclette*, *Sciuscià* und *Miracolo a*

⁵⁰ Cardullo, Bert : *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* S. 72.

⁵¹ Hier ist der Film *La Porta del Cielo* gemeint.

⁵² Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*, Band 5, 1945-1953 S. 60.

⁵³ Ebd. S. 72.

⁵⁴ Bazin, André : *Was ist Film?* S. 353.

Milano. Nachdem bereits *Sciuseciá* Vittorio de Sicas Talent offenbart, so zeigt sich nach Bazin in *Ladri di biciclette* die „[...] endgültige, vollkommene Meisterschaft, so dass es mir vorkommt, als bündele dieser Film alles Errungenschaften der früheren.“⁵⁵ Vittorio De Sica hatte sowohl *Ladri di biciclette*, als auch *Sciuseciá* und *Umberto D.* selbst finanziert, danach sei er nach eigener Aussage immer von Produzenten abhängig gewesen.⁵⁶ „[...] I have been ruined by lack of money. All my good films, which I financed by myself, made nothing. Only my bad films made money. Money has been my ruin.“⁵⁷

“I am never affected by critics I don’t esteem. I go my own way, mistaken or not. I trust my conscience and my sensibility.“⁵⁸

3.1.1 De Sica und Chaplin

Spricht man vom Regisseur Vittorio De Sica als einen Inbegriff von Menschlichkeit darf sein großes Vorbild Charlie Chaplin keinesfalls unerwähnt bleiben. Hat doch neben René Clair niemand das Werk De Sicas derart beeinflusst. „In fact, De Sica was doubly stirred by the comedian, since he considered his two teachers to be Chaplin and the Chaplin – influenced Clair.“⁵⁹

Wie bereits erwähnt beeinflusste De Sica als Regisseur seine Schauspieler sehr stark, was auch auf Chaplin zutrifft: „Chaplin chooses his cast carefully but always with an eye to himself and to patting his character into a better light.“⁶⁰

⁵⁵ Ebd. S. 353.

⁵⁶ Vgl. Snyder, Stephen/Curle, Howard (Hg.): *Vittorio De Sica – Contemporary Perspectives* in einem Interview mit Charles Thomas Samuels S. 33.

⁵⁷ Ebd. S. 49.

⁵⁸ Ebd. S. 33.

⁵⁹ *Personalities, Comedians as Genre* S. 56.

⁶⁰ Cardullo, Bert: *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* S. 72.

3.3 De Sica und Zavattini

Cesare Zavattini wurde 1902 in Luzzara in der italienischen Region Emilia Romana geboren. Bekannt wurde er vor allem als Drehbuchautor und dies nicht zuletzt durch seine enge Zusammenarbeit mit Vittorio De Sica. Zavattini schrieb Drehbücher für zahlreiche weitere Regisseure, jedoch gibt es kein Werk De Sicas als Regisseur ohne die Mithilfe von Zavattini.

„Schließlich und vor allem ist der Fall De Sica nicht von der Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini zu trennen, noch weniger wohl als in Frankreich Marcel Carné von der Zusammenarbeit mit Jacques Prévert. Vielleicht gibt es in der ganzen Filmgeschichte kein vollkommeneres Beispiel für eine Symbiose zwischen Drehbuchautor und Regisseur.“⁶¹

Cesare Zavattini besuchte die Schule in Bergamo, um später in eine Theaterschule in Rom einzusteigen. 1921 schrieb er sich in die Universität in Parma ein und arbeitete zur gleichen Zeit am Maria Luigia College, vor allem um seine Familie finanziell unterstützen zu können. 1927 begann er seine Arbeit als Journalist, wurde zum Chefredakteur der *Gazetta di Parma*, bevor er 1933 sein erstes Drehbuch zu Mario Camerinis *Daró un milione* schrieb, das wiederum auf einer Kurzgeschichte Zavattinis basierte. Zweifellos stach er unter den damaligen Drehbuchautoren hervor. „[...] Zavattini surely showed himself to be the most lyrical and imaginative [...]“⁶². Während der Dreharbeiten zu *Daró un milione* traf er zum ersten Mal auf Vittorio De Sica, auf den er später wie auch auf andere Regisseure noch großen Einfluss haben sollte. Zavattini „[...] trieb De Sica, Germi, Emmer, Fellini, Rossellini zu den Werken an, die den Ruf des Neorealismus im Sinne einer orthodoxen Schule begründeten.“⁶³ Er war es, der der größte und überzeugteste Vertreter des Neorealismus wurde. „Er ist der Inspirator und Fabulierer und zugleich der heftigste Verteidiger des Neorealismus.“⁶⁴ David Bordwell nannte ihn „[...] the most tireless advocate of a

⁶¹ Ebd. S. 355.

⁶² Cardullo, Bert:

⁶³ Schlappner, Martin: *Das Menschenbild im neorealistischen Film* S. 122.

⁶⁴ Ebd. S. 121.

distinctive Neorealist aesthetic.“⁶⁵ Für Zavattini bedeutete Film Gegenwart. „Man muss also auf eine ‚Geschichte‘ verzichten, denn in der Realität des Lebens haben alle Augenblicke den gleichen Wert.“⁶⁶ Sein gemeinsam mit De Sica entstandenes Werk *Umberto D.* vereinbart schließlich nach ihren ebenso gemeinsam entstandenen *Ladri di biciclette* und *Siusciá* nun am besten die Vorstellungen vom und Anforderungen an den neorealistischen Film, da dieser Film eigentlich kaum mehr Handlung besitzt, sondern lediglich das Leben des Pensionisten Umberto D. scheinbar ohne eine bestimmte Absicht oder dahinter erkennbare Kausalität seiner Handlungen filmt. Denn: „Zavattini träumt von nichts anderem, als neunzig Minuten aus dem vollkommen ereignislosen Leben eines Mannes zu filmen!“⁶⁷ Ebenso ist Neorealismus für Zavattini eine „[...] geduldige Annäherung und Untersuchung des wirklichen Lebens, bei der es darum geht, die Dinge, wie sie sind, fast allein sprechen zu lassen, und sie so bedeutsam wie möglich werden zu lassen.“⁶⁸

„Zavattini sagte mir einmal: ‚Ich bin wie ein Maler, der vor einer Wiese steht und sich fragt, mit welchem Grashalm er anfangen soll.‘ De Sica ist der ideale Regisseur für dieses Glaubensbekenntnis. Es gibt die Kunst, die Wiese als farbige Rechtecke zu malen. Und es gibt die Kunst erzählender Autoren, welche die Lebenszeit in Episoden unterteilen, die im Hinblick auf den gelebten Augenblick das sind, was der Grashalm für die Wiese ist. Um jeden Grashalm zu malen, muß man der Douanier Rousseau sein. Um filmisch ein Schöpfer zu sein, muß man so voller Liebe sein wie De Sica.“⁶⁹

⁶⁵ Bordwell, Thompson: *Film History – An Introduction* S.

⁶⁶ Ebd. S. 122.

⁶⁷ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 106.

⁶⁸ *Licht und Lärm-Gedanken, Dialoge und Wortgefechte über das Kino*, Do, 23.7.09.

⁶⁹ Ebd. S. 369.

4. Die Kinder bei Vittorio De Sica

In folgendem Kapitel möchte ich die Rolle der Kinder in Vittorio De Sicas Filmen beleuchten. Wie bereits erwähnt habe ich mich dazu entschlossen, die drei neorealistischen Filme *Sciuscià*, *Ladri di Biciclette* und *Umberto D.* unter diesem Aspekt zu behandeln.

Augenmerk lege ich dabei eben auf die Kinder, wie sie dargestellt sind und welche Schlüsselfunktionen sie für die jeweiligen Filme einnehmen.

In *Sciuscià* sind die beiden Protagonisten zwei Jungen, in etwa zwölf und vierzehn oder fünfzehn Jahre alt. Giuseppe und Pasquale. In *Ladri di Biciclette* sind die beiden Hauptpersonen Bruno und sein Vater Antonio Ricci. Die beiden Protagonisten in Vittorio De Sicas letztem neorealistischen Film *Umberto D.* sind Umberto selbst ebenso wie sein treuer Hund Flike. Hier schreibe ich Flike die Rolle des Kindes zu, da er ebenso in der Position des Schwächeren, Unschuldigen, der Gesellschaft Ausgelieferten ist.

4.1 Der Stellenwert der Kinder im neorealistischen Film Italiens

Werner Faulstich hebt in dem offiziellen Eröffnungsfilm des italienischen Neorealismus und zugleich Beginn von Roberto Rossellinis Nachkriegstrilogie *Roma, città aperta* bereits das Vorkommen und die Darstellung der Kinder besonders hervor.

„Mehrere Liebesgeschichten, eine besondere Bedeutung der Kinder und gezielte Leerstellen in der Sukzession der Handlung prägen den Film, dem man einen christlichen Humanismus zugesprochen hat.“⁷⁰

So haben etwa in einer bestimmten Szene die Kinder nicht Angst vor dem Sprengstoffanschlag, sondern vielmehr von der Strafe der Eltern, weil sie zu spät nach Hause kommen. Sie vermitteln in dieser vom Krieg gebeutelten Zeit Lebensfreude, indem sie „[...] selbst die Trostlosigkeit durch schiere Lebensenergie noch zum Spielplatz machen...um sich in der nächsten Sequenz wieder mit Steinen zu bewerfen.“⁷¹ Der Widerstand gegen die deutsche Besatzung wird verloren, jedoch nicht zuletzt die Kinder in der Schlusszene vermitteln umso deutlicher den moralischen Sieg des Films:

„Die letzte Einstellung gehört den Kindern, die, vor der Kulisse Roms mit dem Petersdom im Mittelpunkt, zurück in die Stadt pilgern. Ein Bild, in dem beide Aspekte der ‚ewigen‘ Stadt, der säkuläre und der christliche, zusammenschmelzen, und so die Kinder zu Boten einer besseren Zukunft stilisiert.“⁷²

Ebenso gibt es in *Roma, città aperta* die (Stief-)Vater – Sohn - Beziehung zwischen Francesco und Pinas Sohn Marcello, der sich freut, einen neuen Vater zu bekommen. „Direkt nach dem Krieg sind plötzlich sanfte Väter zu sehen, die, zumindest im filmischen Bereich, keinen Vorgänger haben“.⁷³ „Die affektive Hinwendung der

⁷⁰ Faulstich, Werner: *Filmgeschichte* S. 127.

⁷¹ Licht und Lärm – Gedanken, *Dialoge und Wortgefechte über das Kino* Do, 23.7.09.

⁷² Lammich, Kirsten: *Vom Kollektiv zum Individuum – Italienischer Neorealismus und Nouvelle Vague* S. 12.

⁷³ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus* S. 165.

