



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Il neorealismo cinematografico -
Betrachtung der Strömung anhand der Filme Viscontis,
De Sicas und Rossellinis

Verfasser

Wolfgang Galler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Italienisch

Betreuerin:

O. Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

für meine Eltern

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Frau O. Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner bedanken, die mich auf meinem Weg zur Diplomarbeit maßgeblich unterstützt hat, und mir mit ihrem Wissen und ihrer Begeisterung für Film immer wieder neue Perspektiven für meinen Arbeitsprozess eröffnete.

Mein besonderer Dank gilt Renzo Rossellini und Manuel De Sica, die mir Interviews zum Schaffen und Wirken ihrer berühmten Väter Roberto Rossellini und Vittorio De Sica gewährten; eine einzigartige Bereicherung meiner Arbeit.

Vor allem möchte ich meinen Eltern danken, die mich in allen meinen Vorhaben auf jede nur erdenkliche Weise unterstützt haben und mir dieses Studium ermöglichten.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	3
2. ANFÄNGE DER FILMGESCHICHTE	6
2.1 Von den Anfängen bis zum italienischen Divenkult	6
2.2 Die Produktion im <i>ventennio</i>	10
2.3 Der Film der „Dokumentaristen“	12
2.4 Die Filmzeitschriften <i>Bianco e Nero</i> und <i>Cinema</i>	13
3. IL NEOREALISMO CINEMATOGRAFICO	15
3.1 Charakteristika des <i>neorealismo cinematografico</i>	18
4. LUCHINO VISCONTI: OSSESSIONE (1943)	20
4.1 Handlung des Films	20
4.2 Der Einfluss Renoirs	21
4.3 Zentrale Themen	23
4.4 Die Figuren Giovanna, Gino und der „ <i>lo spagnolo</i> “	24
4.5 Die zentrale Rolle der Kameraführung	27
5. ROBERTO ROSSELLINI: ROMA, CITTÀ APERTA (1945)	30
5.1 Handlung des Films	30
5.2 Allgemeines	31
5.3 Exkurs: Entstehung der <i>Resistenza</i>	33
5.4 <i>Mise en scène</i>	35
5.5 Techniken und Ausdrucksmittel des Films	36
5.6 Der „Dresscode“ in <i>Roma, città aperta</i>	38
5.7 Licht und Ton	40
5.8 Die Wahl der Schauspieler	41
5.9 Fehler	44
5.10 Interview mit Renzo Rossellini	46
5.11 Da Papà: Brief Roberto Rossellinis an seinen Sohn Renzo	48

5.11.1	Kommentar zum Brief von Roberto Rossellini	49
5.12	Rede von Renzo Rossellini über seinen Vater Roberto Rossellini	50
5.12.1	Kommentar zur Rede von Renzo Rossellini	52
6.	VITTORIO DE SICA: LADRI DI BICICLETTE (1948)	53
6.1	Cesare Zavattini - seine Liebe zur Wirklichkeit	53
6.2	Handlung des Films	58
6.3	Allgemeines zum Film	59
6.4	Die Wahl der Schauspieler	64
6.5	Die Wahl der Kostüme	70
6.6	Vater-Sohn-Beziehung	70
6.7	De Sicas Methode, Schauspieler zu führen	76
6.8	Die Drehorte	77
6.9	Interview mit Manuel De Sica	83
6.9.1	Kommentar zum Interview von Manuel De Sica	85
7.	RIASSUNTO (Italienische Zusammenfassung)	87
8.	ZUSAMMENFASSUNG	97
9.	FILMVERZEICHNIS	99
10.	BIBLIOGRAFIE	104
	LEBENS LAUF	109

1. EINLEITUNG

Konstantin J. Stanislawski hat während seiner Tätigkeit am Moskauer Künstlertheater eine Methode kreiert, die besagt, auf der Bühne möglichst realistisch und lebensnah zu agieren. Viele spätere Theater- und Filmschauspieler im In- und Ausland haben sich darauf spezialisiert, und sie, die Methode, angewendet; im Falle von Lee Strasberg und Stella Adler sogar weiterentwickelt. Stanislawski spricht in einem seiner Tagebücher darüber, dass „jedes überflüssige Wort Schall und Rauch ist, und aus dem Text heraus muss wie überflüssiger Ballast.“¹ Weiters spricht Stanislawski von „der Seele des Wortes und des Textes“². Er unterstreicht auch, dass das Handeln auf der Bühne „begründet, zweckmäßig, produktiv und wahrhaftig“³ sein muss. Er spricht ausdrücklich von Handeln und nicht von Spielen. Seiner Meinung nach handelt ein Schauspieler, egal ob er auf der Bühne steht oder vor der Kamera.⁴

Dieser kurze Einblick in seine Methode zeigt jene Parallelen, die meiner Meinung nach bei den neorealistischen Filmemachern oberste Priorität hatten. Nicht nur auf möglichst realistische Dialoge in den Drehbüchern (allen voran die Werke von Cesare Zavattini), sondern auch auf eine möglichst realistische schauspielerische Darstellung wurde größtes Augenmerk gelegt. Außerdem wurden die Szenen an Originalschauplätzen gedreht, und die Schauspieler sprachen in ihren jeweiligen Dialekten.

Der *neorealismo cinematografico* ist maßgeblich verbunden mit drei Regisseuren, die mit ihren Filmen Geschichte geschrieben haben: Luchino Visconti, Roberto Rossellini und Vittorio De Sica. Diese drei großen Namen stehen stellvertretend für eine Reihe andere genialer Menschen, die an diesen Filmen mitgearbeitet haben, aber oftmals für das breite Publikum unbekannt blieben.

¹ Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 111.

² Ibidem.

³ Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1*, S. 46.

⁴ Vgl. ibidem.

Die dargestellte heile Welt in den Filmen des Faschismus nahmen jene drei großen Regisseure zum Anlass, mit realistischen Themen und Handlungen der Gegenwart zu antworten. Entstanden sind, unter oftmals schwierigen Bedingungen, Meisterwerke der Filmgeschichte, die im In- und Ausland große Erfolge feierten, und im Falle von De Sica auch zweimalig mit dem *Academy Award* belohnt wurden.

Im ersten Kapitel meiner Diplomarbeit mache ich mich auf die Suche nach den Wurzeln und Einflüssen auf den in den vierziger Jahren aufkommenden Neorealismus. Es soll nicht nur ein geschichtlicher Überblick von 1895 bis 1945 sein, sondern jene wichtigen Elemente, Genres, Institutionen und Zeitschriften behandeln, die dem Neorealismus maßgeblich den Weg bereitet haben.

Im Anschluss an dieses Kapitel gehe ich auf die wesentlichen Charakteristika der neorealistischen Filme ein. Es sind jene Merkmale, die in fast allen Filmen dieser Periode zu finden sind. Weiters werde ich anhand einiger von mir gewählter Definitionen einen theoretischen Überblick über das „neorealistische Jahrzehnt“ zu geben.

Aus dem großen Fundus der neorealistischen Filme habe ich drei Filme ausgewählt. Beginnen werde ich meine Analyse mit *Ossessione* (1942) von Luchino Visconti; jener Film, der als erster neorealistischer Film gilt. Als zweiten Film habe ich *Roma, città aperta* (1945), von Roberto Rossellini, gewählt - und zwar aus jenem Grund, da es der erste Film ist, der über die *Resistenza* spricht. Dritter und letzter Film meiner Analyse ist, meiner Meinung nach, das Meisterwerk des Neorealismus in jeder Hinsicht: De Sicas *Ladri di biciclette* (1948).

Wie schon erwähnt konzentriere ich mich hauptsächlich auf die Filme und verzichte auf lange Autorenbiografien; wichtige biografische Eckpunkte fließen jedoch in die Filmanalyse ein.

Bei meiner Analyse richte ich mein Augenmerk vor allem auf die Wahl der Schauspieler, die Drehorte, die Kostüme, die von den Schauspielern dargestellten Figuren, „die Entstehungsgeschichte der drei Filme bis hin zur Uraufführung“ und die technische Umsetzung, sprich: Kamera, Licht, Ton.

Während meiner Recherche kam ich auf die Idee, mich mit einigen Familienmitgliedern dieser berühmten Regisseure in Verbindung zu setzen, um Informationen aus erster Hand zu bekommen. Ich erstellte „Interviewfragen“ und mailte diese an den Sohn Vittorio De Sicas, Manuel De Sica, und an den Sohn von Roberto Rossellini, Renzo Rossellini. Beide antworteten mir wider alle Erwartungen. Besonders interessant ist ein Brief Roberto Rossellinis an seinen Sohn Renzo, der mir diesen freundlicherweise zur Verfügung gestellt hatte.

Ausschlaggebender Grund für die Wahl dieses Themas ist meine Liebe zum italienischen Film. Im Laufe meines Studiums kam ich immer wieder in Berührung mit Vertretern des Neorealismus, die mich schon damals in ihren Bann zogen. Schon früh fasste ich den Entschluss, mein „besonderes Verhältnis“ zum neorealistischen Film in Form einer Diplomarbeit zu Papier zu bringen. Da ich selbst ein ausgebildeter Schauspieler bin und ständig in Kontakt mit Film und Regisseuren stehe, hilft mir meine persönliche Erfahrung in diesem Bereich sehr viel, denn ich betrachte Filme dadurch aus verschiedenen Perspektiven; mich interessiert nicht nur das, was sich vor der Kamera abspielt, sondern auch das *Dahinter*. Oft ist das *Dahinter* genauso interessant wie das *Davor*, zum Beispiel wie kamen die einzelnen, in unserem Fall Laiendarsteller, zum Film? Oder nach welchen Kriterien wurden diese Darsteller ausgewählt? Diese und weitere Fragen möchte ich in meiner Diplomarbeit beantworten.

2. ANFÄNGE DER FILMGESCHICHTE

2.1 Von den Anfängen bis zum italienischen Divenkult

Die unglaubliche Geschichte des Films begann am 28. Dezember des Jahres 1895 im Grand Café in Paris. Mit Hilfe des sogenannten *Cinématographe* (gleichzeitig Aufnahmeapparat, Vorführmaschine und Kopiergerät) der Brüder Auguste und Louis Lumiere sah die Menschheit das erste Mal „bewegte Bilder“. Die technische Vollkommenheit und die Themen der Filme sicherten den Lumieres einen Welterfolg.⁵

Insgesamt waren es zehn selbstgedrehte Kurzfilme, die an jenem Abend in Paris präsentiert wurden.

Einer der bekanntesten Kurzfilme der Brüder Lumiere ist der Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Man sieht in diesem einminütigen Film einen Zug im Bahnhof ankommen. Die Legende besagt, dass die Zuseher, die im Grand Café diesen Film sahen, so sehr erschrocken, dass sie aufsprangen und wegliefen, da sie dachten, der Zug krache direkt ins Café. Jedoch wurde diese Legende vor einigen Jahren von Martin Loiperdinger widerlegt⁶.

Das Interessante an diesen Filmen ist die Tatsache, dass alle Einstellungen, die auch heutzutage in Filmen verwendet werden, hier präsent sind. Natürlich gab es zu dieser Zeit noch keine Schnitte oder eine „bewegliche“ Kamera, lediglich die

⁵ Vgl. Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, S. 19.

⁶ Vgl. Loiperdinger Martin, *Lumières Ankuft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums*, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, *Kintop 5*, S. 37-71.

Martin Loiperdinger widerspricht den Behauptungen verschiedener Standartwerke der Filmgeschichte, wie beispielsweise dem von Georges Sadoul und Ulrich Gregor im Bezug auf die „Panik-Legende“ des ankommenden Zuges, der zu einem Wahrnehmungsschock führte und die Gäste im Grand Cafe während der Präsentation des Films *Ankunft eines Zuges* aufsprangen und wegliefen. Er recherchierte in Berichten von Augenzeugen, geht sowohl auf die Aufführungssituation und deren Bedingungen, sowie auf die technischen Funktionen des *Cinématographe Lumière* ein. Anhand von diesen Aspekten kommt er zum Schluss, dass es unmöglich sei, einen solchen „Schock“ hervorrufen zu können. Noch dazu erwähnt er, dass der Film an jenem berüchtigten Abend Ende Dezember 1895 nicht gezeigt wurde, da der Film zu diesem Zeitpunkt noch nicht existiert hatte und erst zu einem späteren Zeitpunkt gedreht wurde.

Personen und die Gegenstände im Bild bewegten sich, und produzierten auf die Weise die verschiedenen Einstellungen.

Ein weiterer Film der Brüder Lumiere, der Filmgeschichte schrieb, ist der *L'arroseur arrosé*. Technisch nicht so ausgereift wie *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, aber durch die komödiantischen Elemente ein weiterer Meilenstein der Filmgeschichte.

Anfangs hatten diese Filme nur eine Einstellung, jedoch schon kurze Zeit später begann man Filme zu schneiden.

Eine andere filmische Darbietung strebte der Zeichner, Theaterbesitzer und Zauberspieler namens Georges Méliès an. Er war der Meinung, man müsse mehr aus Filmen machen, um die Schaulust des Publikums zu befriedigen. Er kritisierte stark die seiner Meinung nach „kunstlosen“ Filme der Brüder Lumiere. Er orientierte sich an magischen Darbietungen des Zaubertheaters Robert Houdin und an der Châtelet-Bühne und ihren Illusionsschauspielern. Viele seiner Filme sind fantastische und skurrile Märchenspiele, in denen er ausgeklügelte Tricktechniken erfand, um möglichst eindrucksvolle Filme zu erschaffen. Er arbeitete mit „unsichtbaren“ Seilen und Attrappen, um eine möglichst perfekte Illusion zu erzeugen. Durch Zufall „erfand“ er die Doppelbelichtung, da sich einer seiner Filme in der Kamera verklemmt hatte. Zentrale Motive seiner Filme waren oftmals das Wunder der Geschwindigkeit und die Überwindung von Zeit und Raum. Paradebeispiele sind die Filme *Le Voyage dans la lune* (1902) und *Le voyage à travers l'impossible* (1904).⁷

Ab 1912 sank das Interesse kontinuierlich an seinen „Streifen“, verglichen mit italienischen Produktionen, waren jene von Méliès eher primitiv und veraltet. Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang noch, dass Méliès versuchte, in den USA Fuß zu fassen, was ihm aber nicht gelang. Dieser Rückschlag und eine gescheiterte Weltreise führten ihn in seinen finanziellen Ruin. Gregor Ulrich schreibt in seinem Buch, dass 1928 einige Journalisten den verarmten Pionier als Spielzeughändler auf dem Pariser Bahnhof Montparnasse entdeckten und ihn in ein Altersheim brachten.⁸

Die italienische Filmproduktion begann einige Jahre später. Vorwiegend dominierten zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts französische Produktionen, an denen sich

⁷ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films*, S. 11.

⁸ *Ibidem*.

schließlich italienische Pioniere orientierten. Es kam zu einem regelrechten Boom an Filmvorführungen auf Jahrmärkten und festen Abspielplätzen, außerdem bestand auch die Möglichkeit, Wanderkinos zu besuchen, die durch das Land „tourten“.⁹

Der erste italienische Spielfilm entstand im Jahr 1905 mit dem Titel *La presa di Roma*, ein Historienfilm, für den Filoteo Alberini verantwortlich zeichnete. Der Film rekonstruierte den Einzug Vittorio Emanueles II. 1870 in Rom. Zusammen mit seinem Freund Dante Santoni gründete er die Produktionsfirma namens *Primo Stabilimento Italiano di Manifattura Cinematografica Alberini e Santoni*, die ein Jahr später in *Cines* umgetauft wurde.

Ende 1907 gab es in Italien schon 9 „manifatture cinematografiche“: Drei waren in Turin („Ambrosio“, „Carlo Rossi & C.“ und „Aquila“), zwei in Mailand („Luca Comerio“ und „S.A. Bonetti“), zwei in Rom („Cines“ und „S.A. Fratelli Pineschi“) und zwei in Neapel („Fratelli Troncone & C.“ und „Manifattura cinematografi riuniti“).¹⁰

Bis 1910 spricht man von einem Kino der Attraktionen. Anschließend wurden neue Gattungen geboren: der Historienfilm und das Melodram. Hier wäre als typisches Beispiel der Film *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913, Regie: Mario Caserini und Eleuterio Rodolfi) zu nennen. Der Film zeichnet sich vor allem durch pompöse Dekoration, eine große Zahl an Statisten und aufwändigen Kostümen aus.