Vaterfiguren zu ihren Kindern im neorealistischen Film findet sich in den meisten Plots, die eine Familienkonstellation aufweisen.“⁷⁴ „Dieses zärtliche Verhältnis von einem Vater zu seinem Kind, zumeist ist es ein Sohn, findet sich in zahlreichen Nachkriegsfilmen der 1940er und überdauert auch die 1950er Jahre [...].“⁷⁵

In den Filmen Vittorio de Sicas und Zavattinis, die zum Neorealismus zählen, verkörpern immer wieder Kinder die Hauptfiguren, in *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* ist es die Vater – Sohn (bzw. Hund) – Beziehung, die im Mittelpunkt steht. Manuel De Sica, Vittorio De Sicas Sohn, behauptete von seinem Vater, dass dieser selbst noch so viel Kind gewesen sei und seinen eigenen Kindern nie Grenzen auferlegt hatte. Er musste sich so besonders in deren Wesen hinein gefühlt und so verstanden haben. So waren für ihn die Kinder für den neorealistischen Film nicht wegdenkbar.

„In those difficult times, my thoughts turned more to the children than to the adults who had lost all sense of proportion. They gave me the true picture of how our country was morally destroyed.“⁷⁶

⁷⁴ Ebd. S. 166.

⁷⁵ Ebd. S. 166.

⁷⁶ Cardullo, Bert: *Vittorio De Sica* S. 24.

4.2 Sciusciá

Giuseppe und Pasquale

Schon während des Vorspanns ist im Hintergrund in einem High Angle Shot ein Gefängnis zu sehen. Aus diesem Blickwinkel wirkt es noch klein und ungefährlich, der Zuschauer bekommt es allerdings schon im Überblick zu sehen und bekommt einen Vorgeschmack darauf, wie verhängnisvoll dieses Gefängnis den beiden Protagonisten im Laufe des Films noch werden wird.

In der Eröffnungsszene sehen wir vier Kinder auf einem Zaun sitzend. Ihre Blicke verfolgen gespannt ein Ereignis, sie drehen ihre Köpfe und sehen mit Begeisterung in dieselbe Richtung. Und zwar in Richtung der beiden Protagonisten. Schon in der ersten Szene wird also die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht direkt auf das Geschehnis gerichtet, sondern zuerst auf die Kinder, mittels derer unsere Aufmerksamkeit erst gelenkt wird.

Als die beiden Protagonisten nach einem Galopprennen vom Pferd springen, zeigt sie die Kamera bereits gemeinsam, wie sie hinter der Gruppe Kinder aus der ersten Einstellung hinterherlaufen. In der Totalen sehen wir alle Kinder auf freiem Feld, die beiden Protagonisten etwas getrennt von der Gruppe, wie sie das Pferd zurückbringen.

Der Soziologische Faktor wird dem Zuschauer hier nahegebracht, die soziale Einbettung der beiden Hauptpersonen in der Gesellschaft der anderen Kinder. Wir werden schon hier darauf aufmerksam gemacht, was im Laufe des Films immer deutlicher wird: dass die Situation der beiden Hauptpersonen keine außergewöhnliche, kein spezieller Fall ist, die beiden Jungen sich durch nichts von den anderen Kindern unterscheiden.

„The social nature of these boys’ experience, the fact that they are not really extraordinary or an exception but quite ordinary.”⁷⁷

⁷⁷ Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciusciá*..

Ebenso in diesem ersten Long shot sehen wir die Landschaft, die Natur, werden uns bewusst, die Handlung findet in keinem Studio statt. Ganz nach neorealistischer Art wird der Film so viel als möglich vor Ort, auf der Wiese, auf der Straße, im Gefängnis, das allerdings in seiner ursprünglichen Funktion ein Kloster ist, gedreht.

Einzig die Schlusszene war Vittorio de Sica gezwungen, im Studio zu drehen, mangels Geld hatte man nicht mehr genug Zeit und musste die Verhältnisse des Studios nützen.

Die nächste Einstellung ist bereits ein Two shot, eine Einstellung, die im Laufe des Films immer bedeutender werden wird. Sie macht uns als Zuseher das starke Band der Freundschaft zwischen den beiden Protagonisten Giuseppe und Pasquale bewusst und ist somit eine Art Schlüsseleinstellung. Die Freundschaft zwischen Giuseppe und Pasquale ist gleichsam der dritte Protagonist, sie begleitet uns den gesamten Film hindurch bis zum Ende, welches sich auch als das bittere Ende der Freundschaft erweisen soll.

Wir sehen links im Bild Giuseppe, etwa elf, zwölf Jahre alt und rechts Pasquale, der ältere der beiden, in etwa vierzehn oder fünfzehn. In der Mitte halten sie das Pferd, das die beiden erwerben wollen, wozu sie das Geld allerdings erst aufbringen müssen.

Auch das Pferd soll noch eine sehr bedeutungstragende Figur werden, zuallererst soll es das Band ihrer Freundschaft noch stärker machen, ist es doch eine gemeinsame Sache, für die es die Mittel aufzutreiben gilt.

Im Kontrast zu einem jungen Reiterpaar wird der Zuseher der zerlumpte Kleidung und somit der sozialen Situation der beiden Knaben gewahr. Ihr Traum, das Pferd erwerben zu können, bekommt dadurch noch mehr Kraft und Gewicht, da es um ihn zu erreichen um so schwerer zu arbeiten und darum zu kämpfen gilt. Giuseppe und Pasquale arbeiten in der Stadt als Schuhputzerjungen gemeinsam mit vielen anderen Kindern.

De Sica zeigt uns die Kinder bei der Arbeit auf der Straße, Soldaten lassen sich die Schuhe putzen und bezahlen nicht. Im so jungen Alter sind die Kinder schon

gezwungen, zu verhandeln. Dem Zuseher wird vor Augen geführt, dass die Kinder hier schon wie Erwachsene behandelt werden.

Einige Kinder sitzen im Kreis beieinander, als Giuseppe und Pasquale zu ihnen stoßen, immer gemeinsam. Giuseppe erzählt von Bersaglière, dem Pferd, benannt nach einem italienischen Feldherren.

Er erzählt voller Begeisterung inmitten der Kindergruppe, die ihm ihre volle Aufmerksamkeit schenkt. Die Kinder sind es hier wiederum, welche unseren Fokus in dieser Einstellung lenken. Im Hintergrund sind Menschen, das ganz normale alltägliche Straßenleben, aber auch immer wieder Soldaten zu sehen. Uns wird bewusst, die Stadt ist, obwohl schon nach dem Krieg, noch immer nicht frei, die Menschen werden nach wie vor unterdrückt, was im sich im Laufe des Films immer wieder herauskristallisiert.

Den Kindern sind die Soldaten freundlich gesinnt. Wir werden noch sehen, dass sie nicht direkt das Problem sind, sondern die Gesellschaft selbst es ist, die der Freundschaft der beiden Jungen zum Verhängnis werden wird. Die Soldaten erinnern uns jedoch daran, dass der Krieg der Grund dafür ist, der die Gesellschaft und ihre Menschen zu dem gemacht hat, was sie in dieser Situation sind und sie zu ihren Handlungen zwingt.

Eine für den Film bedeutende Figur ist Nannarella, Giuseppe's Freundin. Wie ein Schatten taucht sie den Film hindurch immer wieder auf, ist aber vielleicht gerade wegen ihrer Unscheinbarkeit und Unaufdringlichkeit so wichtig. Immer wieder ist sie für Giuseppe da, vielmehr als seine eigentliche Familie.

Zwar sind die beiden für eine Romanze zu jung, überdies möchte De Sica jegliches Romantische vermeiden. Jedoch trifft er mit der Beziehung zwischen Nannarella und Giuseppe genau das richtige Maß. Der Zuseher spürt, Giuseppe ist für sie etwas Besonderes und ebenso umgekehrt.

Es sind überdies vielmehr die Kinder unter sich, deren Beziehungen spürbar sind, die sich um einander kümmern. Wobei im Gegensatz dazu die Erwachsenenwelt kühl und

teilnahmslos wirkt. Sie sind von der Gesellschaft schon gezeichnet, haben zum Teil resigniert.

Das Licht verrät uns, dass De Sica hier schon früh am Morgen gedreht haben muss, als die Straßen noch nicht so bevölkert waren, als die beiden Kinder wie ein altes Ehepaar durch die Straßen wandern. Was Vittorio De Sica ebenso wenig romantisiert, ist die Stadt selbst. Er zeigt uns ein Rom, das wenig einladend wirkt. Als Giuseppe und Pasquale sich auf Artiglios, Giuseppe's Bruder, Anweisung hin am Flussufer treffen, sehen wir im Hintergrund nur Rauch, Fabriken, Industrie, Schmutz. Es ist das Rom nach dem Krieg, unverschönert gezeigt, wie es auch den darin lebenden Menschen zu dieser Zeit dargeboten worden ist.

De Sica vermittelt dem Zuseher genau das Gefühl, das sich im Verlauf der Handlung noch bestätigen wird. Die Brücke im Hintergrund wirkt nicht freundlich hinter dem ganzen Rauch, man könnte sie auch als Symbol dafür sehen, dass der Weg für Giuseppe und Pasquale keine gute Richtung nimmt.

Die beiden Kinder erhalten amerikanische Decken, die zu dieser Zeit als sehr wertvoll galten, mit dem Auftrag, sie an eine Wahrsagerin zu verkaufen. Mit den Decken gehen sie wieder vom Boot, bleiben in der Mitte des Stegs noch kurz stehen und gehen ab in ein erbarmungsloses, schmutziges und wenig freundliches Rom. Der Beruf der Wahrsagerin ist von De Sica sehr bewusst gewählt, ist sie doch selbst eine Art Kriminelle, ihr Beruf illegal.⁷⁸

Sie behandelt die Kinder wie Erwachsene, macht keinen Unterschied. Die Kinder werden wieder keinesfalls romantisiert, die Wahrsagerin hat keinerlei Mitleid oder Nachsicht mit den beiden beim Verhandeln des Preises. Sie hat vermutlich auch nicht die Kraft oder Einsicht dazu, Mitleid mit der Situation der armen Kinder zu haben, die hier für diesen Handel gleichsam ausgenutzt werden. Auch sie will nur überleben in dieser schweren Zeit nach dem Krieg.

⁷⁸ Vgl. Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciuscià*..

Die Charaktere der beiden jungen Protagonisten zeigt uns De Sica zum ersten Mal genauer im Zimmer der Wahrsagerin, in einem Two shot, der Giuseppe und Pasquale wieder vereint zeigt.



Abbildung 1: Two Shot: Giuseppe und Pasquale⁷⁹

Im Laufe des Filmes wird klar, solange diese Verbindung funktioniert, sobald beide Jungen gemeinsam im Bild vereint sind, ist alles gut. Die Schwierigkeiten sollen erst beginnen, wenn diese Vereinigung, dieser Two shot, nicht mehr möglich ist.

Während sie ihnen die Karten liest, sehen wir das noch sehr kindliche in Giuseppe, der voll von Begeisterung ist und erkennen das Misstrauische in Pasquale. Er ist der bereits erwachsenere, reifere von den beiden. Leider müssen die beiden Jungen sehr bald feststellen, bei einem Diebstahl unwissentlich mitgeholfen zu haben. Giuseppes Bruder hat sie ausgenutzt, jedoch bekommen sie das versprochene Geld.