Filme dieses Genres waren beim Publikum sehr geschätzt. Auf Grund der großen Nachfrage wurden die Themen des Öfteren verfilmt und immer wieder neu interpretiert. Filme desselben Genres waren unter anderem *Quo vadis?* (1912, Regie: Enrico Guazzoni) und *Cabiria* (1914, Regie: Giovanni Pastrone). Letzt erwähnter weist zahlreiche filmtechnische Neuerungen auf. Zum ersten Mal gibt es Kamerafahrten, Panoramascwenks, Auf- und Abblenden, Gegenlicht und Hell-Dunkel-Aufnahmen, realistische Außenaufnahmen und Parallelmontagen.¹¹ Die Zwischentitel des Films stammen vom italienischen Autor Gabrielle D'Annunzio.

Wurzeln für den später aufkommenden Neorealismus findet man im Bezug auf Milieu und in der Darstellung der Figuren in den veristischen Filmen *Sperduti nel buio* von

⁹ Vgl. Faulstich, *Filmgeschichte*, S. 38.

¹⁰ Vgl. Lizzani, *Storia del cinema italiano*, S. 6.

¹¹ Vgl. *ivi*, 41.

Nino Martoglio (1914), *Assunta spina* (1915) von Gustavo Serena und *Cenere* (1917) von Febo Mari.

Assunta spina erzählt die Geschichte einer neapolitanischen *lavandaia* namens Assunta (gespielt von der Stummfilmdiva Francesca Bertini), die mit Michele verlobt ist und mit Raffaele eine Affäre hat. Tragische Ereignisse bringen die Protagonisten in schwierige Situationen, die zu Gefängnis, Erpressung und schließlich zum Tod ihres Mannes führen.

Der Film beschreibt die Realität des Alltags und ist dadurch sehr sozialkritisch, was man zu dieser Zeit noch nicht oft gesehen hatte.

Ebenso tut dies der Film *Sperduti nel buio*, der die Geschichte einer unehelichen Tochter eines Adligen erzählt, die von einem Blinden großgezogen wird. Milieu und soziale Zugehörigkeit werden hier deutlich in Szene gesetzt.

Cenere handelt von einer armen Mutter, die ihren Sohn Anania dem leiblichen Vater anvertraut, der wohlhabend und verheiratet ist. Jahre vergehen, die Mutter altert alleine und verlassen. Als Anania heiratet, will er zurückkehren und die Mutter besuchen, jedoch seine Frau will das nicht. Anania kann seine Mutter erst in den Arm nehmen, als sie gestorben ist.

„Ognuno di questi film meriterebbe un particolare, lungo ragguaglio: *Sperduti nel buio* [...] per quella atmosfera cruda, lacerante, contrapposta ad ambienti aristocratici dove viene raffigurato il male e la corruzione, che diventa qualcosa come un lontano antecedente della cinematografia italiana del neorealismo; *Assunta spina* [...] per l'ambientazione nei "bassi" napoletani e per la incisiva interpretazione della Bertini. Infine *Cenere* [...] tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda è il film della Duse, l'unico documento concreto in cui ella è restituita, come sublime esempio di arte interpretativa, alla realtà, tramite questo miracoloso strumento ottico – il cinema reversore della vita, e dove si può ravvisare la sua

intelligenza dei problemi artistici dello schermo, sia pure nella limitatezza di un solo esempio sopravvissuto.”¹²

Zeitgleich mit diesen Filmen entstand in Italien ein regelrechter Divenkult. Erste italienische Filmdiva war Lyda Borelli. Zusammen mit Francesca Bertini und Maria Carmi kann man sie zu den berühmtesten Stummfilmdiven zählen. Die ersten „männlichen Diven“ waren Emilio Ghione und Bartolomeo Pagano, der auch für seine Darstellung des „*Maciste*“ bekannt ist. Sein Erscheinen, sein Aussehen und sein Ausdruck machten ihn zu einem Star der damaligen Stummfilmzeit und zum Sinnbild unbesiegbarer Kraft, das zum Ideal des *Duce* wurde.¹³

2.2 Die Produktion im *ventennio*

Mit dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg kam auch die damalige Filmindustrie, die sich in ihrer Blütezeit befand, in ihre erste Krise. Die Machtergreifung Mussolinis im Jahr 1922 führte dazu, dass der Film nur mehr ein provinzielles Dasein fristete. Müde vom Divenkult und den historischen und melodramatischen Verfilmungen, interessierte sich das Publikum verstärkt für den ausländischen, speziell für den amerikanischen Film. Das Brachliegen des italienischen Films führte einerseits dazu, dass viele Regisseure emigrierten, vor allem nach Frankreich und Deutschland, andererseits, dass zahlreiche Produktionsfirmen in Konkurs gingen.¹⁴

Erst in den 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, mit Erfindung des Tonfilms, wurden wieder emsig Filme produziert. Filme bis zu dieser Zeit waren noch „stumm“ und wurden meist mit Zwischentitel und mit Live - Musik versehen. Erster italienischer Tonfilm war der Film von Gennaro Righelli namens *Canzone dell'amore* aus dem Jahr 1930.¹⁵

¹² Verdone, *Storia del cinema italiano*, S.12.

¹³ Vgl. *ivi*, 41.

¹⁴ Vgl. Gregor, *Geschichte des modernen Films*, S.11.

¹⁵ Vgl. Brunetta, *Guida alla storia del cinema*, S. 89.

Anfangs zeigte der Faschismus kein besonders großes Interesse am jungen Medium Film, jedoch nach einiger Zeit verstand man es, faschistische Propaganda auf diese Weise publik zu machen.

Mario Camerini und Alessandro Blasetti sind jene Regisseure, die in den 30er Jahren verstärkt Filme drehten. Camerini drehte vorwiegend Komödien, in denen er die Welt des Kleinbürgertums zeigte. Im Gegenzug dazu befand sich Blasetti, der sich der faschistischen Ideologie verschrieben hatte. *La vecchia guardia* (1935) ist eine Verherrlichung von Mussolinis Marsch auf Rom. Mussolinis Regime förderte durch Subventionen jene Produktionen, die sich für faschistische Propaganda ausnutzen ließen.¹⁶

„I punti di contatto tra Blasetti e Camerini sono pochi, ma, grazie al loro procedere parallelo, il cinema italiano trova una strada che lo porta alla scoperta della propria identità, del proprio lessico, dei temi dominanti e fecondanti.“¹⁷

Jedoch wichtiger für den später aufkommenden Neorealismus waren die Werke von De Sica und Visconti. Man kann getrost sagen, dass man in Blasettis *Quattro passi fra le nuvole*, und auch in De Sicas *I bambini ci guardano* einen ähnlichen Realismus in Regie, Kameraarbeit und Typenzeichnung findet, jedoch wird das von Viscontis *Ossessione* überragt.¹⁸

Subventionen wurden ab 1934 von der *Direzione Generale per la Cinematografia* vergeben. Jedoch war diese Behörde dem auch für Zensur zuständigen Propagandaministerium unterstellt.

Für Filmschaffende entstanden in diesem Jahrzehnt zwei wichtige Institutionen: die Filmstudios Cinecittà in Rom und das sogenannte C.S.C. (Centro Sperimentale di Cinematografia). Cinecittà wurde 1937 von Benito Mussolini eingeweiht, die Leitung übernahm sein Sohn Vittorio. Das zwei Jahre vor der Cinecittà gegründete C.S.C ist eine Ausbildungsstätte für Berufe im Bereich Film. Im Gegensatz herrschte im C.S.C „kein faschistischer Geist“, sodass es zu einer Anregungsquelle des Neorealismus wurde.

¹⁶ Vgl. *ivi*, S. 90.

¹⁷ *ivi*, S. 94.

¹⁸ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films*, S.235.

Die Filmproduktion im *ventennio* stieg bis zum Jahr 1939 auf bis zu achtzig Filme jährlich an. Die Zeit der berühmten „*telefoni bianchi*“ - Filme begann, Filme, die die Werte Familie, Respekt vor Autoritäten und das Landleben förderten. Nichtsdestotrotz wurden auch zahlreiche Filme aus Übersee importiert, doch die faschistische Zensur nahm einige Änderungen vor, zum Beispiel wurde „der Deserteur aus Carnés *Quai des brumes* in einem unschuldigen Urlauber ‚verwandelt‘ und Clairs *A nous la liberté* erhielt in Italien den Titel *A me la libertà*.“¹⁹

2.3 Der Film der „Dokumentaristen“

Francesco De Robertis und der junge Rossellini sind jene Regisseure, „die man der dokumentarischen Richtung des vorneorealistischen Films zurechnet, sie stehen jedoch in einer nicht recht entschiedenen Zwischenposition von faschistischem Engagement und Bemühung um authentische Wirklichkeitserfassung.“²⁰

Als Paradebeispiel ist hier der Film *Uomini sul fondo* von Francesco De Robertis zu nennen. Der Film beschreibt die Bergungsarbeiten einer Mannschaft eines U-Boots, die in Seenot geraten war. Im Vordergrund des Films standen nicht die Protagonisten (die von Laienschauspielern dargestellt wurden), sondern die dramatische Rettung der Seeleute. Der Regisseur bediente sich hierbei der Techniken des Dokumentarfilms, indem er die schauspielerische Darstellung in den Hintergrund rückt und den Fokus auf die nüchterne Rettung der Seeleute lenkt. Weitere Filme von De Robertis waren unter anderem *Alfa Tau!* (1941) und *Uomini e cieli* (1947), Kriegsfilme, die dem faschistischen Regime huldigten.

Auch Roberto Rossellini (der schon bei *Uomini sul fondo* mitgearbeitet hatte) begann als Dokumentarfilmer. Sein erster Spielfilm *La Nave bianca* ähnelt stark dem Dokumentarismus von De Robertis' *Uomini sul fondo*. Rossellini beschreibt in diesem seinem ersten Spielfilm das Leben an Bord eines Lazarettsschiffes.²¹

¹⁹ Gregor, *Geschichte des modernen Films*, S.11.

²⁰ Gregor, *Geschichte des Films*, S.233.

²¹ Vgl. *ibidem*, S. 233.

Sein zweiter und dritter Spielfilm waren faschistische Propagandafilme mit den Titeln *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce*.

Rossellinis vor 1945 gedrehte Filme besitzen in seinem Gesamtwerk nur untergeordnete Bedeutung und spiegeln bereits die Persönlichkeit des Regisseurs wider:

„Es gelang ihm schon in diesen frühen Filmen, intuitiv die Wahrheit des Augenblicks zu erfassen und realistisch zu gestalten, nicht aber, sein Thema *durch* Reflexion zu bewältigen und sich etwa vom ideologischen Gehalt faschistischen Sujets zu distanzieren.“²²

2.4 Die Filmzeitschriften *Bianco e Nero* und *Cinema*

Wichtig für den später aufkommenden Neorealismus waren die zwei Filmzeitschriften, die in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts geboren wurden. Es waren dies *Bianco e Nero* und *Cinema*. Hinter beiden dieser Zeitschriften standen junge Filmkritiker (später wurden einige davon berühmte Filmregisseure), die sich für einen neuen Realismus einsetzen. Man versuchte durch diese Zeitschriften den Film an die Gesellschaft anzunähern, ihn zu einem Spiegel der sozialen Verfassung machen.²³

In diesen Zeitschriften wurden unter anderem Stummfilme diskutiert, aber auch aktuelle französische oder sowjetische Produktionen, zusätzlich wurden filmtheoretische Grundbegriffe verbreitet. Man wollte das Publikum nicht nur informieren, sondern auch im Bezug auf Film und dessen Technik „aufklären“.

Antonio Pietrangeli²⁴ unterstrich in einem Artikel im *Bianco e Nero*, was er sich von künftigen Filmen vorstelle und was gepflegt werden solle und zwar „una predilezione

²² Gregor, *Geschichte des modernen Films*, S.14.

²³ Vgl. *ivi*, S. 11.

²⁴ Antonio Pietrangeli(*1919 – †1968), italienischer Filmregisseur, Filmkritiker, Drehbuchautor und Schauspieler

per i particolari reali e veri della vita delle società.“²⁵ Die Realität in all ihren Abstufungen sollte Inhalt der Filme werden.

Eine Art Manifest wurde auch in der Zeitschrift *Cinema* im Jahr 1943 in vier Punkten von Antonio Pietrangeli publiziert²⁶:

1° A bas la conventionalité naïve et maniérée qui forme la majeure partie de notre production.

2° A bas les fabrications fantastiques ou grotesques d'où sont exclus les points de vue et les problèmes humains.

3° A bas toute froide reconstitution des faits historiques ou adaptations de romans, quand une rigoureuse nécessité politique ne nécessite pas un tel recours.

4° A bas toute rhétorique, présentant tous les Italiens comme pétris de la mêmes pate humaine, enflames tous ensemble par les mêmes nobles sentiments de pareillement conscients des problèmes de la vie.

Gerade einmal fünfzig Jahre sind vergangen, seit die Lumières den Startschuss gemacht haben für eine, wie sich später zeigen sollte, unglaubliche Geschichte des Mediums Film. Der Film hat sich im Laufe dieser Jahrzehnte auf phantastische Weise weiterentwickelt, nicht nur was den technischen Bereich anbelangt, sondern auch den künstlerischen. Eine regelrechte Industrie entstand, viele neue Berufe wurden geschaffen. Was anfangs noch mehr oder weniger individuell realisiert wurde, wird heutzutage in einem Kollektiv verwirklicht. Mein geschichtlicher Abriss endet mit dem Manifest von Antonio Pietrangeli.

²⁵ Lizzani, *Storia del cinema italiano*, S. 94.

²⁶ Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, S. 111.

3. IL NEOREALISMO CINEMATOGRAFICO

Unter dem Begriff *neorealismo cinematografico* versteht man eine Strömung, die sich in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges herauszukristallisieren begann.

Als Geburtsstunde des *neorealismo cinematografico* werden häufig zwei Werke bezeichnet. Zum einen ist dies der Film *Ossessione* (frei interpretiert nach James Cains Roman *The postman always rings twice*) aus dem Jahr 1943 von Luchino Visconti. Nach Canziani ist es der erste Film „contro la falsa mitologia familiare, il perbenismo, la retorica della maschia virilità italiana, inculcati dal regime fascista“.²⁷ Dies kann man als eine politische und moralische Reaktion auf den Faschismus betrachten, sozusagen eine filmische Antwort auf die Propaganda- und „Telefoni Bianchi“ Filme der 1930er.

“Il cinema italiano era stato infatti un pupilla del regime fascista. [...] Lo stato era diventato proprietario di un'industria cinematografica a ciclo completo (teatri di posa, sviluppo e stampa, produzione, distribuzione, sale cinematografiche), unica in Italia, oltre che del monopolio dei cinegiornali.”²⁸

Zum anderen wird auch Roberto Rossellinis *Roma, città aperta* (1945) als erstes Werk und zugleich als Schlüsselwerk des Neorealismus bezeichnet, ein Film, der als erster den italienischen Widerstand beschreibt.²⁹

Startschuss der Dreharbeiten war bereits 1944, im Oktober 1945 erstmals vorgeführt. Da es keine staatliche Finanzierung für Filme gab, wurde das Geld für diese Produktion mühsam zusammengetragen und zusammengekratzt. Zusammen mit den Filmen *Paisà* und *Germania anno zero* gehört der Film zur „guerra“-Triologie. Obwohl der Film im Ausland großen Zuspruch und Erfolg hatte, durfte er in der

²⁷ Canziani, *Gli anni del neorealismo*, S. 58.

²⁸ Micciché, *Il neorealismo cinematografico italiano*, S. 85.

²⁹ Vgl. Canziani, *Gli anni del neorealismo*, S. 33.

Bundesrepublik Deutschland bis 1961 nicht öffentlich gezeigt werden, da „völkerverhetzende Wirkungen“³⁰ befürchtet wurden.

Im Zuge meiner Recherche bin ich auf verschiedene Definitionen gestoßen, die sich größtenteils nur im Detail unterscheiden.

Nach Werner Faulstich ist der Neorealismus „eine Gruppe von Filmen der 40er bis in die 60er Jahre, die die konkrete, alltägliche Wirklichkeit darstellen und der italienischen Gesellschaft kritisch einen Spiegel ihrer sozialen Verfassung vorhalten wollten.“³¹

James Monacos Definition besagt, dass der Neorealismus „eine Stilrichtung des italienischen Filmes in den vierziger Jahren [ist], die sich durch betont kunstlose, quasidokumentarische Abbildung von sozialer Realität auszeichnete, mit Laiendarstellern und an Originalschauplätzen gedreht.“³²

Die Enciclopedia di cinema äußert sich wie folgt: „Neorealismo, termine usato dopo il 1946 per disegnare una tendenza del cinema italiano rivolta a rispecchiare la realtà del nostro paese uscito dalla guerra e dalla resistenza.“³³

Laut Enciclopedia dello spettacolo ist der Neorealismus

„...termine con quale si disegna quella corrente della cinematografia italiana, sviluppatasi nell'immediato dopoguerra (1945-1950), che prese le mosse dall'occupazione nazista, dalla lotta per la Resistenza e in genere dalla tragedia del popolo italiano seguita alla caduta del fascismo e alla sconfitta militare, per una rappresentazione cruda, quasi documentaria, degli avvenimenti, e per un'indagine coraggiosa sotto il profilo umano (al di fuori, dunque, di ogni precisa ideologia politica) della società italiana.“³⁴

³⁰ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43160098.html> [11.11.2010]

³¹ Faulstich, *Filmgeschichte*, S. 127.

³² Monaco, *Film verstehen*, S. 566.

³³ Gelli, *Lo spettacolo. Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, TV, rivista*, S. 438.

³⁴ D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, S. 1092.

Nach Martin Schlappner ist der Neorealismus gegeben durch³⁵

1° den Stoff, der seinen Ursprung in den politischen, sozialen, bürgerlichen Verhältnissen hat.

2° durch Perspektive der Wirklichkeitserfassung, in dem der Stoff in seiner geschichtlichen und seiner dialektalen Bedeutung für die Gegenwart gesichtet wird.

3° durch den Stil dieser Wirklichkeitserfassung, der nicht einfach abbildet, sondern das Wechselgewebe zwischen Menschen, Dingen und Ereignissen sieht.

4° durch die Moral der Wirklichkeitserfassung, die in der Zeugnishaftigkeit für die Zeit und im exemplarischen Mut zur nationalen und individuellen Selbstdarstellung zum Ausdruck kommt.

Dies ist nur ein kurzer Auszug aus einer langen Liste von Definitionen, die sich durch wenige kleine Unterschiede differenzieren.

³⁵ Schlappner Martin, Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm, in: Jansen/Schütte, *Luchino Visconti*, S. 18.

3.1 Charakteristika des *neorealismo cinematografico*

Der Neorealismus machte sich zum Ziel, etwas zu zeigen, das noch Jahre davor nicht gezeigt werden konnte bzw. gezeigt werden durfte, nämlich: die Realität, ungeschminkt und ungeschönt. Man wollte weg von filmisch dargestellten Scheinwelten. Der Realismus war das neue Darstellungsprinzip. Eine Realität bzw. eine Alltagswirklichkeit in ihren vielfältigen Erscheinungen war das Ziel der neorealistischen Filmemacher. Es sollte nicht nur eine Chronik, sondern auch eine Analyse der erlebten Gegenwart sein.

Themen der neorealistischen Filme waren der Krieg, Widerstand, Faschismus und das italienische Alltagsleben in der Nachkriegszeit. Dargestellt wurden hauptsächlich die unteren sozialen Schichten, sprich Tagelöhner und städtische Arbeiter (*Ladri di biciclette*), Fischer (*La terra trema*), Bauern sowie weibliche und männliche Hilfsarbeiter (*Riso amaro*), die von Existenzängsten, sozialen Rückschlägen und von Bemühungen, sich finanziell „über Wasser zu halten“ begleitet wurden. Der Fokus wurde meist auf ein Individuum gelenkt bzw. auf eine kleine, überschaubare Gruppe, die stellvertretend für einen großen Teil der Bevölkerung steht. Ziel dieser Filme war es nicht nur auf die sozialen und politischen Probleme aufmerksam zu machen, sondern auch zugleich Lösungsvorschläge anzubieten.

Der neorealistische Film lässt sich anhand von gewissen Merkmalen sehr präzise erklären. Jene Filmemacher dieser Zeit weigerten sich, ihre Filme in Filmstudios zu realisieren. Man zog ein Filmen *en plein air* vor.³⁶ Dieses Filmen unter freiem Himmel und an Originalschauplätzen gab den Filmen eine besondere Handschrift. Man denke hierbei an das Nachkriegs-Rom im Film *Roma, città aperta* oder die Alltagssituationen im Film *Ladri di biciclette*.

Die 1937 von Benito Mussolini eingeweihten Filmstudios Cinecittà in Rom wurden während des Zweiten Weltkrieges bombardiert und nach 1945 von den Alliierten zu einem Flüchtlingslager umgewandelt. Man kann also sagen, dass nicht nur aus künstlerischen Gründen, sondern auch wegen der damaligen Situation des Nachkriegsitaliens jene Filmstudios gemieden wurden.

³⁶ Vgl. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, S.8.

“Cinecittà é inagibile, in quanto é stata adibita dagli americani a campo profughi e gli uomini del cinema scendono per le strade, costruirono nuovi set dove capita, girano pellicola di fortuna, dimostrando che l'Italia, pur ferita e dilaniata, è uno straordinario set naturale e il suo popolo può essere il soggetto d'infinito storie cinematografiche.”³⁷

Für die Darstellung wurden hauptsächlich nicht professionelle Schauspieler, sogenannte Laiendarsteller, engagiert. Man suchte *volti* (Gesichter), denen man zu tausenden auf der Straße begegnet, die nicht nur authentisch waren, sondern mit denen man sich problemlos identifizieren konnte. Die „stars“ des Kinos mussten jenen Menschen Platz machen, die noch nie vorher vor einer Kamera gestanden hatten. Diesbezüglich sollte man der Frage nachgehen, ob das Einsetzen von Laienschauspielern ein Segen oder ein Fluch war.

Interessant wäre ein Vergleich zwischen *La terra trema* und *On the waterfront*. Beide Filme behandeln ein ähnliches Thema, sie werden fast zur gleichen Zeit produziert, der große Unterschied liegt darin, dass *La terra trema* mit Laienschauspielern realisiert wurde und *On the waterfront* mit berühmten Schauspielern, unter anderem Marlon Brando und Eva Maria Saint. Beide Filme sind qualitativ sehr hochwertig, jedoch nur einer davon ging um die ganze Welt, nämlich *On the waterfront*. Dazu beigetragen hat natürlich der bekannte Schauspieler Marlon Brando.

In vielen Filmen, wie zum Beispiel *La terra trema* von Visconti, wurde im Dialekt gesprochen. In diesem Fall war es der sizilianische Dialekt. Jene Laiendarsteller, die für diesen Film engagiert wurden, waren sogenannte „Originale“ und sollten möglichst natürlich und in ihrer Sprache agieren. Außerhalb Siziliens ist dieser Film sehr schwer verständlich.

³⁷ Brunetta, *Guida dalla storia del cinema*, S. 130.

4. Luchino Visconti: *Ossessione* (1943)

4.1 Handlung des Films:

Gino, ein Landstreicher, wird von dem Wirt namens Giuseppe einer Trattoria mit Benzinstation am Po-Delta als Mechaniker eingestellt. Er verliebt sich in Giovanna, die Frau des Wirten. Er überredet Giovanna, mit ihm mitzukommen, doch auf halber Strecke kehrt sie wieder um, da sie ihren tyrannischen Mann und ihr „trautes“ Heim nicht verlassen will. So trennen sich ihre Wege.

Im Zug lernt er „lo spagnolo“, einen Straßenkünstler kennen, der ihm seine Zugfahrkarte finanziert. Sie werden Freunde und ziehen zusammen als „Straßenkünstler“ durchs Land und landen schließlich in Ancona. Wie der Zufall es haben will, treffen sich dort Gino und Giovanna auf einem Jahrmarkt wieder. Ihre Gefühle für einander sind noch nicht erloschen und sie schmieden gemeinsam den Plan, den Wirt, Giovannas Mann, zu ermorden. Gesagt, getan. Nach der Durchführung des Planes kehren sie zu Giovannas Haus zurück, da sie die Trattoria und Benzinstation nicht aufgeben will.

Gino macht es sichtlich zu schaffen, in jenem Haus zu leben, in dem der „Ermordete“ gelebt hat, und beginnt seine Ängste im Alkohol zu ertränken.

Während Giovanna in Ferrara unerwartet von der Lebensversicherung ihres Mannes erfährt und eine Summe von 50,000 Lire ausbezahlt bekommt, lernt Gino, der im Park auf sie wartet, die Prostituierte Anita kennen. Als Giovanna ihm die freudige Nachricht des unerwarteten Geldes mitteilt, fühlt sich Gino für den Mord an Giovannas Mann missbraucht und sucht die Prostituierte Anita auf, mit der er schläft und der er von dem Mord an Giovannas Mann erzählt.

In der Zwischenzeit haben sich zwei Zeugen gemeldet, die der Polizei die wirklichen Umstände berichten, wie Gino und Giovanna den Mord durchgeführt haben, was dazu führt, dass Gino von nun an polizeilich beschattet wird.

Auch wenn Gino in Anita eine neue Liebe gefunden hat, kehrt er zu Giovanna, die ihm verrät, dass sie schwanger ist, zurück. Beide beschließen, alles hier hinter sich zu lassen, zu fliehen und woanders neu zu beginnen. Durch ein missglücktes

Überholmanöver stürzt der Wagen der beiden in den Fluss, Giovanna stirbt und Gino wird von der Polizei verhaftet.

4.2 Der Einfluss Renoirs

Viele Kritiker sehen in Viscontis *Ossessione* den ersten Film des Neorealismus, da er ein Hauptthema dieser Strömung formuliert: „die Verbundenheit des Menschen mit seinem sozialen Milieu und mit der Natur.“³⁸

Jean Renoir, größter Realist des französischen Films, war das Vorbild Viscontis. Als Visconti in den dreißiger Jahren in Frankreich war, traf er unter anderem Coco Chanel, die ihm den Kontakt zum großen Renoir herstellte:

„Wenn Sie wirklich einen Mann kennenlernen wollen, der Filme macht, werde ich Sie mit ihm bekanntmachen. Es ist einer meiner Freunde: Jean Renoir.“³⁹

Entscheidend für Viscontis künstlerische Entwicklung war sein Aufenthalt als Dreißigjähriger in Frankreich, wo er dem großen Renoir als Regieassistent für die Produktionen *Toni* (1934) und *Partie de campagne* (1935) beiseite stand. Frankreich war zu dieser Zeit jenes Land, in dem junge Intellektuelle „realistische“ Filme machen konnten, die das Regime und soziale Missstände anprangerten. Vor allem der Einfluss von *Toni* auf den neorealistischen Film ist unverkennbar.⁴⁰

Visconti über die Arbeit mit Jean Renoir:

„Renoir hat mich enorm beeinflusst. Wir lernen alle von jemanden, wir erfinden nichts. Aber von Renoir hab ich gelernt, mit Schauspielern umzugehen. Unser kurzes

³⁸ Gregor, *Geschichte des modernen Films*, S.16.

³⁹ Domarchi Jean, Gespräch mit Luchino Visconti, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, S. 57.

⁴⁰ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, S. 13.

Zusammensein von einem Monat hat dazu gereicht; so sehr hat mich seine Persönlichkeit fasziniert.“⁴¹

Als Basis für diesen Film diente der Kriminalroman von James M. Cain *The postman always rings twice*. Die Wahl diesen Roman zu verfilmen war nicht zufällig. Während des *ventennio* begeisterten sich Filmemacher sehr für amerikanische Literatur, jene von Hemingway, Faulkner und Steinbeck, da man in ihnen „jene Themen, jene Aufrichtigkeit und Unmittelbarkeit in der Darstellung des Sozialen fand, die der Faschismus der italienischen Literatur verboten hatte.“⁴²

Eine maschinengetippte Übersetzung von Cains Roman kam von Duvivier über Renoir zu Visconti, bei dem schließlich das Skript bzw. das Drehbuch entstand.

Mit diesem Film blickt man das erste Mal auf die zeitgenössische Wirklichkeit. Ein Film, der „eingeeengt durch die vom Faschismus gesetzten Schranken, ein zeitgenössisches Thema des italienischen Lebens in Angriff nahm.“⁴³ Keine Sekunde verlässt der Film die realistische Beschreibungshaltung.

Visconti selbst über seine Arbeit als Regisseur und seine Ideologie:

“Il cinema che mi interessa é un cinema antropomorfo. Di tutti i compiti che spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell’arte.”⁴⁴

⁴¹ Domarchi Jean, Gespräch mit Luchino Visconti, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, S. 58.

⁴² Gregor, *Geschichte des modernen Films*, S.16.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Lizzani, *Storia del cinema italiano*, S. 447.

4.3 Zentrale Themen

Martin Schlappner definiert das zentrale Thema des Films wie folgt:

„Im Mittelpunkt des Films steht die Beziehung Ginos und Giovannas. Giovanna ist mit einem starken Willen versehen, der das Sexualobjekt Mann wie das Geld, den Besitz erotisch umfasst und dessen skrupellose Zielstrebigkeit durch ihre Vorgeschichte als Prostituierte und die unbefriedigende Ehe mit Giuseppe gesellschaftlich vermittelt.“⁴⁵

Der Film zeigt noch während des *ventennio* die verleugnete Grundsicht italienischen Lebens. Sexuelle Hörigkeit, existenzielle Unruhe, Rebellion standen der Wirklichkeitsfremdheit der faschistischen Filme gegenüber. Die Inhalte des Filmes stellen sich gegen das Regime mit seiner Ideologie, gegen pathetische Schönheit, gegen das vermeintlich Gute und Schöne. Man kann diesen Film als einen Akt des Widerstandes bezeichnen. Themen wie erotische Besessenheit, gegenseitiger Betrug, unstete Freiheitsliebe des Mannes und sesshafte Besitzgeilheit der Frau erscheinen in seitenverkehrten, verzerrten und entzerrten Spiegelungen.⁴⁶ Mit den Stichworten Geld, Gier, Liebe, Leid, Mord und Monotonie lässt sich die Struktur des Films sehr gut zusammenfassen. Der Film zeigt eine gewisse Abfolge von Gefühlen: Aus sexuellem Begehren, das alsbald mit Liebe und Sehnsucht verschmilzt, wird Besessenheit.⁴⁷

Als Schauplatz wählt Visconti ungepflegte, heruntergekommene Wirtshäuser, offene Landstraßen, Jahrmärkte, raue Landschaften, die mit langen Kamerafahrten und Schwenks eingefangen wurden.

„Le strade e le pianure assolate dell’Emilia, il corso maestoso del Po, e i suoi argini prolungati verso orizzonti interminabili, le vie contorte e le piazzette della città di provincia, affollate di mercanti e di biciclette, la fiera

⁴⁵ Schlappner Martin, Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm, in: Jansen/Schütte, *Luchino Visconti*, S. 12.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Uwe Müller, Ossessione, in: Michael Töteberg, *Metzler – Film – Lexikon*, S. 441.

all'aperto, l'arioso giunco delle scalinate di Ancona, sono elementi che danno al film prospettive e respiro inconsueti e aprono a tutto il cinema italiano, con una dichiarazione sentita, vie nuove che bisognerà solcare con decisione e coraggio, rinunciando per sempre alle fastose ricostruzioni, ai balconi fioriti e alle piazze "paesane di Cinecittà".⁴⁸

Die handelnden Personen werden mit Räumen, Landschaften und Interieur in eine spannungsreiche Beziehung gebracht.⁴⁹

Ossessione hat so Rang als Film, der tatsächlich und wirksam noch unter faschistischer Herrschaft selbst eine antifaschistische Haltung einnahm. Nach der Fertigstellung des Films wurde er von der faschistischen Zensur verboten. Erst Jahre später kam er stark gekürzt in den Verleih. Die im Ausland gezeigten Kopien kürzten den Film teilweise sogar auf die Hälfte, zerstörten ihn somit voll und ganz.⁵⁰

4.4 Die Figuren Giovanna, Gino und der „*lo spagnolo*“

Von Giovanna erfährt man während des Filmes einiges, was in ihrer Vergangenheit geschah. Sie hatte eine harte Zeit hinter sich, sie lernte ihren künftigen Mann kennen, als sie gerade arbeitslos war. Beeindruckt von einer *orologio d'oro da tasca*, die stellvertretend für viel Geld stand, „verkaufte“ sie sich an diesen Mann. Für sie war die Hochzeit, wie sie selbst sagt, der einzige Weg, nicht in die Prostitution zu rutschen, jedoch war es eine Flucht in die Sklaverei und Mittelmäßigkeit. Auch wenn sie dadurch finanziell unabhängig wurde, glitt sie in eine andere Abhängigkeit, und zwar in jene ihres Mannes. Ihr neuer Arbeitsplatz war von nun an die Küche des Lokals ihres Mannes. Er wird von ihr als falsch und schmutzig bezeichnet, unmöglich mit ihm zusammenzuleben. Durch Gino erfährt sie seit langem wieder Zärtlichkeit und Freiheit. Zwei Mal schlägt er ihr vor, ihr derzeitiges Leben zu verlassen und mit

⁴⁸ Lizzani, *Storia del cinema italiano*, S. 101.