Giuseppe und Pasquale konnten sich nun ihren Traum erfüllen, ihr Traumpferd kaufen, nur das zählt für die beiden Kinder. Stolz halten sie ihr Kinn in die Höhe während De Sica sie in einem Tracking shot durch die Straßen Roms reiten lässt, die jetzt viel freundlicher und heller auf uns wirken.

⁷⁹ <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/schuhputzer,91160,ApplicationMovie.html>.

Am Straßenrand sitzen ihre Schuhputzerkollegen und schenken ihnen bewundernde Blicke. Diese Blicke der Kinder sind es abermals, die noch mehr Bedeutung und Gewicht in das jeweilige Objekt legen, wie hier das Pferd mit Giuseppe und Pasquale. Die Kinder sind sehr darauf bedacht, dass das Pferd gut gefüttert und untergebracht ist. Als wir die beiden im Pferdestall aufwachen sehen, bemerken wir, dass die Jungen und das Pferd die gleiche Behandlung erfahren. Sie versorgen es gut, genauso, wie sie es für sich selbst tun würden, wenn sie könnten. De Sica stellt die beiden hier gleich mit dem Pferd.

Er betont hierdurch abermals die so besondere Bedeutung des Pferdes als Symbol für die starke Freundschaft zwischen den beiden Jungen. Ebenso steht es für Freiheit, für ihren Traum und bringt die beiden noch enger zusammen. Wie wir später erfahren sollen, steht es auch für die Befreiung aus dem Gefängnis.

Als zu Unrecht die beiden Kinder und nicht Giuseppe's Bruder Artilio beschuldigt werden zeigt uns De Sica mit dem Abtransport der beiden ins Gefängnis eine der bewegendsten Szenen. Giuseppe und Pasquale werden in den Wagen gebracht, der sie zum Gefängnis transportieren soll. Wir sehen Prostituierte, die bereits im Wagen sind, auch sie sind nur einige von vielen, die versucht haben, ihr täglich Brot im Rom der Nachkriegszeit zu verdienen. Giuseppe strahlt für einen Moment, auch die Kamera sieht jetzt zu Nannarella hin, die von Giuseppe's Verhaftung gehört hat und ihn nun sehen will. Für einen kurzen Augenblick freut man sich mit ihnen und denkt, sie könnten wieder vereint sein. Doch Giuseppe wird zusammen mit Pasquale in den Wagen geschubst, der Wagen fährt ab und durch die Gitterstäbe hindurch sieht der Zuschauer Nannarella immer kleiner werden. Wir sehen nun Kinder in eine Richtung laufen, der Gefängniswagen fährt an ihnen vorbei in die entgegen gesetzte.

Durch diesen Kontrast wird die Freiheitsberaubung der beiden Jungen noch deutlicher dargestellt, umso mehr, als die beiden aus dem Fenster blicken und die Welt da draußen nur mehr durch die dicken Gitterstäbe betrachten können. Ganz ohne künstliche Inszenierung schafft De Sica hier auf die so für den Neorealismus typische Art eine Filmsprache, die ganz ohne Worte für sich spricht. Die Personen und Sachen

sprechen für sich, aus sich heraus. Die Gitterstäbe, die im Film auch später immer wieder vorkommen, sagen alles über die momentane Situation der Jungen aus.



Abbildung 2: Giuseppe und Pasquale im Gefängnis⁸⁰

Vittorio De Sica zeigte schon in seinen früheren Filmen übergeordnete Gesellschaftssysteme, Institutionen, wie zum Beispiel ein Internat, welchen der Mensch oft schutzlos ausgeliefert ist. In *Sciuscià* ist das Gefängnis diese Institution, die umso mehr belastendes Gewicht hat, da sie von Kindern ertragen werden muss.

Sie sind dem System schutzlos ausgeliefert. Jedoch gibt uns De Sica auch immer wieder zu verstehen, dass auch die Erwachsenen nie böse Absichten hegen, sondern auch im System gefangen sind. Sie sind der Nachkriegszeit ebenso schutzlos ausgeliefert wie die Kinder, wollen auch nur bestmöglich überleben und haben ihre eigenen Sorgen und Probleme.⁸¹

⁸⁰ <http://www.kultur-online.net/?q=node/11669>.

⁸¹ Vgl Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciuscià*..



Abbildung 3: Giuseppe und Pasquale mit dem überarbeiteten Polizeibeamten und dessen Arzt im Hintergrund⁸²

Dies führt uns De Sica immer wieder vor Augen. Er zeigt uns zum Beispiel den überarbeiteten Polizeichef mit seinem Assistenten oder vielleicht auch Arzt, der ihm eine Art Medizin zubereitet, kurz bevor er die beiden Jungen verhören soll. Er ist vielleicht krank, hat auf jeden Fall seine eigenen Probleme und Sorgen, mit denen er fertig werden muss.

Ebenso wirkt der Gefängnisarzt unfreundlich und so als würde er sich nicht um die Kinder kümmern. Jedoch ist auch er völlig überarbeitet und überfordert, wir sehen die vielen Patientenkarten auf seinem Schreibtisch.

„This is a social film, a socially realistic film. It is about society under extreme stress, not just about good people and bad people.”⁸³

Ein Kloster hat De Sica zum Gefängnis werden lassen, bekam er für den Dreh in einem Gefängnis nicht die Erlaubnis. Was aber auch wieder eine Mitteilung in sich trägt, ist doch beim Eintreten der beiden jungen rechts neben dem Eingang ein Altar mit einem überdimensionalen Bild zu sehen, das die Kreuzigung Jesu zeigt. Dieses Bild spricht für sich und legt somit viel Gewicht in die Einstellung.

⁸² <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/schuhputzer,91160,ApplicationMovie.html>.

⁸³ Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciuscià*.

Giuseppe liegt in der Untersuchungszelle noch auf Pasquales Schulter, die Rollenverteilung wird uns hier noch einmal deutlich, Pasquale als der reifere, der selbstbewusstere der beiden. Giuseppe hat Angst, denkt an Nannarella, jedoch solange er bei seinem Freund sein kann und die beiden ihr Wort gegenüber Artilio halten, haben sie und auch wir als Zuseher das Gefühl, alles wird gut.



Abbildung 4: Giuseppe und Pasquale noch in der gemeinsamen Zelle⁸⁴

Die Kinder denken an ihr Pferd, das während ihrer Abwesenheit von einem Kutscher ausgewählt wird, seinen Wagen zu ziehen. Bersaglière ist nun ebenso gezwungen, für seinen Lebensunterhalt zu arbeiten. Als er vor die Kutsche gespannt wird, weigert er sich kurz, muss sich sodann aber ebenso seinem Schicksal fügen. Vittorio de Sica macht hier keinen Unterschied zwischen dem Schicksal der Tiere und dem der Menschen, was ein weiteres Argument für sein soziales Gespür ist. Im Kontrast zu den Kindern im Gefängnis zeigt De Sica uns den Dieb, wie er in einem Lokal mit Musik im Hintergrund und Frauen an seiner Seite fürstlich speist. Der Zuseher weiß, die Kinder sollten an seiner Stelle sein, das soziale Ungleichgewicht, die Ungerechtigkeit kommt mit ihrer ganzen Schwere hier zum Tragen.

⁸⁴ Ebd.

Ganz ohne die Kinder weinerlich oder romantisiert darzustellen schafft hier De Sica nur mit dem Zeigen dieser Szene, im Zuseher vollstes Mitgefühl für die beiden Knaben auszulösen.

Giuseppe und Pasquale sind soweit noch vereint, De Sica zeigt die beiden immer wieder im Two-shot, bis sie zu den anderen Kindern gesperrt werden, nachdem sie ihr Wort gehalten haben und Giuseppe's Bruder nicht verraten wollten. Pasquale wird in eine Zelle gesperrt und so von Giuseppe getrennt. De Sica filmt hier in Grossaufnahmen ihrer beider Hände, wie sie sich noch mit ganzer Kraft festhalten, jedoch auseinandergezerrt werden. Mit vollem Körpereinsatz stemmt sich Giuseppe gegen den Wärter, aber ohne Erfolg, er wird in eine andere Zelle gesperrt.

Wichtig für das Verständnis des neorealistischen Charakters des Films, wichtig für das Verständnis für die in der Gesellschaft der Nachkriegszeit gefangenen Menschen ist, dass die beiden Jungen auf keinen Fall absichtlich getrennt wurden. Die Handlung nimmt hier rein zufällig ihren Lauf in diese Richtung, da die Größe der Gefängniszellen eben nur Platz für fünf Kinder zulässt.⁸⁵ Sie passiert nicht aufgrund einer inszenierten bösen Absicht einer beteiligten Person, sie ist lediglich ein weiteres Opfer des kollektiven Nachkriegsschicksals.

Giuseppe und Pasquale sind nun gezwungen, sich nach ihrer Trennung in neuen, ihnen unbekannten Gruppen einzugliedern. Raffaele und Arcangeli sind in den jeweiligen Gefängniszellen hervorstechende Charaktere und können zumindest für kurze Zeit den beiden Jungen den jeweiligen Freund ersetzen. De Sica macht uns deutlich, einer alleine kann einfach in dieser Gesellschaft nicht überleben, man ist nur gemeinsam stark. Zum ersten Mal, da sie sich nicht mehr gegenseitig haben, müssen sie sich sozialisieren.

Vittorio De Sica gelingt es sehr rasch, die einzelnen Kinder in den jeweiligen beiden Zellen zu charakterisieren und uns als Zuseher so eine Verbindung zu ihnen aufbauen zu lassen.

⁸⁵ Vgl. Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciuscià*..

Mehr jedoch in Pasquales Zelle als in der Giuseppes, schafft doch auch Giuseppe erst den Anschluss an die Gruppe, als er sein Essenspaket von Artilio empfängt und es mit seinen Zellengenossen teilt.

Ein weiterer markanter Punkt, der das Band der Freundschaft der beiden Jungen nicht mehr nur durch die räumliche Getrenntheit, sondern durch Enttäuschung verletzt, ist ein weiteres Verhör. Pasquale wird durch unfaire Mittel dazu gezwungen, Giuseppes Bruder zu verraten. Er redet nur, weil er denkt, Giuseppe damit zu schützen, was Giuseppe aber nicht weiß. De Sica zeigt uns, wie die Jungen ohne Selbstverschulden immer tiefer in ein System von Macht und Unterdrückung hineingezogen werden. Dem Zuseher vermittelt er immer stärker das Gefühl, dass die Kinder nicht nur räumlich, sondern in einem schier unüberwindbaren Teufelskreis gefangen sind. De Sica lässt uns das auch durch die schwache Ausleuchtung der Gefängniszellen erkennen. Ebenso durch die Gitterstäbe, die sowohl Giuseppe und Pasquale physisch als auch metaphysisch trennen. Auch sehen wir immer wieder die Schatten der Gitterstäbe im Bild, um uns daran zu erinnern.