⁴⁹ Vgl. Uwe Müller, *Ossessione*, in: Michael Töteberg, *Metzler – Film – Lexikon*, S. 441.

⁵⁰ Vgl. Lizzani, *Storia del cinema italiano*, S. 4.

ihm wegzugehen, jedoch Zweifel und Unsicherheit lassen sie immer wieder umkehren; Man denke einerseits an jene Szene, in der sie mit Stöckelschuhen und gut gekleidet die Straße entlang lief, um mit Gino ihr Heim für immer zu verlassen. Schon nach kurzer Zeit kommen Zweifel, Angst und Unsicherheit, welche sie wieder umkehren lies (Abb. 1). Auch nach dem Mord, kehrte sie wieder nach Hause bzw. zu dem Gasthaus zurück, das sie von ihrem Mann erbte, obwohl Gino gefleht hatte, dies für immer zu verlassen. Sie wurde seinetwillen zum Mörder, was eine verzweifelte Geste war.⁵¹



Abbildung 1

Gino war immer ein Vagabund. Zeit seines Lebens ging er von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt. Höchstens Wochen war er am gleichen Ort, bis es ihn wieder auf die Reise verschlägt. Er hat keine Träume von sozialer Sicherheit oder gesellschaftlichem Aufstieg. Was Frauen betrifft, ist er glücklich, wenn er jemanden hat, der mit ihm herumzieht (Abb.2). Schließlich verführt er Giovanna. Auch wenn er sie liebt, kann und will er seinen Lebensstil für sie nicht ändern. Nach dem Mord hat er wieder den Wunsch, auf Reise zu gehen, wird jedoch ständig von der Erinnerung des toten Mannes von Giovanna verfolgt.



Abbildung 2

Er beginnt auch Giovanna zu misstrauen, als er von der Lebensversicherung ihres toten Mannes erfährt, die schließlich an sie ausbezahlt wird.

Das Zusammentreffen mit der Prostituierten Anita ist ein einfaches, ehrliches und menschliches. Es scheint, als würde er sich bei ihr für die Taten, die er beging, freimachen wollen (er gesteht ihr auch den Mord).⁵²

⁵¹ Vgl. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, S. 20.

⁵² Vgl. *ivi*, S. 21.

Giuseppe Bragana, Giovannas Mann und Gino, Giovannas Affäre lassen sich mit folgender Beschreibung darstellen:

„[...]giovinezza e vecchiaia, attrazione e repulsione fisica, misurati silenzi e volgare chiassosità; ma anche precarietà e stabilità, incertezza e sicurezza, un presente da conquistarsi ogni giorno e un futuro garantito.“⁵³

Eine sehr interessante Figur in *Ossessione* ist der „lo spagnolo“ (Abb. 3) Es handelt sich um einen herumziehenden Showman, den Gino im Zug kennenlernt, und der ihm zugleich das Ticket bezahlt, da Gino selbst kein Geld hat. Dies könnte mal als Code zwischen Vagabunden bezeichnen, dass einer dem anderen in prekären Situationen hilft. Im Grunde werden die zwei gute Freunde, jedoch Ginos Koffer mit Frauenkleidungsstücken bringt die Freundschaft ins Wanken, einerseits, da der „spagnolo“ homosexuell ist, und andererseits ist es nicht erlaubt, als Vagabund gewisse Dinge zu besitzen. Die Freundschaft geht in jener Szene des Films endgültig in die Brüche, als der „spagnolo“ Gino bei seiner Gaststätte besucht, und ihn überreden will, wieder mit ihm auf reisen zu gehen. Gino schlägt ihn, worauf der „spagnolo“ alleine weiterzieht.⁵⁴



Abbildung 3: Gino (rechts) und „lo spagnolo“

Der „spagnolo“ verkörpert eine Figur, die die Freiheit, Leichtigkeit und Unabhängigkeit eines Individuums symbolisiert. Er ist ein Mensch, der sich von der Zeit treiben lässt und nur an das Heute, nicht an das Morgen denkt.

⁵³ Micciché, *Visconti e il neorealismo*, S. 55.

⁵⁴ Vgl. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, S. 23.

4.5 Die zentrale Rolle der Kameraführung:

Eine ideale Übereinstimmung von Kameraarbeit und ein bis ins kleinste Detail erarbeitetes Drehbuch verleihen dem Film eine undurchdringbare Dichte.

„[...] jede Einstellung, jede Fahrt und jeder Schwenk, jede Montage – sei es eine innere oder äußere- bildet das Material durch, funktionalisiert es und bietet die Möglichkeit zur Interpretation, die aus der Beschreibung unmittelbar und nicht von ihr getrennt hervorgeht.“⁵⁵

Der Film besticht durch seine besondere Kameraführung: Visconti setzt hierbei auf lange Kamerafahrten und Panoramaeinstellungen, in Dialogen sind es die Totale und die Halbtotale. Vor allem in diesem Film sieht man die Vorliebe Viscontis für „Duette und Terzette“, jene Einstellungen, in denen zwei, drei oder mehrere Personen miteinander agieren, und oftmals stehen ein oder mehrere Figuren mit dem Rücken zur Kamera.

Faszinierend sind die Kamerafahrten, dabei möchte ich im Speziellen drei Sequenzen erwähnen:

Im Grunde beginnt der Film schon mit einer Art Kamerafahrt. Die Kamera befindet sich im Führerhaus eines Lastwagens und filmt durch die Windschutzscheibe die Straße. Hier ist deutlich der Einfluss Renoirs zu erkennen. Es handelt sich hierbei um eine Hommage an Renoirs *La Bête Humaine*, dessen Beginn ähnlich realisiert wurde (Abb. 4). Mario Guidorizzi äußert sich wie folgt über die Symbolik jener Straße:



Abbildung 4

“[...] una strada vista in soggetto dal parabrezza di un camion, il fiume che scorre alla sua sinistra, la stessa

⁵⁵ Domarchi Jean, Gespräch mit Luchino Visconti, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, S. 60.

strada che porta alla fatale stazione del distributore e della trattoria e da intraprendere più tardi, ma l'illusione durerà poco, da Giovanna, e percorsa invece dal più svincolato Spagnolo. Una strada senza uscita, che testimonierà l'uccisione del marito dopo velleitari sogni di libertà, evidentemente, se è vero che la fuga finale dei due amanti si rivelerà impossibile e tragica, il corpo inanimato della donna riverso sul terreno dopo lo sprofondare dell'auto nelle acque del Po."⁵⁶

Die Hauptfigur Gino wird am Beginn des Filmes nur von hinten gefilmt und beim Eintreten in die Gaststube von der Kamera verfolgt (Abb.5). Erst beim ersten Gespräch mit Giovanna sieht man sein Gesicht. Von der Kamera verfolgt, wird diese Figur auf eine geheimnisvolle Art und Weise vorgestellt.

Interessant ist auch jene Sequenz, in der Gino das erste Mal mit Giovanna schläft. Dies wird von Giovannas Gesang eingeführt. Gino tritt vor das Haus, aus dem Giovannas Singen kommt. Die Kamera folgt ihm, bevor Gino in die Gaststube eintritt, schaut er noch einmal zurück, ob ihn jemand sieht. Die Kamera beginnt ihre Fahrt durch den dunklen Raum,



Abbildung 5

an Stühlen und Tischen vorbei, in Richtung auf jenen hellen Durchlass, der in die Küche führt und in das dahinterliegende Schlafzimmer. Es wird hier sowohl die ängstliche Heimlichkeit eines beginnenden Verhältnisses beschrieben, als auch Ginos Umsicht, nicht gesehen zu werden, als er sich der lockenden Versuchung der Frau hingibt.

„Durch jene kleinen Veränderungen in der Perspektive auf die sichtbare Welt, wird die Situation von Personen neu, umfassender, objektiver beleuchtet und interpretiert.“⁵⁷

⁵⁶ Guidorizzi, *Cinema italiano d'autore*, S. 36.

⁵⁷ Schütte Wolfram, *Kommentierte Filmographie*, in: Jansen/Schütte, *Luchino Visconti*, S. 60.

Durch das geschickte Einsetzen der subjektiven Kamera⁵⁸ erreicht der Film seine dramatischen Höhepunkte.

Genial ist auch, wie Visconti die Mordszene umgesetzt hat: nämlich gar nicht. Sie wurde nicht gefilmt, sondern sie entsteht in den Köpfen der Zuseher. Erst gegen Ende des Filmes melden sich zwei Zeugen, die erklären, was sie gesehen hatten bzw. wie der Mord passiert ist.

Der Komponist der Filmmusik von *Ossessione* war Giuseppe Rosati, „un musicista con tutte le carte in regola.“⁵⁹

Gedreht wurde der Film von 13. Juni 1942 bis 10. November 1942, in Comacchio, Ferrara, Codigoro und Ancona. Im Jänner 1943 war der Film bereits „fertig“, und wenige konnten das Werk das erste Mal sehen. Premiere war schließlich am 16. Mai 1943 im Arcobaleno Kino in Rom.⁶⁰

Schon während der Dreharbeiten wurde das bereits gedrehte („belichtete“) Material, bevor es zum Kopierer ging, von den Faschisten gesichtet. Nicht nur einmal, sondern viele Male sollten/mussten ganze Passagen gestrichen werden. Visconti blieb jedoch hartnäckig, schnitt seinen Film und organisierte eine Vorführung in einem Saal in Rom. Es war wie eine „Bombenexplosion“.⁶¹

Ossessione signalisiert den Beginn einer Entwicklung des italienischen Films, die sich den Namen Neorealismus zulegte. Wäre der Film nicht mit eigenen Mitteln finanziert worden, würde der Film kaum beendet worden sein.

⁵⁸ In der subjektive Kamera (auch Point-of-View oder POV genannt) nimmt die Kamera die Position einer Figur ein, das heißt, man sieht auf der Leinwand, was die Figur aus ihren Augen sieht.

⁵⁹ Mannino, *Visconti e la musica*, S.16.

⁶⁰ Micciché, *Visconti e il neorealismo*, S. 42.

⁶¹ Kotulla, Domarchi Jean, Gespräch mit Luchino Visconti, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, S. 58.

5. Roberto Rossellini: Roma, città aperta (1945)

5.1 Handlung des Films:

Der Film erzählt drei Tage im März des Jahres 1944 in Rom, welche zur „offenen Stadt“ erklärt wurde. Mussolini hat sich bereits in den Norden zurückgezogen und die Repubblica di Salò ausgerufen, im Süden sind die Alliierten gelandet und rücken kontinuierlich in Richtung Norden.

Die Stadt Rom befindet sich in deutscher Okkupation. Manfredi, Mitglied des *Comitato di Liberazione Nazionale*, wird von der Gestapo gesucht. Als die Gestapo an die Tür jener Pension klopft, in der Manfredi wohnt, flüchtet er über die Dächer und sucht Schutz im Haus eines seiner Freunde namens Francesco. Da dieser gerade nicht zu Hause war, schickt Pina, die Verlobte Francescos, ihren Sohn Marcello zu Don Pietro, welcher im Auftrag Manfredis einem anderen Gleichgesinnten Geld überbringt. Pina und Francesco wollen am Tag darauf heiraten, jedoch wird das Wohnhaus von deutschen Truppen umstellt, Francesco wird abtransportiert, und Pina wird durch einen Schuss in den Rücken von den Deutschen erschossen.

Manfredis Geliebte ist die kokainsüchtige Maria, die ihrer Kokainlieferantin, die zugleich auch Freundin des Gestapo-Chefs Major Bergmann ist, den Aufenthaltsort Manfredis verrät. Don Pietro, Manfredi und der österreichische Deserteur werden verhaftet. Vor den Augen Don Pietros wird Manfredi gefoltert, der –ohne seine Mitkämpfer zu verraten- schließlich an den furchtbaren Qualen der Folter stirbt. Don Pietro wird von den deutschen Besatzern erschossen.

5.2 Allgemeines:

Am 17.1.1945 begann Roberto Rossellini mit den Dreharbeiten zu seinem neuen Film *Roma, città aperta*. Ursprünglich wollte Rossellini einen Dokumentarfilm machen, der sich mit dem Leben des Priesters Don Morosini⁶² beschäftigt, der während der deutschen Besatzungszeit in Rom, die von 10. September 1943 bis zum 4. Juni 1944 dauerte, erschossen wurde. Finanzielle und technische Schwierigkeiten erschwerten die Arbeit an diesem Filmprojekt, unter anderem kaufte Rossellini 35mm Filmreste von Straßenfotografen, da es so gut wie kein Negativmaterial gab. Auch für das Kopierwerk war kaum Geld vorhanden, weshalb Rossellini während des Filmdrehs keine Muster sehen konnte und schließlich hoffen und bangen musste, ob das Filmmaterial seinen Vorstellungen entsprach.⁶³

„Problematica e avventurosa fu la realizzazione di *Roma, città aperta* a causa della continua mancanza di mezzi economici (tutto nella capitale era distrutto, non esistevano più i teatri di posa, né macchine da presa, né pellicole.“⁶⁴

Nachdem der Film fertig geschnitten und synchronisiert war, wurde er unter dem Titel „storie di ieri“ Filmkritikern, Filmleuten und Freunden gezeigt. Viele von ihnen waren so enttäuscht, dass der Film sogar ausgepiffen wurde. Größtenteils war es, wie gesagt, die Reaktion der Kritiker. Unbeeindruckt davon schätzte das Kinopublikum den Film, als er tatsächlich unter dem Titel *Roma, città aperta* anlief, sehr, und er wurde zu einem großen Erfolg und lief lange Zeit in den italienischen Kinos.⁶⁵

Durch einen glücklichen Zufall schaffte der Film den Weg nach Amerika. Ein amerikanischer GI erwarb eine Kopie des Films relativ günstig, dadurch kam der Film

⁶² Giuseppe Morosini (*1913-1944), italienischer Priester und Widerstandskämpfer

⁶³ Vgl. Thome Rudolf, Kommentierte Filmografie, in: Jansen/Schütte, *Roberto Rossellini. Reihe Film* 36, S. 114.

⁶⁴ Guidorizzi, *Cinema italiano d'autore*, S. 41.

⁶⁵ Vgl. Thome Rudolf, Kommentierte Filmografie, in: Jansen/Schütte, *Roberto Rossellini. Reihe Film* 36, S. 115.

Anfang 1946 in die Kinos der Millionenmetropole New York und lief dort mehr als ein Jahr überaus erfolgreich.⁶⁶

Erst im Jahr 1960 kam schließlich der Film in die deutschen Kinos, jedoch stark gekürzt und in verfälschender Synchronisation, so wurden „eine der Hauptgestalten aus einem Kommunisten in einen ‚Sozialisten‘ verwandelt, und die Folterer werden niemals Deutsche, sondern immer nur als ‚Nazis‘ apostrophiert.“⁶⁷

Nach Gregor Ulrich ist der Film *Roma, città aperta* „des Neorealismus reinste[r] Ausprägung“⁶⁸, bei der allein die Wirklichkeit die Ereignisse auf die Leinwand bringt. Der Film entstand im „Bauch Roms, in einem kleinen Kreis Eingeweihter“⁶⁹. Er beschreibt den italienischen Widerstand quer durch alle ideologischen Lager: Es sind dies der kommunistische Widerstandskämpfer Manfredi, Mitglied des CLN, der auf der Flucht von der SS ist, ein katholischer Priester namens Don Pietro und schließlich Pina, die Verlobte eines Freundes und Mitkämpferin Manfredis. Alle drei teilen jedoch das gleiche Schicksal: sie werden umgebracht. Nach Töteberg ist der eigentliche Held des Films die Stadt selbst.⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Thome Rudolf, Kommentierte Filmografie, in: Jansen/Schütte, *Roberto Rossellini. Reihe Film* 36, S. 117.

⁶⁷ Ivi, S. 118.