Dass ihr Schicksal kein Einzelschicksal ist, zeigt uns die Kamera indem sie die beiden Protagonisten immer wieder in der Gruppe der anderen Jungen zeigt. Sie sind in Verhalten und Alter alle ähnlich, durch mehr oder weniger kleine Delikte eingesperrt, viele vermutlich nur weil sie gestohlen haben, um zu essen.



Abbildung 5: Giuseppe und Pasquale inmitten der vielen anderen Kinder im Gefängnis⁸⁶

Immer auswegloser erscheint die Situation Giuseppe und Pasquales, als sie mit bereits geschorenen Köpfen vor Gericht stehen. Das Gerichtsgebäude wirkt in der Totalen riesig und undurchdringlich. Vor der Verhandlung lässt De Sica eine Kutsche fast unscheinbar und für das Geschehen scheinbar völlig belanglos vorbeifahren. Jedoch ist es Bersaglière, Giuseppe und Pasquales Pferd, der vor die Kutsche gespannt ist. Wieder sehen wir, auch er arbeitet, ist gefangen, fungiert als Sinnbild für die Situation der beiden Kinder.⁸⁷

Die Situation Giuseppe stellt De Sica positiver dar als die Pasquales. Er bekommt einen Anwalt, Pasquale einen Pflichtverteidiger, den es mehr als eindeutig nicht im Geringsten kümmert, was mit dem Jungen geschieht und ihn deshalb nicht ausreichend verteidigt. Diese offensichtliche soziale Ungerechtigkeit macht uns hier in der gleichen Art betroffen wie die Aussage „Nichts, nur ein Fahrrad“⁸⁸ des Polizeibeamten in *Ladri di biciclette*, als Antonio Ricci den Diebstahl seines Fahrrades melden möchte.

Auch schafft De Sica mit dieser Situation eine gewisse Ausgeglichenheit. Hat zu Anfang Pasquale schnell Anschluss und sozialen Kontakt im Gefängnis gefunden, so ist jetzt Giuseppe durch seine Verteidigung in der etwas aussichtsvolleren Lage.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. Cardullo, Bert: Kommentar zu *Sciuscià*..

⁸⁸ De Sica, Vittorio: *Ladri di biciclette*, 1948.

Erneut sehen sich die Kinder als die Schwachen der Gesellschaft schutzlos ausgeliefert, verstehen sie doch nicht einmal das Hochitalienisch, das bei Gericht gesprochen wird. De Sica ließ sie ihren römischen Dialekt sprechen, was wie wir wissen für den neorealistischen Film üblich war und mit zu seiner Authentizität beitrug. Die Distanz und Chancenlosigkeit gegenüber der Gesellschaft, dem System wird hier sehr deutlich spürbar. Eine Gruppe Kinder läuft ins große, übermächtig und starr wirkende Gerichtsgebäude, im Hof bleiben sie kurz vor einer Marmorsäule stehen.

„Die Szene erscheint wie eine Parodie des faschistischen Führerprinzips. Gebannt den Blick nach oben gerichtet fragt eines der Kinder, wer das denn sei. Ein anderes antwortet abfällig und im breitesten römischen Dialekt, dass es sich wohl um die Königin Margherita handeln müsse. Mit der Frage und der Antwort wird die absolute Bedeutungslosigkeit der Figur für das Leben der Kinder deutlich.“⁸⁹

Unter ihnen Giuseppes Freundin Nannarella, die er sogleich in der Menge entdeckt und uns des Bandes der beiden wieder gewahr werden lässt. Auch dadurch, ist sie doch Giuseppes Verbindung zur Außenwelt, sieht der Zuseher in Giuseppes Situation mehr Hoffnung.

Zum Verhängnis wird Giuseppe sein neu gewonnener, wenn auch nie wirklicher Freund und Zellengenosse Arcangeli, der ihn wenig später zum Gefängnisausbruch verführt. De Sica lässt die Handlung im Gefängnis ihren Höhepunkt erreichen, als die Kinder einen Film vorgeführt bekommen. Der Film fängt Feuer⁹⁰ und die kleine Gruppe um Arcangeli und Giuseppe bricht aus.

Pasquale weiß, Giuseppe wird die Gruppe zu Bersaglières Stall führen, da die Kinder das Pferd für die Flucht benötigen. In der tragischen Schlusssequenz erwischt Pasquale das Pferd mit Giuseppe und Arcangeli, Arcangeli läuft sofort weg, er ist nicht mehr von Bedeutung. Pasquale will Giuseppe nun zurechtweisen und schlägt ihn mit dem Gürtel, worauf dieser von der Brücke in den Tod stürzt. Nicht größer könnte der Schmerz, die

⁸⁹ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus* S. 122.

⁹⁰ Filmmaterial aus dieser Zeit wurde auf Nitrozellulosebasis hergestellt. Optisch qualitativ hochwertig, war das Material jedoch sehr leicht entflammbar. Ganze Kinos wurden oft Opfer der Flammen.

Tragik sein, die wir in Pasquales Augen ablesen. Das Pferd läuft als Sinnbild für ihre zu Ende gegangene Freundschaft langsam davon.

Obwohl im typischen neorealistischen Film die Handlung üblicherweise nicht künstlich, nicht konstruiert ist, hat De Sica hier gemeinsam mit Zavattini sehr wohl einen Spannungsbogen entworfen, die Handlung wohl durchdacht. Dies ist unbestreitbar, doch zeigt *Scuiscia* sowohl inhaltlich als auch formal sonst so eindeutige neorealistische Züge, dass der Film sehr wohl dieser Epoche zuzuordnen ist.

Im Vergleich dazu weist auch Umberto D. einige wenige nicht neorealistische Elemente auf, jedoch ist es auch hier der Grundgedanke, der dem Film voll und ganz den Charakter des Neorealismus verleiht.

4.3 Ladri di Biciclette

Bruno

Wir sehen Bruno zum ersten Mal gemeinsam mit dem Fahrrad Antonio Riccis, seines Vaters. Der Zuseher weiß bis zu dieser Szene bereits um die Bedeutung des Fahrrades für Antonio Bescheid. Seine Frau hatte zuvor die Bettlaken der Familie zum Tausch geboten, um Antonios Fahrrad zurück zu erwerben. Auch durfte der Zuschauer bereits erfahren, dass Antonios neue Arbeitsstelle nur mit Hilfe des Fahrrades möglich ist.

Die Bedeutung des Kindes Bruno für den Film zeigt De Sica dem Zuseher zum ersten Mal also schon dadurch, dass er Bruno gemeinsam mit dem Fahrrad auftreten lässt.



Abbildung 6: Bruno putzt das Fahrrad des Vaters⁹¹

Bruno ist gekleidet wie ein Erwachsener, in Arbeitskleidung, so wie er sich auch erwachsen verhält.

⁹¹ <http://www.abendblatt.de/region/harburg/article1179288/Vittorio-de-Sicas-Fahrraddiebe.html>.

Er öffnet das Fenster, sodass Licht ins Zimmer fällt. Der Raum ist nun erhellt, Vater und Sohn guter Dinge, weil für die Familie ein neuer Lebensabschnitt zu beginnen scheint. Bruno ist sich der Wichtigkeit des Fahrrades völlig bewusst und kümmert sich um den einwandfreien Zustand der Pedale und des restlichen Rades. Danach macht er es seinem Vater gleich und kämmt sich vor dem Spiegel die Haare, um sich für den bevorstehenden Arbeitstag zurecht zu machen. Auch von diesem wird er hier wie ein Erwachsener behandelt, bevor sie das Zimmer verlassen, ist es Bruno, der nach dem Baby sieht und nicht, wie anzunehmen wäre, sein Vater.

Der Türrahmen bildet das Framing für die Einstellung, als Vater und Sohn die Wohnung verlassen, um zu ihrem Arbeitstag aufzubrechen und soll Sinnbild für einen Aufbruch, einen Neuanfang sein. Beide winken fröhlich zum Abschied, jetzt wo sich für Antonio die Tür für eine neue Arbeit und ein damit einhergehendes besseres Leben aufgetan hat. Und sein Sohn Bruno geht mit ihm durch diese Tür, wie er mit seinem Vater auch durch jede weitere Tür gehen würde, was uns im Laufe der Handlung immer bewusster werden wird.

Bruno wird von seinem Vater abgesetzt, geht vielmehr selbst zu seinem Arbeitsplatz, während der Vater ihm verspricht, ihn am Abend wieder abzuholen. Wie selbstverständlich geht Bruno ans Tagwerk, geht seiner Arbeit an einer Tankstelle nach. Ganz offensichtlich ist dies für diese Zeit nichts Ungewöhnliches, dass Kinder ebenso wie Erwachsene ihr eigenes Geld verdienen, denn während Antonio Ricci seine Arbeit beginnt, sehen wir ein anderes Kind mit seiner Harmonika durch die Straßen gehen.

Obwohl Antonio abends eine Stunde zu spät ist, wartet Bruno noch an selber Stelle auf seinen Vater, nicht jedoch, ohne ihn auf seine Verspätung aufmerksam zu machen. Zu recht verlangt er denselben Respekt, den er auch seinem Vater entgegenbringt, obwohl er schnell bemerkt, dass etwas nicht stimmt. Er kann vermutlich ahnen, dass das Fahrrad des Vaters gestohlen worden ist, auch wenn dieser noch schweigt. Bis nach Hause versucht er mit seinem Vater Schritt zu halten, auch wenn dieser im Moment andere Sorgen hat und scheinbar keine Rücksicht zu nehmen scheint. Einzig die kleine Geste, als Antonio Bruno seinen Schal zurechtrichtet, ist ein Zeichen, dass der Vater

für seinen Sohn da ist. Indirekt spüren wir Brunos Anwesenheit auch am Abend, als Antonio Hilfe bei einem Kameraden sucht. Seine Frau sucht ihn auf, von Bruno hat sie erfahren, was passiert ist. Antonio hätte vermutlich seinen Stolz nicht überwunden, ihr den Diebstahl mitzuteilen, hängt doch ihre Existenz von dem Fahrrad ab. Bruno hat es für seinen Vater gleichsam übers Herz gebracht, ist ihm mit seiner Hilfe schon hier zur Seite gestanden.

Dies tut er auch am darauffolgenden Tag, als sich Antonio auf die Suche nach dem Fahrrad machen will. Die Polizei kümmert sich nicht um den Diebstahl. Für sie ist es nur ein Fall von vielen, ein Fahrrad unter Hunderten, die tagtäglich gestohlen werden. Wie auch in *Sciuscià* zeigt De Sica die Macht- und Hilflosigkeit des Einzelnen gegenüber dem System, der Gesellschaft. Der in Zusammenhang mit dem Neorealismus immer wieder zitierte Satz des Polizeibeamten „Nichts, nur ein Fahrrad“⁹² kommt hier für uns als Zuseher in seiner ganzen Schwere zum Tragen.