⁶⁸ Gregor, *Geschichte des Films*, S. 241.

⁶⁹ Thomas Meder, *Roma, città aperta*, in: Michael Töteberg, *Metzler – Film – Lexikon*, S. 497.

⁷⁰ Ibidem.

5.3 Exkurs: Entstehung der Resistenza

Das CLN (Komitee der nationalen Befreiung, ital. *Comitato di Liberazione Nazionale*) war ein politisches Gremium der Widerstandsbewegung, das am 8. September 1943 gegründet wurde. Zu diesem Komitee schlossen sich sowohl im Süden als auch im Norden die fünf antifaschistischen Parteien – PCI, PdA, PSI, DC und der liberale PLI – zusammen. Dies war der Auftakt für die spätere *Resistenza*.⁷¹

„Dopo l'8 settembre si costituirono, nell'Italia occupata, le prime bande partigiane che, al 25 aprile 1945 erano divenute esercito. [...] Che la Resistenza nasca ovunque con la Seconda Guerra Mondiale, che derivi dai caratteri di quel conflitto le condizioni del proprio sorgere è questione che non deve essere mai dimenticata o sminuita: senza l'esercito di occupazione nazista, senza la lotta delle potenze alleate sul piano militare, ma anche a livello ideologico e propagandistico, per la democrazia, contro l'oppressione e lo sfruttamento dei popoli, la Resistenza non avrebbe potuto nascere, come non era nata in altre guerre.“⁷²

Nach dem Sturz Mussolinis entstand aus „versprengten Soldaten, die zu weit im Norden stationiert waren, um zu den Alliierten überlaufen zu können, und sich weder den Deutschen ergeben noch für die Republik von Salò kämpfen wollten“⁷³ die *Resistenza*.

Wie einige politische Phänomene gab es die *Resistenza* hauptsächlich im Norden. Die Partisanen lebten von dem, was ihnen die Bauern mehr oder weniger freiwillig hergaben. Ihre Vorgehensweise sah wie folgt aus:

„Überraschende, blutige Angriffe auf Exponenten der RSI und der Deutschen, Sabotage, Anschläge auf die

⁷¹ Jansen, *Italien seit 1945*, S.17.

⁷² Gasparri, *La resistenza in Italia*, S. 39.

⁷³ Jansen, *Italien seit 1945*, S.17.

Infrastruktur, insbesondere Brücken, Eisenbahnlinien und die Energieversorgung sowie Überfälle mit dem Ziel, Geld, Waffen und Ausrüstung zu erbeuten.⁷⁴

In der Endphase des Jahres 1945 waren es 150.000 Personen, die die *Resistenza* umfasste und die zur Befreiung des Landes maßgeblich beitrugen. Kleine Gruppen bewaffneter Jugendlicher verschanzten sich in den Bergen, andere „managten“ in der Stadt den antifaschistischen Widerstand. Vor allem für die Wiedergewinnung der nationalen Identität hatte die *Resistenza* eine große Bedeutung, die heute wieder umstritten ist.⁷⁵

Drei grundsätzliche Ziele⁷⁶ verfolgte die *Resistenza*:

1. Die außenpolitische Abwehr der teutonischen Invasion aus dem Norden und die Befreiung des nationalen Territoriums.
2. Der innenpolitische Kampf gegen den republikanischen Faschismus.
3. Die Vorbereitung der politisch-sozialen Revolution.

Sowohl Partisanen auf der einen Seite, als auch die Deutschen zusammen mit den Faschisten auf der anderen Seite gingen mit großer Grausamkeit vor. So waren zwischen 1943 und Kriegsende auf Seiten der *Resistenza* 35.000 Tote und 21.000 Verwundete. 9.000 Partisanen wurden in deutsche Lager deportiert.⁷⁷

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Vgl. Petersen, *Quo vadis, Italia?*, S. 45.

⁷⁶ Ivi, S. 46.

⁷⁷ Jansen, *Italien seit 1945*, S. 17.

5.4 Mise en scène

Roma città aperta weist typische Elemente eines Dokumentarfilms auf, unter anderem sind dies lange Einstellungen. Die ASL (average shot length) beträgt bei *Roma, città aperta* 9,1 Sekunden. Zum Vergleich bei De Sicas *Ladri di biciclette* sind es 6,9 Sekunden und bei Viscontis *Ossessione*, der lange Einstellungen liebte, waren es 17,5 Sekunden.⁷⁸

Interessant ist auch, dass der Film mehrmals auf das gängige Schuss-Gegenschuss Verfahren verzichtet hat. Oftmals gab es nur einen „single shot“. Rossellini zog es vor, ganze Gruppen zu filmen. Im Falle, dass mehr als zwei Personen miteinander sprachen, ordnete Rossellini seine Schauspieler in Form eines „V“ an. Dabei standen zwei davon am Rand, und eine(r) in der Mitte beziehungsweise im Hintergrund (Abb. 6). Auch sogenannte „Pärchen“-Szenen wurden so realisiert, dass man beide zur Gänze im Bild sah, und, wie schon erwähnt wurde, auf das Schuss-Gegenschuss Verfahren verzichtet wurde.⁷⁹



Abbildung 6

Bei den Einstellungsgrößen fixierte sich Rossellini auf halbnaher und naher Einstellungen. Einige Male verwendete er auch *close up* Aufnahmen, man denke hierbei an Szenen mit Don Pietro, jene, wo er ins Gefängnis gestoßen wird und die Brille zu Boden fällt, oder auch an die Verhörsituation am Ende des Films.

„Roma città aperta makes greater use of medium shots than others of the films. Rossellini uses more medium shots than others to the same degree that he uses fewer close up shots“⁸⁰

Einige Orte, und auch Figuren, stellt Rossellini mit einem *zoom in* und *zoom out* vor. Hierbei wäre an die erste Szene zu denken, in der das Gestapohauptquartier in der

⁷⁸ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 109.

⁷⁹ Vgl. Ivi, S. 110.

⁸⁰ Ivi, S. 112.

Via Tasso vorgestellt wird, mithilfe eines *zoom out*. Man sieht eine Rom-Karte, die Kamera macht den Eindruck, als würde sie sich rückwärts begeben. Auf die selbe Art und Weise wird Don Pietro „vorgestellt“, der mit seinem schwarzen Priesterkleid direkt vor der Kamera steht und dann ins Spielfeld läuft. Auch in diesem Beispiel hat man das Gefühl, dass es einen *zoom out* gibt, dies erfolgt jedoch durch die Bewegung des Protagonisten selbst.

Der Wechsel von einer Szene zur nächsten erfolgt hauptsächlich mit Überblendungen oder auch mit Wischblenden.

5.5 Techniken und Ausdrucksmittel des Films

Grundsätzlich kann man sagen, dass drei Personen in drei Handlungssträngen verwoben sind, immer gibt es zu diesen Haupthandlungssträngen kleinere Nebenhandlungen wie z.B. die geplante Hochzeit zwischen Pina und Francesco. Rossellinis große Leistung bestand darin, den Stoff seines Filmes in wenigen Episoden zu konzentrieren und im scheinbar zufälligen Nebeneinander die Tragik eines geschichtlichen Augenblicks festzuhalten. Die tragischen Episoden des Films wirken nicht nur deshalb so stark und überzeugend, weil sie sich „nicht nur am Rande“ des Geschehens ereignen, von keiner Dramaturgie herbeigeführt, sondern auch weil er sie mit komischen und grotesken Szenen im Gleichgewicht hält⁸¹: man denke hierbei an den ungewollten Kopfball Don Pietros beim Fußballspiel mit seinen Ministranten oder jene Szene in der Druckerei, in der Don Pietro eine nackte Porzellanfigur neben einer Heiligenfigur sieht, diese jedoch mit dem Blick von jener nackten Porzellanfigur



Abbildung 7

⁸¹ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films*, S. 238.

wegdrehen (Abb. 7). Wagstaff spricht von einer Reihe weiterer humoristischer Situationen⁸²:

- The Brigadiere arriving with flowers for the bride;
- Pina slapping the amorous SS trooper and dislodging his helmet, playing with the rhetorical coding of costume
- The women telling the Fascist NCO that they trust him to take care of their belongings;
- The Fascist militiamen looking up the skirts of the women instead of in the direction in which the partisans are escaping;
- Don Pietro's arriving 'in disguise', as a priest come to deliver the Last Sacraments to a dying man;
- The Brigadiere commenting on how times have changed since the days in which priests would arrive with the promptness of the fire brigade:
- The broad Tuscan accent of the Fascist NCO telling the Brigadiere that he does not like his face (this 'encodes' NCO as 'different' from the Roman populace, and draws once again on the rhetorical coding of costume, as well as exploiting regional stereotypes according to which Tuscans are both sarcastic and rude and had the reputation of being fiercest and hardest of Fascists)
- The slapstick choreography of Don Pietro with the mortar bomb and the barrel of the machine gun;
- The comic dramatic irony of the grandfather's protest against death;
- The clever sound-off slapstick of the blow with the frying pan, followed by Don Pietro's frantic attempts to receive the grandfather;
- The comic bewilderment of the Fascist NCO overawed by Don Pietro's pantomime.

Rossellinis Hauptaugenmerk liegt aber auf dem Bemühen um Objektivität der Vorgänge und Personen. Obwohl man viele der handelnden Personen in ihren privaten Leben und ihren privaten Beziehungen sieht, bleibt jedoch immer ein Rest von Anonymität.

⁸² Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 172.

5.6 Der „Dresscode“ in *Roma, città aperta*

Die Wahl der Kostüme ist, unter anderem, ein wesentliches Element im Bezug auf die filmische Darstellung. Im Film *Roma, città aperta* gibt es eine große Bandbreite an Kostümen. Wagstaff spricht von „a scale of different registers of dress.“⁸³ Ich möchte bei den folgenden Ausführungen das englische Wort *register* beibehalten. So ist Pina's Familie und andere Mieter der Via Montecuccoli, sowohl auch Manfredi und Francesco in ein und demselben *register* gekleidet. Marina's Kostüm im Restaurant von Flavio, nachdem Pina erschossen wurde, hat ein höheres *register*. Es signalisiert ihr Entfremdetsein und ihre Isoliertheit der Gemeinschaft gegenüber und zugleich zeigt es eine große Verbundenheit mit den Deutschen.

Seit der Krieg im Film dargestellt wird, in welchen Formen auch immer, spielen Uniformen eine wichtige Rolle. Nach Wagstaff stehen die Kostüme des Brigadiers und die der faschistischen Polizei auf derselben Stufe:

“The next step, in the scale of uniforms, is the crumpled greatcoat of the Brigadiere, along with, slightly further up the scale, the rather sloppily uniformed Fascist police who stop Francesco on his way home from work.“⁸⁴

Auf einer anderen Stufe steht das Exekutionskommando, das in unpassenden und plump wirkenden Uniformen steckt, die viel zu groß sind.

Das Kostüm des toskanischen Faschisten, der mit Don Pietro hinauf zum kranken alten Mann eilt, ist wieder anders zu interpretieren. Abgesehen von ihm, kann man die Deutschen von den Faschisten kostümtechnisch sehr gut optisch -natürlich auch ideologisch und inhaltlich- unterscheiden. Er selbst schwebt jedoch in einem luftleeren Raum zwischen Politik und Moral. Sein Kostüm spielt jedoch auf sein Verhältnis zum Faschismus an.⁸⁵

Einen ähnlichen *Dresscode* findet man bei Hartmann, der betrunken und mit krummer Haltung im Sessel sitzt. Schließlich ist noch Bergmann zu nennen, „ein

⁸³ Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 127.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Vgl. *ivi*, S. 128.

Dandy in Uniform“. Die ganze Verhör- und Folderszene spiegelt die Kontraste der Kostüme besonders wider. Der Uniformierte und der Nicht-Uniformierte, dessen Höhepunkt in der Nacktheit Manfredis kulminiert.⁸⁶

Ein ganz anderer Fall sind die Kostüme Don Pietros, die auch als eine Art Uniform angesehen werden können. Diese werden nach Wagstaff hierarchisch dargestellt:

“Don Pietro is a case apart, ‘uniformed’ at different levels of register, the highest being at the Via Montecuccoli round-up (and at Benediction in church after Pina’s death). The initial coding is at the comic level of ‘disguise’ (he has already been introduced into the film, incongruously, as humbly and clumsily refereeing a football match in his clerical ‘uniform’). But when he (and Marcello, similiary ‘uniformed’ in clerical garb) rush to the fallen body of Pina, the uniform takes on a higher register, so much so that the episode ends with an added, narratively superfluous, shot of Don Pietro cradling the body of Pina in a way that many have recognized as alluding to the Renaissance iconography of the Pietà, Christ’s deposition from the cross.”⁸⁷

Don Pietro Kostüm soll ihm einen gewissen Status verleihen sowie Demut und Bescheidenheit symbolisieren. Er ist auch der Einzige, der eine Brille trägt, und zeigt auch nicht die Irritation, als sie ihm von den Deutschen zerstört wurde.

⁸⁶ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S.128

⁸⁷ Ivi, S.129.

5.7 Licht und Ton

Obwohl viele neorealistische Filmemacher an Originalschauplätzen drehten und ein Film *en plein air* vorzogen, wurde *Roma, città aperta* hauptsächlich im Studio gedreht.⁸⁸

Nicht nur an Ecken und Enden in finanzieller Hinsicht fehlte es, genauso schwer war es, eine verlässliche Stromquelle zu finden, vor allem für die Lichtversorgung im Studio, die das künstliche Licht garantieren sollte. Man benutzte schließlich einen Generator, der dieses Problem lösen sollte.⁸⁹

Da nun das Stromproblem gelöst wurde, traten andere Probleme beim Drehen des Films auf: Durch die manchmal schlecht ausgeleuchtete Szenerie treten die handelnden Personen mit ihren Gesichtern in ein Wechselbad von Licht und Schatten, was nicht sein dürfte/sollte. Dies zählt zu den klassischen Dingen, dem „ABC des Einleuchtens“, die man nicht falsch machen darf. Hin und wieder sieht man auch im Film einen doppelten oder dreifachen Schatten, der aus cinematografischer Sicht, betreffend *Roma, città aperta*, nicht sein dürfte.

Interessant ist der Ton in *Roma, città aperta*. Wagstaff schildert, dass der Film komplett post-synchronisiert wurde. Bild und Ton sind in dieser Phase des Aufzeichnens getrennt, das heißt die Kamera filmt die „Aktion“ und das Mikrofon nimmt den Ton auf. In der Postproduktion sollten sie simultan miteinander verbunden werden. Filme dieser Zeit benutzten die originale Tonspur nur als Orientierung, da in der Postproduktion die Dialoge neu (darüber)synchronisiert wurden. Jedoch gab es bei *Roma, città aperta* keine originale Tonspur, da aus finanziellen Gründen kein Mikrofon benutzt wurde. Mühsam musste der Dialog in der Postproduktion mit den Schauspielern erneut „erarbeitet“ werden. Man sah sich natürlich bei der Synchronisation selbst im Bild, jedoch wenn in der Szene improvisiert wurde, wurde es sehr schwer, den Text ins Gedächtnis zu rufen. Das Resultat lässt sich sehen, in einem negativen Sinne. Oftmals sind die Bewegung der Lippen und die Synchronisation nicht simultan, vor allem auffallend in Szenen, in denen Bergmann im Dialog mit Hartmann steht. Problematisch ist das bei der Einstellungsgröße (auch

⁸⁸ Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 100.

⁸⁹ Ivi, S. 101.

wenn es nur wenige davon gibt) der Großaufnahme, erkennbar auch bei anderen Einstellungen, jedoch je weiter die handelnden Figuren von der Kamera entfernt sind, desto weniger deutlich sind diese „Fehler“ sichtbar.⁹⁰

5.8 Die Wahl der Schauspieler

Die Wahl der Schauspieler war zum großen Teil eine Frage des Geldes. Um eine finanzielle Unterstützung zu bekommen, war es notwendig, große Namen bzw. bekannte Schauspieler für den Film zu engagieren. Auf Anna Magnani und Aldo Fabrizi traf diese Voraussetzung zu. Sie verlangten und bekamen hohe Gagen, wodurch für die restlichen Schauspieler die Gagen viel geringer ausfielen. Das war unter anderem ein Grund dafür, dass viele Laienschauspieler engagiert wurden, viele davon waren auch Freunde und Bekannte Rossellinis, die ihm –auch wenn die Gagen gering waren oder zur Gänze wegfielen- in dieser Situation zu helfen verstanden.⁹¹

Magnanis Sohn erkrankte kurz vor den Dreharbeiten dieses Films an Kinderlähmung. Sie war daher gezwungen, diesem Film zu machen, da jene hohe Gage, die sie bekam, nötig war, um die Behandlung ihres Sohnes zu finanzieren. Schmerz, Kummer und Sorge wirkten sich auf ihre Persönlichkeit und vor allem auf die Darstellung ihrer Figur sehr intensiv aus.⁹²

Kurze Zeit verhandelte man auch mit Clara Calamai (bekannt durch Luchino Viscontis *Ossessione*), jedoch wurden die Verhandlungen mit ihr abgebrochen, und Rossellini wurde sich immer sicherer, dass Anna Magnani die Richtige für diese Rolle, für seinen Film sei.⁹³

⁹⁰ Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S.105.