Es existiert kein soziales Netz, das einen auffängt, man ist auf sich alleine gestellt. Jedoch ist auch hier der Fall, dass die Situation der Beamten auf der Polizeistelle verständlich ist, sind sie doch überarbeitet und bei so vielen Diebstählen restlos überfordert.

Antonio ist auf die Hilfe von ein paar Freunden angewiesen. Gemeinsam suchen sie das Fahrrad, jedoch erfolglos. Die Menschen auf dem Markt zeigen sich wenig hilfreich, im Gegenteil, sie beschwerten sich und möchten nicht als Diebe beschuldigt werden. Von Antonios Freund wird auch Bruno seine Aufgabe zugewiesen, nämlich die Fahrradpumpe und die Klingel zu suchen. Er nimmt sie vorerst ernst, sucht jedoch sofort wieder Antonios Seite, als er von unfreundlichen Händlern zurechtgewiesen wird. An der Seite seines Vaters aber sucht er weiter, De Sica zeigt in einem Close up Brunos angestrenktes und zugleich sehr konzentriertes Gesicht. Als Antonios Freunde die ganz offensichtlich erfolglose Suche aufgeben, setzt er diese gemeinsam mit seinem Sohn schier unermüdlich fort. Es scheint, als könne er über die aussichtslose Situation hinwegsehen, die uns die Kamera klar vor Augen führt, indem sie immer wieder die

⁹² De Sica, Vittorio: *Ladri di biciclette*.

zahlreichen Fahrräder erfasst, die auf dem Markt in ein ständiges Kaufen und Verkaufen verwickelt sind.

Bruno bleibt treu an seines Vaters Seite, was uns an einen jungen Welpen erinnert, der durch seinen Folgetrieb sein Herrchen noch nicht aus den Augen lässt. Die ihn umgebenden Dinge vermögen ihn nicht abzulenken, er haftet förmlich an seinem Vater und blickt immer wieder ehrfurchtsvoll zu ihm auf. Bruno ist der Grund, warum Antonio die Suche nach dem Fahrrad nicht aufgibt. Sein Optimismus scheint sich auf ihn zu übertragen, gleichzeitig fühlt er sich seiner Vaterrolle verpflichtet. Sein Aufschauen zum ihm, seine Bewunderung geben ihm Kraft. „Die Bewunderung des Kindes für den Vater und die Tatsache, dass dieser sich ihrer bewusst ist, verleihen dem Ende des Films seine tragische Größe.“⁹³ Zum einen kann er es sich nicht leisten, als Ernährer der Familie seine Arbeit zu verlieren. Auch möchte er gegenüber seinem Sohn keine Schwäche zeigen, Durchhaltevermögen zeigen und ihm beweisen, dass alles möglich ist, wenn auch nur unterbewusst.

Die ständige Aufmerksamkeit Brunos gegenüber seinem Vater, die bewundernden Blicke, die er ihm immer wieder zuwirft, geben jeder Tätigkeit des Vaters Recht. Worauf Brunos unschuldige, ehrliche Blicke fallen, gewinnt auch für uns als Zuseher an Bedeutung.

Ziellos suchen Vater und Sohn nach dem verschwundenen Fahrrad. Kurz teilen sich die beiden auf, finden dann aber schnell wieder zusammen. Auch wenn Bruno sehr erwachsen wirkt, ohne seinen Vater ist er auf sich alleine gestellt und hilflos, was auch sein Vater ohne ihn wäre. Wir sehen für einen kurzen Augenblick die Schreckhaftigkeit Brunos, als er alleine ist und sein Vater ihn ungeduldig anspricht, was jedoch nicht absichtlich passiert. Bruno erschrickt nämlich in dem Moment, als er gerade an eine Mauer pinkelt. „Mitten in einer Verfolgungsjagd muss der Junge plötzlich pinkeln, also pinkelt er.“⁹⁴

Wie Giuseppe und Pasquale in *Sciuscià* sind auch Antonio und Bruno im Two-shot vereint und wir wissen, solange wir beide eng zusammen sehen, ist alles in bester

⁹³ Bazin, André: *Was ist Film?*, S. 343.

⁹⁴ Ebd. S. 340.

Ordnung. Die beiden finden den Dieb, oder zumindest jemand, der mit dem Diebstahl zu tun hatte und folgen ihm. Antonio schöpft Hoffnung, sieht jetzt noch öfter zum Vater auf und haftet an seiner Seite.

Man versteht den Aufruhr in der Kirche, die Antonio verursacht, vermutet er doch den Dieb seines Fahrrades gefunden zu haben. Jedoch verhält er sich rücksichtslos gegenüber der Heiligen Messe, gegenüber den restlichen Menschen in der Kirche. Durch die Aufmerksamkeit des kleinen Bruno bekommen wir ein Gefühl der Rechtfertigung. Die Unschuld des Kindes als Begleiter jeder Bewegung des Vaters entkräftigt dessen unwirsches Verhalten.



Abbildung 7: Antonio und Bruno bei der Armenspeisung in der Kirche⁹⁵

Bruno zeigt sich ehrfürchtig gegenüber der Kirche, worauf sein Vater wohl vergessen zu haben scheint. Er kniet kurz nieder vor dem Altar, um kurz darauf wieder auf seinen

⁹⁵ <http://www.kultur-online.net/?q=node/11669>.

Vater aufzuschließen. Wie auch die Schlusszene beweisen wird, verhält sich Bruno auch hier sehr erwachsen, verständnisvoll seinem Vater gegenüber. Er versteht dessen Verhalten und versucht gleichsam, es wett zu machen. De Sica macht uns hier deutlich, dass auch von der Kirche keine Hilfe zu erwarten ist. So öffnet Bruno nur kurz und unabsichtlich den Vorhang eines Beichtstuhls und bekommt unmittelbar darauf vom darin sitzenden Priester eine Ohrfeige. Wieder fühlen wir besonders mit, Bruno als unschuldigster an der ganzen Situation wird völlig zu Unrecht zurechtgewiesen. Sehr deutlich können wir hier den Kontrast ausmachen, der sich uns in der Reaktion des Jungen auf die Ohrfeige des Priesters, die ganz und gar bedeutungslos für Bruno ist, im Vergleich zu jener Ohrfeige darlegt, die er wenig später von seinem Vater bekommt.

Auch die Kirche aber scheint in der schwierigen Situation der Nachkriegszeit gefangen, könnte sie sich doch sonst sicherlich gütiger und freundlicher zeigen. Als Sinnbild für die Zustände in der Kirche dienen die durcheinanderliegenden Kreuze mit Jesus, in dem Raum, den sie durchqueren, bevor sie die Kirche verlassen.

Antonio hat die Spur auf den Dieb verloren und ohrfeigt Bruno, als Reaktion auf seine eigene aussichtslose Situation. Das Kind ist wie vom Blitz getroffen und von einer Sekunde auf die nächste reißt das Band zwischen Vater und Sohn plötzlich – wenn auch nur für kurze Zeit – auseinander. Die beiden gehen nicht mehr nebeneinander her, sondern mit großem Abstand zueinander. Antonio ist sich zwar sofort seiner Schuld bewusst und bereut, was er getan hat. Erst als Bruno aber wegläuft und er einen Jungen, der aus dem Fluss gefischt wird, für Bruno hält und um dessen Leben fürchtet, wird mit einem Schlag alles andere unwichtig. Er ist übergelukkig als er seinen Sohn ganz oben auf der Treppe entdeckt.

De Sica zeigt Bruno hier aus der Froschperspektive, dem kleinen Jungen an der Spitze der riesigen Treppe wird so noch mehr Bedeutung beigemessen. Was uns hier die Kamera bildlich zeigt, wird Antonio auch innerlich nun wieder völlig bewusst, nämlich der Wert seines Kindes, was somit alles andere, auch das Fahrrad, für kurze Zeit nichtig macht. Dies ist für Antonio ein Grund, sich mit seinem Sohn ein gemeinsames Essen zu leisten, was sie jetzt auch räumlich im Bild wieder näher zusammenkommen lässt. Sie betreten das Restaurant, Bruno bleibt mit seinem Vater gemeinsam in der Tür

stehen, im Hintergrund sehen wir ein vor den Wagen gespanntes Pferd, das noch Arbeit zu verrichten hat. Wir bemerken, es ist noch mitten am Tag, während andere arbeiten. Abermals werden wir auf die Arbeitslosigkeit Antonios aufmerksam gemacht. Wie das Pferd hätte auch er um diese Tageszeit noch zu arbeiten, was jedoch nicht für die feine Gesellschaft am Nebentisch gilt, die wir im Kontrast zur Situation der beiden Protagonisten gleich darauf sehen.

Für kurze Zeit hat Antonio das wirklich wichtige in seinem Leben erkannt, doch beim Essen werden sich die beiden wieder schnell bewusst, dass es Arbeit zu finden gilt. Anhand von Bruno sehen wir den großen Unterschied zwischen arm und reich. Immer wieder abwechselnd sehen wir eine Kontrasteinstellung zu Bruno, nämlich auf den Nebentisch. Dort sitzt gemeinsam mit seiner Familie ein Junge, etwa gleichen Alters wie Bruno. Getränke und Essen stehen im Überfluss auf ihrem Tisch, ihre Kleidung ist elegant. Der Ausdruck des Jungen allerdings ist arrogant und unsympathisch, seine Familie wirkt ignorant. De Sica lässt uns keine Verbindung zur reichen Oberschicht aufbauen oder etwa mit einem von ihnen sympathisieren. Umso mehr sympathisieren wir mit Bruno, als sein Vater beginnt, über das Geld zu sprechen und er unmittelbar sein Essen aus der Hand gibt, aus Angst, es stehe ihm nicht zu.

Würde uns De Sica diesen Kontrast mittels Gegeneinstellungen zwischen Antonio und einem der Erwachsenen vom Nebentisch zeigen, wir vermochten wohl nicht derart mitfühlend zu reagieren wie wir es mit Bruno tun, der sich vollkommen unschuldig plötzlich dem Wohlstand der Reichen gegenüber sieht. Ist es doch sogar möglich, dass er sich bisher der ärmlichen Situation seiner Familie gar nicht derart bewusst gewesen ist. Abermals romantisiert De Sica da Kind hier nicht, die Situation, in der es sich befindet, lässt uns so mitfühlen.

Bruno ist es, der des Vaters Berechnungen aufschreibt. Der Vater behandelt ihn wie einen Erwachsenen, was wir auch daran erkennen können, dass er ihm vom Wein wie selbstverständlich zu trinken gibt und ihm fast kameradschaftlich vorschlägt, er solle seiner Mutter nicht davon erzählen. Rasch werden sich Vater und Sohn wieder ihrer Lage bewusst, dass es ohne Fahrrad keine Arbeit und ohne Arbeit kein Essen für die Familie gibt.