⁹¹ Ivi, S.119.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

Zur Besetzung von Magnani äußert sich Mario Verdone wie folgt:

„Luchino Visconti l'avrebbe [Anna Magnani] voluta come protagonista del film *Ossessione* nel 1942. Ma in attesa di un figlio – che chiamò Luca – dovette rinunciare a questo ruolo, passato a Clara Calamai. Con *Roma, città aperta* (1945) accadde il contrario: Per la indisponibilità della Calamai, Roberto Rossellini fece appello ad Anna Magnani per il ruolo della protagonista, la popolana Pina, tragicamente colpita dai Nazisti.“⁹⁴

Für die Rolle des Don Pietro stand von Anfang an Aldo Fabrizi fest. Diese Rolle fiel nicht in jenes Rollenschema, in dem er sich wohlfühlte und in dem er glänzen konnte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, und mit einem „guten Händchen“ Schauspieler führen zu können, brachte Rossellini Fabrizi exakt auf den richtigen Weg.⁹⁵

Von Magnani verlangte Rossellini Authentizität und Spontanität, von Fabrizi hingegen ein großes Maß an Selbstironie.

Der Sakristan Agostino (dargestellt von Nando Bruno) ist ein „Witzbold“ von Anfang bis Ende: Seine Rolle wurde als „komische“ Rolle geschrieben und angelegt und von einem Schauspieler interpretiert, der aus dem Comic-Sektor kommt.⁹⁶

Für die Rolle des „piccolo Marcello“ engagierte Rossellini Vito Annichiarico, einen zehnjähriger Schuhputzjungen. Nach Wagstaff sollte er auch für die Rolle des Pasquale in *Paisà* engagiert werden, jedoch entschloss sich Rossellini im letzten Moment für Alfonsino Pasca. Alfonsino wurde eingesetzt, die Erwachsenen nachzumachen, und war auch eine Schlüsselfigur für komische und dramatische Effekte.

„Rossellini makes Marcello innocent by satirizing the incongruity between his ideology and actions, on the one

⁹⁴ Verdone Mario, *Il neorealismo ed Anna Magnani*, in: Tonia Caterina Riviello, *Women in italian cinema*, S. 18.

⁹⁵ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S.122.

⁹⁶ Vgl. *ivi*, S.123.

hand, and his age, on the other. Marcello is playing a role that is too grown-up for him.”⁹⁷

Nachdem Pina im Film umgebracht wurde, trägt den restlichen Teil des Films, wenn man das so sagen darf, der Schauspieler Harry Feist⁹⁸, der den Major Bergmann mimte. Seine innere Unruhe, seine ausdrucksstarken Gesten, die gepaart mit dem fein herausgearbeiteten Text des Drehbuches sind, zeigen deutlich seine Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Werten, wenn es um das Erreichen eines seiner Ziele geht. Giulio Panicali⁹⁹, der auch bei *Paisà* als Erzähler fungierte, synchronisierte Harry Feist.¹⁰⁰

Feist war homosexuell und wurde wegen seines „unmännlichen Verhaltens“ gecastet, wie Wagstaff folgend erklärt:

„Feist plays Bergmann as a dandy: elegantly turned out of self-conscious in his moments, gestures, and speech. Significant also is his effeminacy (apparently a reference to a characteristic of one of the two historical figures on which his figure is based, Major – subsequently Lieutenant Colonel – Herbert Kappler of the Gestapo and Colonel Eugen Dollmann of the SS) – Feist was chosen *because* he was homosexual and camp.”¹⁰¹

⁹⁷ Ivi, S. 124.

⁹⁸ Harry Feist (1903-1963), war ein österreichischer Schauspieler, der vor allem durch die Rolle des Major Bergmann in Rossellinis *Roma, città aperta* bekannt wurde.

⁹⁹ Giulio Panicali (1899-1987), war ein italienischer Schauspieler und Synchronsprecher

¹⁰⁰ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 124.

¹⁰¹ Ivi, S. 125.

5.9 Fehler

Wenn man einen Film dreht, passieren Fehler. Beispielsweise sieht man im Film *Ben Hur* (1959, Regie: William Wyler) in einer Szene einen Römer mit Armbanduhr, im Film *Gladiator* (2000, Regie: Ridley Scott) kann man den tot im Bett liegenden Kaiser deutlich atmen sehen. Auch in *Casino Royal* (2006, Regie: Martin Campbell) passierte solch ein Fehler – von Einstellung zu Einstellung sah man eine Fahrzeugtür, die, obwohl sie von niemandem betätigt wurde, einmal offen, dann wieder geschlossen und wieder offen war.¹⁰²

Hauptsächlich äußern sich diese in Form von Anschlussfehlern, filmtechnischen Fehlern und inhaltlichen Fehlern:

- (1) Unter einem Anschlussfehler versteht man, wenn man in einer Einstellung eine Kerze brennen sieht, jedoch in der Einstellung danach ist sie wieder aus, obwohl der/die Protagonist(in) nichts an der Situation verändert hat. Da Szenen im Film oft nicht chronologisch gedreht werden, kann es passieren, dass unter anderem sich auch Frisuren der Protagonisten verändern. Ich persönlich kenne einen Fall, indem dem Protagonisten einer Serie versehentlich die Haare geschnitten wurden, und somit bei einer Anschlusseinstellung (die zu einem späteren Zeitpunkt gedreht wurde) eine ganz andere Frisur hatte. Der Protagonist war ich selbst.
- (2) Ein filmtechnischer Fehler äußert sich unter anderem dadurch, dass diverse Kabel, Filmequipment, Tonangel oder ähnliches ungewollt und unabsichtlich im Bild auftauchen.
- (3) Inhaltliche Fehler treten dann auf, wenn zum Beispiel in einem im Mittelalter spielenden Film Gegenstände auftreten, welche es zu jener Zeit noch nicht geben konnte. Man denke an Waschmaschinen oder ähnliches in Spencer-Hill-Western.

¹⁰² Vgl. <http://www.dieseher.de/> [12.2.2011]

Im Beispiel von *Roma, città aperta* möchte ich auf eine Szene eingehen, in der einige ‚Fehler‘¹⁰³ passiert sind, es ist jene Szene, in der Pina von der SS erschossen wurde:

- (1) Nachdem Pina erschossen wurde, verändert sich die Position ihres Körpers von Einstellung zu Einstellung.
- (2) Der kleine Marcello, der zu seiner Mutter läuft, als sie erschossen wurde, wird gefolgt von Don Pietro. Nachdem beide bei Pina angekommen sind, beugt sich Don Pietro –der einen schwarzen Umhang um sich gehüllt hatte– über die Leiche. In der nächsten Einstellung ist dieser schwarze Umhang plötzlich „verschwunden“ (Abb. 8 bzw. Abb. 9).
- (3) In jener Einstellung, in der man Pina dem Truck nachlaufen sieht, erkennt man –wenn man die Szene in halber Geschwindigkeit abspielt– dass Pina die Augen auf den Boden richtet, um selbst während des Laufens nicht zu stürzen.
- (4) Nachdem Francesco von der Gestapo abgeführt wird, fährt der Truck mit ihm los. Jedoch als Pina ihm nachruft und er zurückruft, scheint es, nachdem die Einstellung gewechselt wurde, als würde der Truck noch immer auf der gleichen Position stehen.



Abbildung 8



Abbildung 9

¹⁰³ Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 170.

5.10 Interview mit Renzo Rossellini:

Während der Recherche zu *Roma, città aperta* kam ich auf die Idee, mit dem Sohn von Roberto Rossellini namens Renzo Rossellini (*1941) in Kontakt zu treten. Da ja ein Versuch bekanntlich nichts kostet, hab ich an die zuständigen Stellen gemailt und schließlich seine Email Adresse bekommen. Nachdem ich ein paar Fragen ausformuliert hatte, schickte ich die Email ab, ohne auch nur im geringsten Moment daran zu denken, eine Antwort zu bekommen. Jedoch schon wenige Minuten später kam eine von ihm persönlich verfasste Email, in der er sich dazu bereit erklärte, meine Fragen zu beantworten.

Nicht nur meine Fragen wurden beantwortet, sondern Renzo Rossellini stellte mir zusätzlich noch eine Reihe weiterer interessanter Dokumente zu Verfügung: Eine Rede, die er in Yale gehalten hatte, die die verschiedenen Schaffensperioden seines Vaters behandelt. Dazu übermittelte er mir auch noch einen kurzen Brief, den sein Vater ihm noch kurz vor seinem Tod geschrieben hatte; in diesem spricht dieser von seiner filmischen Arbeit.

Außerdem gab er mir noch die Erlaubnis, das „Interview“ und die an die Email angefügten Dokumente in meiner Diplomarbeit zu veröffentlichen.

Kurz noch einige Infos zu Renzo Rossellini: Er ist der Sohn von Marchella de Marchis, einer Kostümbildnerin und Roberto Rossellini. Er arbeitet als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent in Italien.

Nicht zu verwechseln mit dem Bruder Robert Rossellinis, der auch Renzo Rossellini (*1908 - †1982) heißt. Auch er war im Filmgeschäft tätig; er schrieb unter anderem die Filmmusik für *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Stromboli* oder auch *Viaggio in Italia*.

Interview mit Renzo Rossellini via Mail vom 5. April 2011:

Wolfgang Galler: Come era suo padre come regista? A cosa dà in particolare peso?

Renzo Rossellini: Altro allegato che spiega.

W.G.: Come dirige i suoi attori per raggiungere il suo scopo?

R.R.: Prima regola "impedire" agli attori di far finta di essere il personaggio (avoid to pretend to be the character) ma diventare il personaggio (be the character).

W.G.: Cosa lei sa del film *Roma, città aperta*? Come erano le riprese in questo difficile tempo?

R.R.: Ricominciare a fare cinema nell'Italia distrutta dalla guerra era difficilissimo l'unica pellicola che si trovava era quella che usavano i fotografi per fotografare i militari americani davanti ai monumenti di Roma. Pellicola vecchia e di pochi metri le inquadrature del film dovevano essere brevi, riservando i pezzi più lunghi per le scene più lunghe.

W.G.: Secondo lei, quando inizia e quando finisce il neorealismo cinematografico?

R.R.: Mio padre esce volentieri dal Neorealismo con un film di fantasia come "La macchina ammazzacattivi" nel 1948.

W.G.: Come Lei descriverebbe suo padre?

R.R.: Mio padre era un ricercatore che odiava ripetersi ed ha cercato di fare film sempre differenti uno dall'altro.

5.11 Da Papà: Brief Roberto Rossellini an seinen Sohn Renzo

ROBERTO ROSSELLINI

Renzo

ho dedicato tutta la mia esistenza per tentare di fare del Cinema un'arte utile agli uomini. Negli ultimi anni mi sono concentrato su la Televisione ma credo, come tu sai, che il mio obiettivo e' sempre stato il medesimo. Ora che mi sono dato l'obiettivo di realizzare la prima Enciclopedia della Storia audiovisiva voglio lasciarti il compito di completarla e di mettere insieme i miei film in forma enciclopedica. I critici ed i professoroni non saranno d'accordo, abituati come sono, ad usare la cronologia dei film secondo la loro data di ripresa ma loro non mi hanno mai compreso. Ti ho torturato per anni obbligandoti a fare serie televisive storiche invece che lasciarti seguire le tue ispirazioni. E' stato affiancandoti nel comune lavoro che ho compreso che tu, solo tu, avresti potuto continuare e portare a termine il mio progetto enciclopedico. Ora che mi sento vecchio mi conforta, solamente, l'idea che il mio progetto grazie a te non rimarrà incompiuto.

dicembre 1976

Papà Tio

Abbildung 10: Brief von Roberto Rossellini an seinen Sohn Renzo Rossellini

5.11.1 Kommentar zur Rede von Renzo Rossellini

Fast dreißig Jahre nach dem Tod Roberto Rossellinis hat Renzo Rossellini eine umfassende *enciclopedia audiovisiva* erstellt. Diese beinhaltet die komplette Filmografie, nicht nach Jahreszahlen gereiht, sondern nach historischen Gegebenheiten. Leider war es mir nicht möglich, einen Blick in diese *enciclopedia* (digitalisiert, in Form einer Internetseite) zu werfen, da diese, laut einer Email von Renzo Rossellini nur auf seinem Computer abrufbar ist, und darauf gewartet wird, bis der ideale Sponsor gefunden wird (Stand 19.4.2011). Laut einer Promo auf Renzo Rossellinis Website ist diese *enciclopedia* in folgende Bereiche unterteilt und beinhaltet folgende Informationen, Daten und Fakten¹⁰⁴:

- La macchina del tempo:

contiene i film e le opere realizzate, ordinate secondo l'ordine dei periodi trattati e non quello in cui sono stati realizzati. I pulsanti rimandano ciascuno al singolo menù dell'opera (o di uno spezzone di essa) da cui si può accedere alla sua visione e dove sono inclusi anche i contenuti aggiuntivi, come documenti originali della produzione, una galleria di foto di set, recensioni dell'epoca, bozzetti, studi scenografici, epistolari e note autografe in cui è percepibile limpidamente il complesso pensiero rosselliniano.

- Parole:

suddivisa in tre "libri":

- Storia dell'uomo
- Storia della società umana
- Storia della scienza e del progresso

E' una raccolta di voci rappresentative delle principali tematiche che Rossellini approfondì nella sua "indagine" sulla storia dell'uomo.

¹⁰⁴ <http://www.rossellinifilm.com/it/file/enc/scheda.htm> [12.4.2010]

- La Filmografia completa:

presenta l'elenco filmografico delle opere di Rossellini attraverso un menù che ne segue l'ordine cronologico di realizzazione dove le schede di contestualizzazione sono correlate da materiale d'archivio audiovisivo e documentazione cartacea digitalizzata allo scopo di offrirne una comoda consultazione.

5.12 Rede von Renzo Rossellini über seinen Vater Roberto Rossellini

Folgende Rede wurde mir von Renzo Rossellini via Email zur Verfügung gestellt:

This schematic allows me to retrace the various Rossellinian periods. Just as for Picasso there were the Cubist, Blue and Pink periods, also for Roberto Rossellini there were various periods - if we were to refer to them by colors as we do for painters, the first evident division is between the black and white cinema that ends with the last film with Ingrid "La Paura" ("Fear") and the period of films in color that begins with the film "India Matri Bhumi" ("India Great Mother") with various returns to black and white when creatively he felt the need, as in the case of "Generale della Rovere", "Era Notte a Roma", and "Anima Nera". But I prefer to divide the work of my father in a different manner: the three utopias of Roberto Rossellini:

1 - "The many films of war" realized during and after the Second World War, all films against the war, make up the "Utopia of Peace". His films were not simply pacifist, he tried to explain also how to arrive at a peace as in the case of "Germany Year Zero", a film that by representing an act of pity by the victor introduced the concept of "lay pardon". A man born in 1906, such as my father, having lived through two world wars, two terrible aftermaths of war, dedicated much of his work to construct the premises for a world without any more wars.

2 - Many films with female protagonists, without ever representing a nude woman as a sex object, but only the woman as a vehicle of feelings, intelligence, and humanity. "The Utopia of a world without sexism, racism, and discrimination" and of the respect

for all human kind by all human beings.

3 - For my father ignorance was dangerous like hunger and poverty, and he dreamed that mass media would be used to liberate man from ignorance and render him resistant to propaganda, dependence on bad leaders and dictatorships. My father hated the word "education" etymologically, from the Latin to educate was to castrate, and preferred the synonym "diffusion of knowledge". It is surprising how Rossellini discovered this term "diffusion of knowledge", studying Thomas Jefferson and the American Revolution, about which he wanted to realize a television series. Jefferson in the preamble to "Bill 79" to the United States Constitution speaks of the "diffusion of knowledge". Jefferson's preamble to Bill 79 was not adopted in the Constitution. Among the elements that inspired my father in this "Third Utopia" I found in his books some phrases underlined from the Talmud: "When you don't know where to go, look from where you have come". From Turgot (1785): "It is necessary to develop a system of education that teaches how to think, rather than which one must think". And from Shakespeare: "The eyes of the ignorant are more learned than their ears". This last phrase is similar to many of those of the Moravian educator, Comenius.