War Antonio am Beginn des Films ganz und gar nicht begeistert davon, dass seine Frau die Wahrsagerin aufsucht, so tut er dies jetzt selbst gemeinsam mit Bruno. Mit seiner Aussicht auf neue Arbeit war es noch einfacher, rechtschaffen zu sein und konnte er der Wahrsagerin, die doch ein illegales Geschäft ist, absagen. Nun weiß Antonio keinen Ausweg mehr und möchte sich Rat holen. Es ist der erste Schritt in Richtung Kriminalität, verrät er doch jetzt seine Prinzipien, sieht aber keine andere Möglichkeit mehr. Bruno ist es, der in seiner kindlichen Art sich geradezu wie selbstverständlich zur Wahrsagerin vordrängt, als würde ihm seine Intuition Recht geben. Scheinbar tut es das auch, und sie soll mit ihrer kurzen Aussage Recht behalten. Antonio und Bruno stehen abermals im Türrahmen zur Straße hinaus. Wir fragen uns, was die Zukunft den beiden nun wirklich bringen mag, als, wie die Wahrsagerin vorausgesagt hatte, nun tatsächlich der Dieb an ihnen vorübergeht.

Sie verfolgen ihn, doch ihre Verfolgung endet in noch größerer Ausweglosigkeit. In der Via Panico trifft Antonio auf den Dieb und stellt ihn sogleich. Der Konflikt mit der Nachbarschaftssippe und Familie des Diebes, der selbst noch sehr jung, vermutlich ein Teenager ist, vorprogrammiert. „Gerade das funktionierende Band ‚Dieb/Mutter‘ unterstreicht das prekäre Verhältnis Bruno/Vater“⁹⁶.

Antonio beginnt sich zu prügeln, handelt impulsiv, und als die Situation eskaliert, eilt Bruno gemeinsam mit einem Polizisten zu Hilfe. Abermals war er derjenige, der erwachsen reagiert und seines Vaters Lage gerettet hat. Jedoch sind dem Polizist, obwohl er sich als hilfsbereit erweist, die Hände gebunden, hat Antonio doch keine Beweise. Bruno schlüpft sofort wieder in die Rolle des seinen Vater bewundernden Kindes, blickt zu ihm auf und steht ihm ohne wenn und aber zur Seite.

⁹⁶ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus* S. 163.



Abbildung 8: Bruno an Antonios Seite während sie vom Dieb und dessen Freunden umringt sind⁹⁷

Antonios Verzweiflung ist am Höhepunkt, nachdem nun auch das Finden des Diebes zu keinem Erfolg geführt hatte. Er weiß keinen Ausweg mehr. Bruno spürt die Ausweglosigkeit ebenso, immer dichter drängt er sich an die Seite des Vaters, der den Sohn heimschicken versucht. Bruno aber lässt sich nicht wegschicken, wartet am Straßenrand und sein Gesichtsausdruck allein könnte uns schon verraten, was sein Vater vorhat.

Der Ausdruck in Brunos Gesicht ist es letztendlich auch, der dem Fahrraddiebstahl Antonios seine wahre Tragik verleiht. Das Entsetzen in seinen Augen, als der Vater selbst zum Dieb wird, der Vater, zu dem er immer aufgesehen, den er immer derart bewundert hat. So tragisch dieser Moment ist, so bewundernswert der folgende, als der

⁹⁷ <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/fahrraddiebe,1314022,ApplicationMovie.html>.

Junge sofort wieder die Nähe des Vaters sucht, der unmittelbar vom Fahrradbesitzer und anderen Menschen geschnappt wird.



Abbildung 9: Bruno sucht wieder verzweifelt die Nähe des Vaters nach dessen Diebstahl⁹⁸

„Antonio und Bruno werden abwechselnd in einem close – up gezeigt, was den Eindruck erzeugt, dass beide dieselbe Größe haben. Ein Gegenschuss schneidet auf ihre Hände, die sich umklammern.“⁹⁹

Als würde er verstehen, warum sein Vater dies getan hat, sieht er wieder zu ihm auf und nimmt seine Hand. „Die Hand, die es in die seine gleiten lässt, ist weder ein Zeichen von Vergebung noch von kindlichem Trost, sondern die ernsteste Geste, die es in der Beziehung zwischen einem Vater und seinem Sohn geben kann: diejenige, die sie einander ebenbürtig macht.“¹⁰⁰

⁹⁸ <http://kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-bergala/bettina-henzler-bergala>.

⁹⁹ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus* S. 164

¹⁰⁰ Bazin, André: *Was ist Film?*, S. 344.

4.4 Umberto D.

Flike

Mit De Sicas und Zavattinis Werk *Umberto D.* endet mit 1952 offiziell die Epoche des neorealistischen Films.

„Zavattini träumt von nichts anderem, als neunzig Minuten aus dem vollkommen ereignislosen Leben eines Mannes zu filmen!“¹⁰¹

Mit *Umberto D.* ist dem Team De Sica und Zavattini das beinahe gelungen. „Zwei oder drei Sequenzen in *Umberto D.* lassen das, was ein solcher Film sein könnte, nicht nur errahnen: Sie sind bereits realisierte Fragmente daraus.“¹⁰² Der Film erzählt aus dem Leben des pensionierten Beamten Umberto Domenico Ferrari, verkörpert von Carlo Battisti, einem 70-jährigen Universitätsprofessor. Wir sehen ihn an einem Streik teilnehmend, sehen, dass er gemeinsam mit vielen anderen Pensionisten das Rentengeld fordert, das ihnen zusteht. Er läuft mit in einem „[...] Strom der Überflüssigen, der kurz darauf vor dem Ministerium von der Polizei auseinander getrieben wird. Der Gegensatz zwischen den Menschen und den Institutionen könnte nicht größer sein.“¹⁰³

„Das Kameraauge senkt sich auf die Demonstration hinab und folgt ihrer Bewegung auf gleicher Höhe. Umberto Domenico Ferrari mit seinem Hund Flike ist einer der Teilnehmer dieses Zuges alter Menschen, der für die Erhöhung der Rentenzahlungen protestiert. Wieder ist es die Straße, auf der die Menschen jenseits der Institutionen ihre Wünsche äußern.“¹⁰⁴

Umberto wohnt gemeinsam mit seinem Hund Flike in einer Pension, die einer Dame mittleren Alters gehört und ihn aus seiner Wohnung haben möchte. Sie ist unfreundlich

¹⁰¹ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 106.

¹⁰² Ebd. S. 379.

¹⁰³ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949* S. 121.

¹⁰⁴ Ebd. S. 121

und unnahbar, im Gegensatz zu ihrer Haushälterin, einem jungen Mädchen namens Maria, gespielt von Maria-Pia Casilio. Zu ihr hat Umberto ein freundschaftliches, fast väterliches Verhältnis, aber ihre Wege trennen sich, sobald Umberto aus der Wohnung auszieht. Der Inhalt dieser weiteren Co – Produktion von Cesare Zavattini und Vittorio De Sica ist schnell erzählt, hat er doch keine wirkliche Handlung an sich.

„Die erzählerische Grundeinheit des Films ist nicht die Episode, das Ereignis, [...], sondern die Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere.“¹⁰⁵

Flike ist Umbertos einziger treuer Gefährte, weicht nicht von seiner Seite. Wir sehen Flike im Close up, nach dem Streik, wie er aufgereggt bellt. Es scheint, als gäbe er seinem Herrchen völlig recht, als helfe er ihm, seine Rechte zu verteidigen. Wir erfahren schon zu Anfang von der Einsamkeit Umbertos, da anscheinend er der einzige mit Schulden ist. Er müsst die Bürde alleine tragen, wäre da nicht Flike, der trotz allem zu ihm steht. Bei der Armenspeisung verfüttert er sein eigenes Essen an den Hund, und in seinem Zimmer hat der Hund einen Platz auf dem Sofasessel am Fenster, symbolisiert so Licht und Freiheit, den Weg nach draußen. Als die unfreundliche Vermieterin vor Umbertos Zimmer steht, bellt Flike, wir wissen, etwas ist nicht in Ordnung. Ein Fremder betritt unerlaubt das Zimmer, das mit Tiefenschärfe gezeigt wird. Flike ist im Vordergrund des Bildes.

Flike geht freundlich zur Tür, als das Hausmädchen Maria das Zimmer betritt. Gleichsam ist er ein Botschafter für die Empfindungen seines Herrchens und es scheint, als wolle er ihm alles rechtmachen. Ich möchte schon hier einen Vergleich mit Bruno in *Ladri di biciclette* anstellen, der nicht von Antonios Seite weicht und ihm immer wieder bewundernde Blicke zuwirft und somit jeder seiner Taten Recht gibt. Die Beziehung zwischen Hund und Herrchen wird ebenso auf die Probe gestellt wie die von Vater und Sohn, zwischen Bruno und Antonio. Umberto lässt sich wegen Angina ins Krankenhaus bringen. Obwohl er dem Hausmädchen Maria aufträgt, ihn immer gut zu füttern, fühlt sich der Hund alleine gelassen. Das erfahren wir vorerst zwar noch nicht, denn als Maria Umberto im Krankenhaus besucht, nimmt sie den Hund mit und

¹⁰⁵ Ebd. S. 377.

er wartet außerhalb. Viele Höhenmeter trennen Hund und Herrchen, und obwohl Umberto ihn freudig durchs Fenster ruft, reagiert der Hund nicht, zu weit ist die Entfernung.

Als Umberto aus dem Krankenhaus entlassen wird, ist Flike nicht mehr da, er ist weggelaufen. Umberto hat durch sein Weggehen ihre Beziehung verletzt, genau wie Antonio, als er Bruno eine Ohrfeige gibt. Beide Erwachsenen verletzen ihre Schützlinge aus für jene unerfindlichen Gründen, worauf sowohl Flike als auch Bruno sich enttäuscht abwenden. Umberto macht sich auf die Suche nach Flike, wir erkennen, wie alles andere nichtig wird, hat er seinen Hund nicht an seiner Seite. So bemerkt Umberto nicht, dass Maria soeben ein sehr ernstes Gespräch hatte, in dem sie dem Vater ihres zukünftigen Kindes von ihrer Schwangerschaft erzählt und dieser sich ohne die geringste Gefühlsregung von ihr abwendet. Er fragt sie nur, ob sie Flike gesehen habe und überlässt sie weiter sich selbst. Im Tierheim sucht Umberto verzweifelt nach seinem Schützling, kann ihn nicht auffinden und sieht sich plötzlich der Tötungsstation gegenüber, wohin soeben einige Hunde gebracht werden. Der Moment, als Umberto die Station sieht, ist vergleichbar mit jenem aus *Ladri di biciclette*, als Antonio am Ufer des Tibers steht und Hilferufe wahrnimmt. Er denkt, Bruno ist ins Wasser gefallen und hat mit einemmal so große Angst um ihn, dass er das ganze Elend um ihn herum vergisst. Der erlösende Moment findet in beiden Filmen wenige Augenblicke später statt. Eine weitere Lieferung Hunde wird ins Tierheim gebracht, und Flike ist mit dabei.

„Yet, at the moment of Umberto’s reunion with Flike in the pound, we are drawn into full sympathy with the character once more and forgive him his human failings.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Marcus, Millicent J.: *Italian Film in the Light of Neorealism*, S. 113.