From "Neo-realism to the diffusion of knowledge" would have allowed me to follow this course, but I am sure that my father would not have approved. For my father there did not exist a difference between his neo-realist cinema and the historical one. Roberto Rossellini always said and wrote that from the first documentaries in his youth to the last works realized before his death, his search was always that of making cinema an ethical and moral art. The search for "An aesthetic of that which is just" and not "An aesthetic of the Beautiful". These considerations would bring me to re-title my speech "Roberto Rossellini, From the Diffusion of Knowledge to the Diffusion of Knowledge".

5.12.1 Kommentar zur Rede von Renzo Rossellini

Renzo Rossellini teilt in seiner Rede die Schaffensperioden seines Vaters in drei Utopien. Interessant ist dabei das nicht erwähnte filmische Schaffen Roberto Rossellinis in der Zeit zwischen 1936 und 1944, jene Filme, die noch zur Zeit des faschistischen Regimes gedreht wurden; diese wurden in seiner Rede nicht erwähnt. Dies geschieht nicht zufällig, man distanzierte sich auf diese Weise von jener schrecklichen Zeit, in der Filme für ein Regime gedreht wurden, das großes Unheil anrichtete. Jedoch sind die „filmischen“ Anfänge eines Regisseurs rückblickend besonders interessant und auch von großer Wichtigkeit. Seine Spielfilme, die starke dokumentarische Elemente aufweisen, zeugen für die außerordentliche Begabung dieses Regisseurs.

6. Vittorio De Sica: *Ladri di biciclette* (1948)

6.1 Cesare Zavattini – seine Liebe zur Wirklichkeit

Physiognomisch ein „kleiner Mann“¹⁰⁵, aber eine Schlüsselfigur des italienischen Films der unmittelbaren Nachkriegszeit war der Drehbuchautor Cesare Zavattini, der auch als „Philosoph des Neorealismus“¹⁰⁶ galt. Er arbeitete mindestens an der Hälfte der besten (neorealistischen) Filme, die in den Jahren von 1940 bis 1960 entstanden sind, mit, vor allem aber mit dem großen Vittorio de Sica. Man konnte ihn sozusagen als seinen „Chef-Drehbuchautor“ bezeichnen.

Ende der dreißiger Jahre begann er als Journalist, gab Zeitschriften, Wochenzeitungen und Lesehefte für Kinder heraus. Im Jahr 1934 begegnete er Mario Camerini und widmete sich seit diesem Zusammentreffen vollständig dem noch jungen und aufstrebenden Medium Film. Er fabulierte für Camerini und Blasetti, für Castellani, Zampa, Franciolini, sowie für De Sica, Germi, Emmer, Fellini, Rossellini und viele andere.¹⁰⁷

Er war ein Künstler, der sich nicht scheute, in seinen Drehbüchern Dinge anzusprechen wie sonst keiner und schuf Figuren, die „etwas zu sagen“ hatten. Sie sprechen oft im Dialekt, werden dadurch greifbar und „realistisch“.¹⁰⁸

Nach Zavattini ist die Mundart der Wirklichkeit viel näher als die Literatursprache. Beginnt er ein Drehbuch zu schreiben, denkt er immer im römischen Dialekt oder in jenem seines Heimatdorfes Luzzara (Emilia-Romagna). Dadurch werden seine Texte bzw. sein Sprechen und das Sprechen seiner Figuren viel klarer und authentischer. Schließlich „übersetzt“ er den Text in das Italienische, behält jedoch die dialektale Syntax bei. Seiner Meinung nach findet man Wahrheit, Spontanität, Frische und Gestaltungskraft im dialektalen Sprechen.¹⁰⁹

„Die Dialoge in seinen Filmskripten denkt sich Zavattini erst in der Sprache des Volkes aus. Er legt ganz einfache

¹⁰⁵ Isaksson, *Politik und Film*, S. 153.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Vgl. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S.121.

¹⁰⁸ Isaksson, *Politik und Film*, S. 153.

¹⁰⁹ Vgl. Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S. 26.

Mundartwörter in die Redewendungen seiner Menschen. Somit sind sie mit ihren Handlungen im Einklang, und wenn sie sich dann wie wirkliche Menschen bewegen, erst dann kann er ihr Reden ins Hochitalienische übertragen. Vollkommener Realismus ist auf der Leinwand unmöglich, auch im Land des Neorealismus nicht.“¹¹⁰

Zavattini schrieb Drehbücher über das tägliche Leben, über eine „Wirklichkeit, [die] ungeheuer mannigfaltig ist, dass es genügt, sie nur richtig zu betrachten.“¹¹¹

„Die Aufgabe des Künstlers besteht nicht darin, die Menschen mit Hilfe metaphorischer Situationen zu entrüsten oder zu bewegen, sondern sie dahinzuführen, über ihre eigenen Probleme und die der anderen nachzudenken [...], kurz gesagt, über die wirklichen Dinge, genauso wie sie sind.“¹¹²

Verglichen mit den Filmen vor und während des Zweiten Weltkrieges, geht es im Neorealismus nicht darum, erfundene Dinge wirklich werden zu lassen, sondern die Dinge, wie sie tatsächlich und realistisch sind, für sich sprechen zu lassen. Denn eine gute (erfundene) Geschichte hat mit dem Leben oft nur sehr wenig gemein. Um das Leben kennenzulernen, bedarf es einer genauen Betrachtung und Untersuchung.¹¹³

Zavattini spricht von einer besonderen Aufmerksamkeit:

„[...]Aufmerksamkeit gegenüber dem, was unmittelbar da ist, nicht durch mehr oder weniger treffende Lehrtafeln hindurch. Ein hungernder, ein erniedrigter Mensch muss gezeigt werden und mit seinem Vor- und Zunamen benannt werden. Es soll keine Fabel erzählt werden, in der ein Hungeriger vorkommt, denn das ist etwas anderes, weniger wirksam, weniger moralisch. Die wahre Funktion

¹¹⁰ Isaksson, *Politik und Film*, S. 153.

¹¹¹ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S. 11.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Vgl. *ivi*, S.14.

des Films ist nämlich nicht die, Fabeln zu erzählen, sondern seine wahre Funktion ist die jeder Kunst, die immer darin bestanden hat, die Notwendigkeit ihrer Zeit auszudrücken, und zu dieser Funktion müssen wir ihn aufrufen. [...] Aber der Neorealismus muss, wenn er konsequent sein will, den moralischen Impuls durchhalten, der seine Anfänge kennzeichnete, und das auf dem analytisch-dokumentarischen Wege.“¹¹⁴

Zavattini wollte immer Filme des Alltags machen, um der Wirklichkeit ganz nahe zu kommen, jener Wirklichkeit, die so vielfältig ist, „dass es genügt, sie nur richtig zu betrachten“.¹¹⁵ Es waren Filme, die den Mut haben, die Realität zu zeigen. Sein wichtigstes Thema war die Armut. Dieses Thema erfreute das Publikum in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg nicht besonders, da es bis dahin nur von wirklichkeitsfernen Filmen „erzogen“ wurde.

„Der Film sollte nie zurückschauen. Er sollte die Gegenwart als seine *conditio sine qua non* akzeptieren.“¹¹⁶

Für seine Inspiration beobachtet er Menschen, die um uns leben; was sie machen, wie sie leben, ob sie leiden, weshalb sie leiden und so weiter. Jede auch nur so banalste Begebenheit hat eine Bedeutung, einen menschlichen Sinn. Probleme werden gezeigt, die auch die unsrigen sein könnten. Das sind die Quellen seiner Inspiration. Er betont die Wichtigkeit des Lebens:

„Im Leben, in der Wirklichkeit von heute gibt es keine leeren Stellen. Es besteht eine solche Wechselbeziehung zwischen den Dingen, den Tatsachen, den Menschen, dass es zum Beispiel auf der ganzen Welt ein Echo gibt, wenn hier in Rom auf die Leinwand geschlagen wird. Wenn dem aber so ist, kann es kein überflüssiges Bemühen sein, einen beliebigen Moment aus dem

¹¹⁴ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S.15.

¹¹⁵ *Ivi*, S. 21.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Tageslauf eines Menschen herauszugreifen und zu versuchen, zu zeigen, wie durch das Unterstreichen dieses Moments – das heißt, durch seine Ergründung – sein Echo, die Gründe für sein Entstehen, die Lehre, die in ihm enthalten ist, imstande sind, jenem andern Teil des Gewebes der Welt zum Schwingen zu bringen.“¹¹⁷

Er war stets gegen außergewöhnliche Figuren und gegen Helden. Seiner Meinung nach bringen die Helden dem Zuschauer Minderwertigkeitskomplexe bei. „Wir alle sind Figuren.“¹¹⁸ Zeit war es, dem Zuschauer zu sagen, dass sie selbst die wahren Hauptfiguren des Lebens waren. Die Gewohnheit, sich mit fiktiven Figuren zu identifizieren, ist seiner Meinung nach sehr bedenklich, und man solle sich nur mit dem identifizieren, der man ist.¹¹⁹

„Es ist an der Zeit, dem Zuschauer bewußt zu machen, dass er [der Zuseher] selbst in Wirklichkeit die Hauptrolle im Leben spielt.“¹²⁰

Wichtig für ihn ist, dass die Kluft zwischen Leben und Spektakel aufgehoben wird. In gleicher Weise bedeutend sei es, nicht eine Geschichte zu erfinden, die der Realität gleicht, sondern die Realität so darzustellen, als sei es eine Geschichte.¹²¹

Folgend ein Beispiel, das einen scheinbar banalen Augenblick einer Lebenssituation beschreibt. Analysiert man jedoch folgendes Beispiel, so verschwindet die Banalität aufgrund einer Fülle von Verantwortungen, mit der jeder Augenblick beladen ist. Folglich kommt man zum Schluss, dass jeder Augenblick unendlich reich ist, und frei von jeder Banalität.

„Ein 2-stündiger Film könnte z.B. beschreiben, wie eine Frau ein paar Schuhe für ihren kleinen Sohn kauft. In Wirklichkeit dauert eine solche Handlung zehn Minuten, aber wenn die Kamera dieser Wirklichkeit gegenübersteht,

¹¹⁷ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S. 17.

¹¹⁸ Ivi, S. 23.

¹¹⁹ Vgl. Ibidem.

¹²⁰ Isaksson, *Politik und Film*, S.154.

¹²¹ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S. 21.

dringt sie tiefer in sie ein und schweift ab. Der Drehbuchautor und Regisseur müssen schildern versuchen, wie das Handeln eines Menschen entsteht und wie sich seine Handlungen zueinander verhalten. Analysiert man den Kauf von ein Paar Schuhen, öffnet sich, nach Zavattinis Auffassung, eine weite und komplexe Welt voller Bedeutsamkeit und praktischer und sozialer, ökonomischer und psychologischer Werte.“¹²²

Ergründet man in diesem Beispiel die einzelnen Elemente, wird man erkennen, dass es nicht nur eine alltägliche, banale Situation eines Lebens ist. Durch gezielte Aufmerksamkeit und durch das „Lesen der Situation“ wird man jene Elemente „finden“, die, sofern ein Drehbuch geschrieben wird, dem Drehbuch und natürlich auch dem späteren Film, Stärke und Gewicht verleihen. Man analysiert den Sachverhalt am besten mit gezielten Fragen: Wieviel kostet das Paar Schuhe? Kann es sich die Mutter leisten? Was erfährt man von ihrer Situation zu Hause? Ist sie verheiratet? Welcher Arbeit geht sie nach? und so weiter... Eine solche Analyse eröffnet „eine weite und komplexe Welt, deren praktische, soziale, ökonomische, psychologische Motive reich an Bedeutungen und Werten sind.“¹²³ Im Grunde analysiert man das Davor, das Jetzt und das Danach, den Rest macht die Phantasie. Zavattini spricht von einem „Goldgräber“¹²⁴, der im unerschöpflichen Bergwerk der Wirklichkeit gräbt.

Seiner Meinung nach wäre Christus –vorausgesetzt er würde noch leben, und zugleich auch im Besitz einer Filmkamera sein – Gesellschaftskritiker und Neorealist, der die Guten und die Bösen unserer Zeit beschreiben würde.¹²⁵

¹²² Isaksson, *Politik und Film*, S. 154.

¹²³ Zavattini Cesare, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla, *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2*, S. 23.

¹²⁴ Ivi, S. 22

¹²⁵ Vgl. Isaksson, *Politik und Film*, S.155.

6.2 Handlung des Films:

Ladri di biciclette handelt von Antonio Ricci, einem Langzeitarbeitslosen, dem eine Stelle als Plakatkleber angeboten wird. Voraussetzung für die Durchführung dieser Arbeit ist jedoch der Besitz eines Fahrrades. Dies hatte er kürzlich verpfändet, jedoch durch das Eintauschen seiner Bettwäsche kann er es wieder auslösen.

Schon an seinem ersten Arbeitstag, während die ersten Plakate (von Rita Hayworth) geklebt werden, wird ihm sein Fahrrad gestohlen. Dadurch wird es unmöglich, seine Arbeit als Plakatkleber weiter auszuführen. Er begibt sich mit seinem Sohn Bruno auf eine verzweifelte Suche nach dem Fahrrad beziehungsweise dem Dieb. Durch einen Tipp gelangt Antonio schließlich zum vermeintlichen Fahrraddieb. Dessen Familie, Bekannte, Freunde fungieren als „Protektoren“, und auch die herbeigerufene Polizei kann die Sache zu Gunsten Antonios nicht klären. Verzweifelt und von dieser Niederlage gezeichnet, unternimmt er selbst einen Versuch, ein Fahrrad zu stehlen, wird jedoch aufgrund seiner „dilettantischen“ Vorgangsweise vom Besitzer selbst gestellt. Dieser verzichtet auf eine Anzeige und so kommt Antonio ungeschoren davon. Sein Sohn Bruno beobachtet den ganzen erbärmlichen Vorgang, der das Ende des Filmes darstellt. So wie die beiden am Beginn des Filmes aufgetaucht sind, verschwinden sie wieder in der anonymen Menge der römischen Bevölkerung.

6.3 Allgemeines zum Film:

Ladri di biciclette, das „Meisterwerk des Neorealismus schlechthin“¹²⁶, basiert auf dem Roman von Luigi Bartolini, der eigentlich kein Autor war, sondern Maler.

Die Idee zum Film *Ladri di biciclette* kam durch einen Zufall. Zavattini traf eines Abends zufällig –so schreibt es zumindest Gualtiero De Santi– Luigi Bartolini auf der Straße, der ein Exemplar seines kürzlich erschienenen Buches namens *Ladri di biciclette* bei sich hatte, welches er Zavattini zum Geschenk machte. Zavattini las es in einem Atemzug in der folgenden Nacht aus. Schon in dieser Nacht kamen die ersten Gedanken, wie ein Drehbuch aussehen könnte, welchen Beruf der Protagonist im Film nachgehen sollte, und etliche andere Dinge mehr. Schon im Morgengrauen rief er Bartolini an, und brachte ihm seine Begeisterung zum Ausdruck. Man sprach auch gleich über die Abtretung der Autorenrechte. Ohne mit der Wimper zu zucken und ohne jeglichem Zögern willigte Bartolini ein, und der Vertrag war schon kurze Zeit später unter Dach und Fach.¹²⁷

Drehbuch und Roman ähneln sich sehr wenig. Lediglich die Grundidee des Romans wurde beibehalten, und zwar die Geschichte eines Mannes, dem das Fahrrad gestohlen wurde. Bartolinis Buch hatte keinen dramatischen Bogen. So mussten die Drehbuchautoren (Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico¹²⁸, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri und Cesare Zavattini) der Geschichte einen kontinuierlichen Spannungsbogen hinzufügen. Ursprünglich sollte Sergio Amidei¹²⁹, ein renommierter Drehbuchautor und Wegbegleiter Rossellinis, an diesem Projekt mitarbeiten, jedoch hatte dieser seine Zweifel, war von der Geschichte nicht überzeugt und lehnte ab und äußerte sich wie folgt¹³⁰:

„Io in fondo avevo dei dubbi su tutto il film, nel senso che non trovo ‚italiano‘, non trovo giusto in quel momento che un compagno, un comunista, un operaio che vive in

¹²⁶ Gregor, *Geschichte des Films*, S. 241.