Abbildung 10: Umberto D. hat Flike im Tierheim wiedergefunden¹⁰⁷

Vergleichbar damit erkennt Antonio, dass es nicht Bruno ist, der aus dem Wasser gefischt wird und sieht ihn sogleich auf den Treppen stehen. Als Umberto zum ersten Mal den Gedanken fasst, Selbstmord zu begehen, aus dem Fenster zu springen, um seiner scheinbar aussichtslosen Situation ein Ende zu bereiten, fällt sein Blick auf Flike und er erkennt, er kann ihn nicht so einfach alleine lassen. Filmisch gesehen ist dieser Moment jedoch kein typisch neorealistischer. Spricht hier nicht die Handlung für sich, sondern die Kamera zu uns, indem sie unseren Blick und unsere Gedanken durch den Close up auf die Straße lenkt.

Umberto verlässt die Pension, weiß aber nicht, wohin und möchte sich umbringen. Dies wird nur dadurch verhindert, dass er für Flike kein anderes Zuhause findet, keinen Menschen, der gut genug für ihn sorgen könnte. Ein weiterer Wendepunkt in der Art jenes in *Ladri di biciclette* als Antonio Bruno ohrfeigt, passiert, als in seiner Ausweglosigkeit Umberto sich selbst und Flike vor den Zug stürzen möchte. Flike scheint getroffen, ist nun nicht mehr an der Seite Umbertos, sei es am Ende der Leine oder auf seines Herrchens Arm, zu sehen sondern entfernt sich jetzt auch räumlich von ihm. Nur langsam, mit angestrengten Bemühungen Umbertos, wird das Band wieder hergestellt. Im Spiel nähert sich ihm der Hund wieder, vergibt ihm.

¹⁰⁷ <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/umberto-d,1302013,ApplicationMovie.html>.

Wie in *Ladri di biciclette* „[...] gibt es in Umberto D. kein (Schluss-) Bild, sondern eine Bewegung des Verschwindens, welche die Anordnung Leinwand/Zuschauerraum sprengt und damit die Trennung von Bild und Subjekt, das sich vor dem Bild und mittels des Bildes selbst erkennt, überwindet. Das ist der Effekt des Realen, der sich im Kino der Nachkriegszeit ereignet hat.“¹⁰⁸

¹⁰⁸ Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus* S. 164

4.5 Die Bedeutung der Darstellung der Kinder

Umberto D. ist meiner Meinung nach De Sicas und Zavattinis am wenigsten romantisierter Film. Er ist frei von jeder künstlichen Sentimentalität. Jeglicher menschlicher Zusammenhalt fehlt.

Zwar müssen wir schon in *Sciuscià* erfahren, dass jeder Mensch mit seinen eigenen Problemen zu tun hat und daher nicht in der Lage ist, sich um die anderer zu kümmern. Zum Beispiel gibt es hier aber noch einen Gefängniswärter, welcher Mitleid für die Jungen empfindet. Der Zuseher merkt hier noch, dass jemand für die beiden da sein könnte. Genauso wie Nannarella für Giuseppe es auch ist.

In *Ladri di biciclette* sind Antonio und Bruno mit der Suche nach Antonios Fahrrad beinahe gänzlich auf sich allein gestellt. Ein Freund Antonios hilft den beiden zu Anfang noch, jedoch sind es bald nur noch sie beide, die den Dieb verfolgen.

Die Menschlichkeit, die uns als Zuseher so mitfühlen lässt, so betroffen macht, zeigt sich in Vittorio De Sicas Filmen immer in seinen Protagonistenpaaren, deren Verhältnis zueinander und ihr Kampf mit dem Rest der Gesellschaft. Ihr Zusammenhalt wird auf die Probe gestellt, bleibt aber bestehen. Einer von beiden ist der Schwächere, den es zu beschützen gilt, der aber seinerseits immer wieder Halt gibt. Jedes Protagonistenpaar besteht aus mindestens einem Kind beziehungsweise – wie es bei *Umberto D.* der Fall ist – einem Hund. Das macht das Wesentliche und das so menschliche in De Sicas neorealistischen Filmen aus. Und auch das ist es, was ihnen den neorealistischen Charakter an sich verleiht. Erwachsene vermögen es nicht, derart authentisch zu sein wie Kinder es sind. Zuviel haben sie erlebt, zu viele schlechte Erfahrungen machen müssen, die sie geprägt haben. Obwohl gefangen inmitten des Elends der Nachkriegszeit sind es die Kinder selbst, die den jeweiligen Beziehungen der Protagonisten untereinander eine Echtheit verleihen, die Erwachsene untereinander nicht zu vermitteln im Stande wären. Könnte man denn die Ehrlichkeit der Beziehung zwischen Giuseppe und Pasquale in Frage stellen? Noch weniger stellt sich die Frage

um die Beziehung zwischen Antonio und seinem Sohn Bruno, am allerwenigsten meiner Meinung nach jedoch bei Umberto D. und seinem Hund Flike.

Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit ist das, was der neorealistische Film für sich beansprucht, zu zeigen und auszusagen. Er besitzt weder dramatische, konstruierte Handlung noch stehen die Ereignisse in irgendeinem kausalen Zusammenhang. Der neorealistische Film spricht für sich, durch die Personen und deren Tätigkeiten. Vittorio De Sica erfüllt alle diese Punkte durch das Auftreten der Kinder in seinen Filmen. Die Beziehungen der Protagonistenpaare zueinander können nicht anders als ehrlich und wahrhaftig sein, da sie durch die Kinder selbst bestehen bleiben. Kinder tun, wonach ihnen ist, ohne Hintergedanken. Soziale Ordnungen sind für sie noch existent, die es auch gilt, einzuhalten.

So geht für Pasquale und Giuseppe nichts über ihre Freundschaft und ihren gemeinsamen Traum vom Pferd.

„Obgleich durch die gesellschaftliche Unordnung verdorben und verwüstet, haben sich die kindlichen Schuhputzer in *Sciuscià* die Fähigkeit bewahrt, ihre Not in einen Traum zu verwandeln.“¹⁰⁹

Auch steht für beide fest, Wort zu halten für Giuseppe's Bruder, ob er nun kriminell gehandelt hat oder nicht. Für Bruno ist sein Vater sein ein und alles. Wir als Zuseher fühlen, dass er es ist, der die Beziehung über alle Ereignisse hinweg bestehen lässt. Antonio ist für ihn eine Vorbildfigur. „Die Komplizenschaft, die sich zwischen Vater und Sohn entwickelt, ist von einer Subtilität, die bis an die Wurzeln des moralischen Lebens dringt.“¹¹⁰ Und selbst als sein Vater selbst zum Dieb wird, was Bruno so sehr erschreckt, hält das Kind das Band zum Vater weiter aufrecht. „Doch das Kind kehrt über dessen Erniedrigung zum Vater zurück, es wird ihn jetzt als Menschen lieben, seine Schande inbegriffen.“¹¹¹

Das Band zwischen Umberto D. und Flike ist meiner Meinung nach am stärksten. Die Beziehung des alten Mannes zu seinem Hund steht ohne Konkurrenz zu jeder

¹⁰⁹ Bazin, André: *Was ist Film?*, S. 368.

¹¹⁰ Bazin, André: *Was ist Film?* S. 343.

¹¹¹ Ebd. S. 344.

menschlichen Beziehung. Sie steht über jeder sozialen Schicht oder sozialen Veränderung. Der Hund würde die Taten seines Herrchens nie in Frage stellen, für ihn ist und bleibt er sein Freund und Herrchen. Obwohl Umberto D. kaum Menschlichkeit, von kaum jemandem gutes erfährt, so wird ihm doch die größte Moral zuteil durch seinen Hund Flike. Er ist es auch, der ihn am Ende davor bewahrt, Selbstmord zu begehen.

„Though both stories end with betrayals followed by reconciliations (in Umberto’s case, he violates Flike’s trust in attempting to commit a “double suicide” but wins him back in the end), it is significant that Bruno’s human witness to Antonio’s tragedy is replaced by a dog in *Umberto D.*”¹¹²

Die Darstellung der Menschen wird von *Sciuscià* über *Ladri di biciclette* zu *Umberto D.* immer realistischer und düsterer im Sinne davon, dass sie immer mehr gezeichnet sind vom Krieg und den Jahren danach, seinen Folgen. Vittorio De Sica lässt uns zwar die Handlungen der Personen immer wieder verstehen, da sie ja selbst mit ihren eigenen Problemen zu kämpfen haben. Am Leibe der Protagonisten erfahren wir die Erbarmungslosigkeit und Mitleidlosigkeit der Gesellschaft, in der sie leben. Und je realistischer und düsterer die Gesellschaft, die Menschen, die De Sicas Protagonisten umgeben, werden, desto stärker und unzertrennlicher lässt De Sica die jeweiligen Beziehungen der Protagonisten werden. In *Sciuscià* ist es noch die Freundschaftsbeziehung, die die beiden Jungen verbindet. Sie haben allerdings noch einige andere, wenn auch weitaus weniger starke menschliche Beziehungen wie Giuseppes zu Nannarella eine ist.

Die Beziehung zwischen Vater und Sohn in *Ladri di biciclette* ist schon von stärkerem, undurchdringlicherem Charakter. Zwar sind auch hier noch andere menschliche Beziehungen vorhanden, spürbar jedoch nur zu Beginn des Films. Natürlich ist hier auch noch das familiäre Band, das zu Antonios Frau und Brunos Schwester, das zum Ende des Films jedoch eher in der Hinsicht immer mehr an Gewicht gewinnt, als durch die Rolle Antonios als Familienoberhaupt der Verlust des Fahrrades immer schwerer zu tragen kommt.

¹¹² Marcus, Millicent J.: *Italian Film in the Light of Neorealism*, S. 115.

In *Umberto D.* ist es letztendlich die Beziehung zwischen Hund und Herrchen, die kein menschliches Wesen, kein sozialer Umstand mehr zu trennen vermag. Zwar hat Umberto ein gutes Verhältnis zu dem Mädchen, das als Haushälterin in der Pension arbeitet, aber auch sie hat mit ihren eigenen Sorgen fertig zu werden.

5. Literaturverzeichnis

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), *Text und Kritik 63, Italienischer Neorealismus*

München: Zeitschrift für Literatur, Edition Text + Kritik 1979

Bazin, André; Färber, Helmut (Hg.), *Filmkritiken als Filmgeschichte* (Arbeitshefte Film 7)

München: Hanser 1981

Bazin, André; Fischer, Robert (Hg.), *Was ist Film?*

Zweite Auflage

Berlin: Alexander Verlag 2009

(Orig.: Bazin, André, *Qu'est-ce qu le cinemá ?*

Paris : Les Éditions du Cerf 1975)

Bondanella, Peter E., *Italien Cinema: From Neorealism to the Present*

Dritte Auflage

Leipzig: Continuum Verlag 2001

Bondanella, Peter E., Fellini, Federico (Hg.), *The Cinema of Federico Fellini*

New Jersey: Princeton University Press 1992

Bordwell, David; Rost, Andreas (Hg.), *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel*

Filmgeschichte

3. Auflage

Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001

Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film History: An Introduction*

New York: McGraw – Hill 1994

Brugger, Eva Maria, *Brockhaus. Bibliothek. Länder und Städte. Italien – Rom*

Gütersloh: Brockhaus in der Wissenmedia 1997

Brunette, Peter, *Roberto Rossellini*

New York: Oxford University Press 1987

Bucher Gruppe (Hg.), *Film in Italien: Italowestern, Italienischer Neorealismus,*

Italienischer Film, Mondo, Sandalenfilm, Giallo, Commedia All'italiana

Memphis, Tennessee: Books Llc 2010

Buchka, Peter, *Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in Zehn Portraits*

München: Hanser 1988

Cardullo, Bert (Hg.), *After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Film; Essays and Interviews*

Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2001

Cardullo, Bert, *Vittorio De Sica – Director, Actor, Screenwriter*

North Carolina: McFarland & Company 2002

Cardullo, Bert, *What is Neorealism? A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*

Madison, Wisconsin: Madison Books 1991

Casetti, Francesco, *Theories of Cinema 1945 – 1995*

Austin: University of Texas Press 1999

Deleuze, Gilles, *Das Zeit – Bild, Kino 2*

Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1997

Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*

München: Edition Text + Kritik 2002

Engelmeier, Peter W., *Film! Das 20. Jahrhundert*

München: Prestel 2000

Faulstich, Werner, *Filmgeschichte*

Stuttgart: UTB 2005

Gordon, Robert S. C., *Film Classics – Bicycle Thieves*

London: Palgrave Macmillan and the British Film Institute 2008

Ferrero – Regis, Tizianna, *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*
(*Troubador Italian Studies*)

Leicester: Troubador Pub Ltd 2009

Groll, Gunther, *Magie des Films: Kritische Notizen über Film, Zeit und Welt*

München: Süddeutscher Verlag 1953

Hanzal, Martina, *Le favole di Fellini: Federico Fellini und der Neorealismus in La Strada, Il Bidone und Le Notti di Cabiria*

Saarbrücken: VDM (Verlag Dr. Müller) 2008

Hillier, Jim (Hg.), *Cahier Du Cinema: The 1950s Neo – Realism, Hollywood, New Wave*

Vol. 1

New York: Routledge Taylor and Francis 1985

Illger, Daniel, *Heim – Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*

Berlin: Verlag Vorwerk 8 2009

Kanoff, Joel: www.filmreference.com/Director-Co-Du/de-Sica-Vittorio.html

Leonhard, Joachim-Felix, *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen – 2. Teilband*

Berlin: Walter de Gruyter 2001

Kappelhoff, Hermann; Groß, Bernhard; Iller, Daniel (Hg.), *Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino*

Berlin: Verlag Vorwerk 8 2010

Kauffmann, Stanley, *A World on Film: Criticism and Comment*

New York: Harper and Row 1966

Kelso, Thomas, *Italian Dreams: Neorealism and Deleuze*

München: Verlag Dr. Müller 2008

Klippel, Heike, *Gedächtnis und Kino*

Basel, Frankfurt: Stroemfeld, 1997

Lammich, Kirsten, *Vom Kollektiv zum Individuum – Italienischer Neorealismus und Französische Nouvelle Vague: Am Beispiel von Roberto Rossellini, Françoise Truffaut und Jean – Luc Godard – Ein filminterpretatorischer Vergleich*

München: Grin Verlag 2009

Lentzen, Manfred (Hg.), *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*

Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007

Liem, Mira, *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present*

Berkeley: University of California Press 1986

LLC Books (Hg.), *Movements in Cinema: Dogme 95 Films, New Wave in Cinema, Italian Neorealism, Parallel Cinema, New Hollywood, Japanese New Wave, French New Wave*

Life Journey 2010

Lyons, Robert Joseph, *Michelangelo Antonioni's Neo-Realism: A World View (Dissertations on Film)*

New York: Arno Press 1976

Marcus, Millicent Joy, *Italian Film in the Light of Neorealism*

Princeton University Press 1986

Monaco, James, *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*

Dritte Auflage 2001

Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1975

(Orig.: Monaco, James, *How to Read a Film*

London/New York: Oxford University Press 1977)

Nowell – Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*

Stuttgart: Metzler'sche, J.B., Verlagsbuchhandlung und Carl 2006

Nowell – Smith, Geoffrey, *Making Waves: New Wave, Neorealism, and the New Cinemas of the 1960s*

Leipzig: Continuum Verlag 2008

Overbey, David (Hg.), *Springtime in Italy. Reader on Neo – Realism*

Lancaster: Gazelle Book Services Ltd. 1979

Perinelli, Massimo, *Fluchtlinien des Neorealismus – Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943 – 1949*

Bielefeld: Transcript Verlag 2009

Psoma, Elene, *Filmland Griechenland – Terre incognita. Griechische Filmgeschichte zwischen Politik, Gesellschaft und internationalen Impulsen*

Berlin: Logos 2008

Rocchio, Vincent F., *Cinema of Anxiety: A Psychoanalysis of Italian Neorealism*

Austin, Texas: University of Texas Press 2000

Ruberto, Laura E., Wilson, Kristi M., *Italian Neorealism and Global Cinema*

(*Contemporary Approaches to Film and Television*)

Detroit: Wayne State University Press 2007

Schlappner, Martin, *Von Rossellini zu Fellini – Das Menschenbild im neorealistischen Film*

Origo Verlag Zürich 1958

Shiel, Marc, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City – Short Cuts*

Brighton: Wallflower Press 2005

Silbermann, Alphons (Hg.), *Mediensoziologie Band 1: Film*

Düsseldorf: Econ Verlag 1973

Smith, Steve (Hg.), Hadfield, Amelia (Hg.), *Foreign Policy: Theories, Actors, Cases*

Oxford University Press 2007

Snyder, Stephen/Curle, Howard (Hg.), *Vittorio De Sica – Contemporary Perspectives*

University of Toronto Press 2000

Spinelli Coleman, Donatella, *Filming the Nation: Jung, Film, Neo – Realism and Italian National Identity*

London: Taylor&Francis 2010

Tanriverdi, Hakan, *Der italienische Neorealismus als Antwort auf den Zweiten Weltkrieg: Gilles Deleuze und die politische Philosophie des Kinos*

München: Grin Verlag 2009

Toeplitz, Jerzey, *Geschichte des Films - Band 4 1939 bis 1945*

Berlin: Henschel Verlag 1992

Toeplitz, Jerzey, *Geschichte des Films - Band 5 1945 bis 1953*

Berlin: Henschel Verlag 1992

Töteberg, Michael, *Metzler Film Lexikon*

2. Auflage

Stuttgart: Metzler 2005

Trifanova, Tememuga (Hg.), *European Film Theory*
New York: Routledge Taylor and Francis 2008

Versluys, Kristiaan, *Neo – Realism in Contemporary American Fiction (Postmodern Studies)*
Amsterdam: Editions Rodopi 1992

Viano, Maurizio, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*
Berkely: University of California Press 1993

<http://www.abendblatt.de/region/harburg/article1179288/Vittorio-de-Sicas-Fahrraddiebe.html>

<http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film>

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1945/italienischer-neorealismus.101.htm>

<http://de.wikipedia.org>

<http://it.wikipedia.org>

<http://www.kultur-online.net>

Filmographie

Ladri di Biciclette, Regie: Vittorio De Sica, DVD – Video, Alamode Film 2008;
(Orig. *Ladri di Biciclette*, Italien 1948)

Sciusciá, Regie: Vittorio De Sica, DVD – Video, Eureka Video 2006;
(Orig. *Sciusciá*, Italien 1946)

Umberto D., Regie: Vittorio De Sica, DVD – Video, Nouveaux Pictures;
(Orig. *Umberto D.*, Italien 1952)

Miracle in Milan, Regie: Vittorio De Sica, DVD – Video, Arrow Films 2006;
(Orig. *Miracolo a Milano*, Italien 1951)

I Bambini ci Guardano, Regie: Vittorio De Sica, DVD – Video, Cristaldi Film;
(Orig. *I Bambini ci Guardano*, Italien 1942)

Paisá, Regie: Roberto Rossellini, DVD – Video, Koch Media 2006;
(Orig. *Paisá*, Italien 1953)

Roma, Città Aperta, Regie: Roberto Rossellini, DVD – Video, Süddeutsche Zeitung
2006;
(Orig. *Roma, Città Aperta*, Italien 1945)

Dokumentarfilm über den Neorealismus:
Scorsese, Martin, *Italien – Il mio viaggio in Italia*
Das Jahrhundert des Kinos
Berlin: Absolut Medien 2005

Abstract

Im ersten Teil meiner Diplomarbeit definiere ich den Neorealismus im italienischen Film und erläutere dessen Entstehung und Entwicklung. Welche historischen Ereignisse, welche soziologischen Faktoren haben zum Neorealismus geführt?

Ich behandle die Filmsprache, die für diese Epoche charakteristisch und somit bezeichnend für den neorealistischen Film Italiens war.

Der darauf folgende Teil meiner Arbeit bezieht sich auf den Regisseur Vittorio De Sica. Ich führe Biographisches ebenso wie seine enge Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Cesare Zavattini an.

Im Hauptteil dieser Arbeit behandle ich die neorealistischen Filme Vittorio De Sicas *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* mit besonderem Augenmerk auf die darin vorkommenden Kinder. Ich erarbeite die Darstellung von Giuseppe und Pasquale, die beiden Protagonisten in *Sciuscià*, die Darstellung Brunos in *Ladri di biciclette* ebenso wie Flikes in *Umberto D.* und somit deren Bedeutung für den neorealistischen Charakter der genannten Filme Vittorio De Sicas.

Lebenslauf



Persönliche Daten:

Name: **Nina Wagner**

Geburtsdatum: 1. April 1982 in Waidhofen/Ybbs

Familienstand: ledig

Wohnhaft in: Burgstall 27, 3365 Allhartsberg

e-mail: nina.w8@web.de

Tel.Nr.: 0043 680/ 217 10 85

Ausbildung:

1992-2000 AHS Waidhofen/Ybbs

Seit 2000 Studentin an der Universität Wien (Biologie, dann Theater-, Film- und Medienwissenschaft)

Neben-/Ferialtätigkeiten:

Bürotätigkeit in einer Bank

Aushilfstätigkeiten Cateringservice

Mitarbeiter bei *H&M*

Promotiontätigkeit für Radiosender sowie Non-Profit Organisationen

Reisebetreuerin in österreichischen Skigebieten für englische Schulgruppen

Mitarbeiterin bei EM 2008 als Host

Reiseleiterin für Seniorenreisen September 2008

Seit November 2009:

Teilzeitmitarbeiterin bei *Monsoon Accessorize*

Praktika:

Mitarbeit in der Redaktion eines Radiosenders

Teilnahme an einem Bergwaldprojekt des Alpenvereins

Hobbies:

Meine Hunde, Bücher, Film&Kino