¹²⁷ Vgl. De Santi, *Vittorio De Sica*, S. 59.

¹²⁸ Suso Cecchi D'Amico (*1914 - †2010), italienische Drehbuchautorin, die unter anderem mit Luchino Visconti, Federico Fellini, Francesco Rosi und Vittorio de Sica arbeitete.

¹²⁹ Sergio Amidei (*1904 - †1981), italienischer Drehbuchautor

¹³⁰ Vgl. Alonge, *Vittorio De Sica Ladri di biciclette*, S. 18.

borgata, e al quale rubano la bicicletta, non andasse alla sezione del partito e non gli trovassero una bicicletta. Si ignorava questo tipo di solidarietà, che allora c'era. Perché?“¹³¹

Im Buch kehrt der Protagonist, der den Beruf Maler ausübt, nach erfolgloser Suche abends zurück; er ist auch alleine auf der Suche nach dem Fahrrad, somit fällt die interessante Vater-Sohn-Beziehung, die es in der Verfilmung gab, weg. Für einen Film braucht man einen tatsächlichen Schluss. So ließen die Drehbuchautoren den Film so enden, dass Antonio, der Hauptdarsteller, nach gescheiterter Fahrradsuche, selbst versucht, eines zu stehlen, jedoch erwischt wird und von den Augen seines Sohnes bei seinem Vorhaben beobachtet wird. De Sica war mit dem Ende im geschriebenen Drehbuch sehr zufrieden.¹³²

Das Drehbuch selbst war von Juli 1947, mehr als neun Monate in Arbeit, bis es am 20. April 1948 schließlich vollendet wurde. In dieser Zeit war De Sica damit beschäftigt, Geld für seinen Film aufzutreiben. Startschuss für die Dreharbeiten war Mitte Mai 1948, Postproduktion war im Oktober darauf, und schon am 24. November 1948 wurde der Film in den Kinos Metropolitan und Barberini in Rom gezeigt.¹³³

De Sica hatte immer große Angst, seine Filme öffentlich zu sehen. An jenem Tag der Uraufführung versteckte er sich im Publikum zwischen Freunden. Maria Mercader, zweite Ehefrau von De Sica, erinnert sich an jenen Abend wie folgt:

„Vittorio e io entrammo a sala buia, di nascosto, e ci mettemmo in fondo, in una della ultime file. Lui era emozionatissimo; non l'ho mai visto così terrorizzato. Rossellini, che era tra gli invitati, ci aveva visto; ci venne accanto e, senza dire una parola, infilò in bocca a Vittorio una sigaretta e gliela accese. Un gesto da amico affettuoso; però Vittorio, che non fumava da un anno (e Rossellini non lo sapeva), ricominciò da quel momento e

¹³¹ Amidei Sergio, in: Nuzzi/Lemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S. 99.

¹³² Vgl. Suso Cecchi D'Amico im Gespräch mit Stefan Grisseemann und Michael Omasta, Man darf einem Roman nie, nie treu sein, in Gustav Ernst, *Autorenfilm. Filmautoren*, S.98.

¹³³ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 302.

non smise più. Gli studenti applaudirono e ci rincuorammo.”¹³⁴

De Sica zeigt die Mitleidlosigkeit und Fremdheit der Welt. Man kann den Film als einen ansehen, der von der Verlorenheit des Individuums handelt. Kontrastszenen, wie ein vorbeifahrender Lastwagen mit einer lärmenden Fußballmannschaft betonen immer wieder die Einsamkeit des Protagonisten, die auch gesellschaftlich begründet ist. Es wird eine Welt beschrieben, in der Arbeitslose, Kriminelle, Prostituierte, Diebe etc. und deren Verhalten ins Zentrum der filmischen Aufmerksamkeit gerückt werden.

„De Sica è straordinario nel cogliere l’universale nel particolare e altrettanto nel notare le vibrazioni di infelicità di un soggetto narrativo incordato sugli amalgami del tempo, quello drammatico e altrettanto vivido anni del dopoguerra.”¹³⁵

Ladri di biciclette ist zeitlich genau festgelegt: es sind drei Tage des Spätsommers 1948 in Rom, von Freitagmorgen bis Sonntagabend. Spätsommer lässt sich dadurch genau definieren, da Brunos Schule noch nicht angefangen hat, doch aber die Fußballmeisterschaft.

Der Film ist größtenteils mit halbnahen und nahen Einstellungen realisiert worden, sowie totalen Einstellungen (Establishing Shots), die auch in Dokumentarfilmen genutzt werden. Über weite Strecken wurde die Kamera weit von den Schauspielern positioniert, um die in den 30er und 40er Jahren verwendenden Detail- und Großaufnahmen zu vermeiden, mit denen zu dieser Zeit die dramatischen Effekte erzielt wurden. De Sica beobachtet und nimmt die Geschichte aus einer gewissen (räumlichen) Distanz auf, die dadurch die Möglichkeit hat, sich von alleine auszubreiten und zu gestalten. Hin und wieder kommt es auch vor, dass der/die Protagonist(en) von einer Einstellung „ausgeschlossen“ werden. Hierbei sei an eine ganze spezielle Szene zu denken: in jenem Moment, in dem Antonio das Plakatkleben erklärt wird, schwenkt die Kamera von Antonio weg auf zwei bettelnde Kinder, die einen vorbeikommenden Mann um Almosen anbetteln. Man hört zwar

¹³⁴ Maria Mercarder, in: Nuzzi/lemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.112.

¹³⁵ De Santi, *Vittorio De Sica*, S. 62.

das Gespräch zwischen Antonio und seinem Kollegen (fuori campo), sieht jedoch nur die Versuche der Kinder an Geld zu kommen (Abb. 11). De Sica macht dies bewusst, um auch die Situation um die Protagonisten herum darzustellen.

„In *Ladri di biciclette*, vi è frequente di campi medi e lunghi per inquadrare i protagonisti: spesso vediamo Antonio e Bruno al centro del panorama desolante della città deserta oppure in mezzo alla folla, che, in alcuni momenti, addirittura occulta la presenza dei due.”¹³⁶

Die Geschichte beginnt vor dem Arbeitsamt und endet mit dem Versuch, ein fremdes Fahrrad zu stehlen. Realistisch, mit dokumentarischen Beigeschmack und einer genauen Beschreibung von Vorfällen und Ereignissen.



Abbildung 11

Guidorizzi beschreibt die damalige Situation in Rom wie folgt:

„I tram carichi, le lunghe file, le proteste irritate, i grappoli umani sui predellini, che dicono il disordine e anche il bisogno di una società appena uscita dalla guerra; [...] i comizi appena accennati e le discussioni alla cellula del rione; il disinteresse e l'inadempienza statale, sul cui aiuto l'individuo non può contare; il gran numero di pezzenti cui una minestra data come per gioco caritatevole in cambio di una preghiera non riuscirà ad eliminare.”¹³⁷

¹³⁶ Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 45.

¹³⁷ Guidorizzi, *Cinema italiano d'autore. I parte: 1930 – 1965*, S. 70.

Beenden möchte ich dieses Kapitel mit einem Zitat von Suso Cecchi D'Amico zur Arbeit an *Ladri di biciclette*:

„Era un gran bel lavorare insieme: le prime riunioni di mattina a casa di Zavattini, tutti seduti intorno al tavolo da pranzo, le lunghe peregrinazioni per la città, quei pomeriggi con De Sica, Zavattini e Geraldo Guerrieri dalla Santona di via delle Isole, le quotidiane spedizioni pomeridiane nelle sale cinematografiche a spiare le reazioni del pubblico, sono ricordi indelebili, di quella irripetibile stagione del nostro cinema, vissuta con un rigore, una dedizione, una passione oggi inimmaginabili.“¹³⁸

¹³⁸ Suso Cecchi d'Amico, Una stagione irripetibile, in: Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S. 21.

6.4 Die Wahl der Schauspieler

Ladri di biciclette wurde, abgesehen von den Hauptdarstellern, mit professionellen Schauspielern realisiert. So zum Beispiel wurde Massimo Randisi, der das ‚reiche Kind im Restaurant‘ mimte, im gleichen Jahr auch für eine andere Produktion namens *Cuore* (Regie: Duilio Coletti & Vittorio De Sica) engagiert.

Die Suche nach den richtigen *volti* war eine schwierige Angelegenheit. Luisa Alessandri, De Sicas Regieassistentin, erinnert sich, dass es Monate gedauert hatte, bis man zu einem endgültigen Cast gekommen war. Vor allem aber die Besetzung der Rolle des Bruno stellte das Team vor eine große Herausforderung.¹³⁹

Im Laufe des Kindercastings kam ein Arbeiter, der seinen Sohn für dieses Projekt vorstellte. Jedoch war es nicht der Sohn, der engagiert wurde, sondern ein Anderer, wie sich in der folgenden Textstelle zeigt:

„A un tratto nella fila dei genitori, vidi un operaio che teneva il figlioletto per mano. Gli feci segno di avanzare, lui venne dinanzi esistente, sospingendo il bambino come in un piatto e sorridendo pieno di malinconica speranza. ‘No – gli dissi – sei tu che mi interessi, non il bambino.’ Era Lamberto Maggiorani.“¹⁴⁰

Etwas anders erklärt sich Luisa Alessandri. Ihrer Meinung nach kam eine Mutter mit einem Foto zum Kindercasting, um stellvertretend ihren Sohn beim Filmteam vorzustellen. De Sica sah das Bild und war fasziniert von jenem Mann, der noch auf dem Bild war, namens Lamberto Maggiorani.

„Un giorno si presentò una signora con la fotografia del figlio, ma a De Sica interessò subito il padre, fotografato accanto al ragazzo.“¹⁴¹

¹³⁹ Vgl. Luisa Alessandri, *Stavamo sempre per strada*, in: Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S.19

¹⁴⁰ Vittorio De Sica in: Nuzzi/lemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S. 102.

¹⁴¹ Luisa Alessandri, *Stavamo sempre per strada*, in: Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S.19.

Auf diese Weise wurde Lamberto Maggiorani für *Ladri di biciclette* engagiert und kam zum Film, wie die Jungfrau zum Kind. De Sica liebte seine Ausstrahlung und die Art, wie er ging.¹⁴²

Maggiorani hatte vor *Ladri di biciclette* keinerlei schauspielerische Erfahrung und sprang mehr oder weniger ins kalte Wasser und machte seine Arbeit außerordentlich gut. In einem Interview sagte Suso Cecchi D'Amico, italienische Drehbuchautorin, die gemeinsam mit Zavattini das Drehbuch zu *Ladri di biciclette* schrieb, über den Hauptdarsteller Lamberto Maggiorani:

„De Sica hatte eine sehr gute Hand für die Besetzung von Rollen, er wollte mit Laien arbeiten. Lamberto Maggiorani, den Hauptdarsteller, ließ er sogar einen Vertrag unterschreiben, dass er nach *Fahrraddiebe* in keinem Film mehr spielen würde. Für diese Rolle war Maggiorani genau richtig, er konnte sich einfach selber spielen, aber natürlich war er kein Schauspieler. De Sica wußte, dass auch nie einer aus ihm werden würde, und es war eine Tragödie, dass Maggiorani weiterhin in Filmen auftrat. Er hatte keinen Erfolg und war am Ende ganz allein, schwerkrank und unglücklich.“¹⁴³

Giaime Alonge spricht davon, dass Lamberto Maggiorani des Öfteren schlecht gespielt haben sollte. An dieser Stelle sei nochmal gesagt, dass Maggiorani kein ausgebildeter Schauspieler war, und im gleichem Atemzug sollte man in Erinnerung rufen, dass der Film einen *Academy Award* als besten ausländischen Film bekommen hatte. Zurück zu Alonge; er spricht unter anderem von jener Szene in der Trattoria, in der Maggiorani am Ende den Blick in Richtung Himmel macht, um zu signalisieren, dass er an etwas, wie sich später zeigen wird, an die Hellseherin Santona denkt. Alonge meint hierbei zu erkennen, dass dieser nachdenkliche Blick nicht authentisch genug sei, und eine schlechte Imitation eines echten Schauspielers sei.¹⁴⁴ Ich persönlich teile diese Meinung nicht, da ich finde, dass Maggiorani eine ausgezeichnete Leistung erbracht hat, auch im Hinblick darauf, dass er keine

¹⁴² Vgl. Vittorio De Sica in: Nuzzi/Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.102.

¹⁴³ Vgl. Suso Cecchi D'Amico im Gespräch mit Stefan Grisseemann und Michael Omasta, Man darf einem Roman nie, nie treu sein, in Gustav Ernst, *Autorenfilm. Filmautoren*, S. 99.

¹⁴⁴ Vgl. Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 48.

schauspielerische Ausbildung hatte. In jenem von Alonge angesprochen Blick kann man meiner Meinung nach nicht erkennen, ob der Schauspieler schlecht oder gut ist, dafür ist schon mehr erforderlich.

Zur Besetzung der Figur Antonio Ricci gibt es noch eine andere Geschichte. Der amerikanische Filmproduzent David O. Selznick hatte De Sica vorgeschlagen, *Ladri di biciclette* zu finanzieren, unter der Bedingung, dass Cary Grant als Hauptdarsteller besetzt werden würde.¹⁴⁵

“Tradizionalmente, il rifiuto di De Sica è stato letto come il segno della volontà di un autore neorealista di usare attori non professionisti e di resistere alle sirene del capitale hollywoodiano.”¹⁴⁶

Nach dem Film ging Maggiorani wieder seiner Tätigkeit bei der Breda (Società Italiana Ernesto Breda per Costruzioni Meccaniche), bis er nach einer großen Kündigungswelle im Jahr 1949 seine Arbeit verlor, und als Maurer sein Brot verdienen musste. Eines Tages kamen Amerikaner und wollten den Schauspieler persönlich treffen, da der Film in Amerika so ein großer Erfolg war. Sie fragten ihn erschrocken: „Ma come, un grande attore fa il muratore?“ und Maggiorani antwortete: “Che ne so che sono attore, lo dite voi, ma io non so niente.”¹⁴⁷

Wer für die Rolle des Bruno engagiert werden sollte, war noch immer unklar. Der Drehstart kam immer näher, und De Sica begann den Film mit jenen Szenen, in denen Antonio mit seinen Freunden auf Fahrradsuche ging. Um den Drehort versammelten sich viele Schaulustige, und als De Sica Maggiorani Anweisungen für die nächste Szene gab, sah er bei den Schaulustigen einen merkwürdigen, kleinen Jungen, mit rundem Gesicht, großer Nase und lieblichen Augen, und dies war Enzo Staiola, jener junge Bursche, den De Sica vom Fleck weg für die Rolle des Bruno engagierte.¹⁴⁸

In einem Interview spricht Enzo Staiola von seinem ersten Zusammentreffen mit De Sica im Jahre 1948 und über seinen ehemaligen Kollegen Lamberto Maggiorani.

¹⁴⁵ Vgl. Suso Cecchi D'Amico in: Nuzzi/Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S. 95.

¹⁴⁶ Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 48.

¹⁴⁷ Lamberto Maggiorani in: Nuzzi/Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.103.

¹⁴⁸ Vgl. Vittorio De Sica in: Nuzzi/Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.102.

Seine „Geschichte“, wie er zu De Sica bzw. zum Film *Ladri di biciclette* kam, unterscheidet sich von jener De Sicas deutlich.

De Sica folgte Staiola mit dem Auto, als er die Schule verließ. Zur damaligen Zeit war Rom sehr gefährlich, wie sich Staiola erinnert, Kinder stießen Dinge zu oder verschwanden, deshalb lief er nach Hause. Am nächsten Tag hielt De Sica ein Vorsprechen in seiner Nachbarschaft (Via Capo d’Africa) ab. Laut Staiola ließ er insgesamt an die 5000 Kinder für diesen Film vorsprechen. Ohne zu wissen, wer De Sica überhaupt war, ging er hin, um es sich anzusehen. Er kam auf Staiola zu und sagte „È lui!“. De Sica entschied sich vorerst für zwei Kinder: es waren Enzo Staiola und Enzo Cerusico¹⁴⁹.

Sie probten zusammen einen Monat lang an den gleichen Szenen; zuerst spielte sie Staiola, dann musste sie Cerusico spielen. Am Ende wurde schließlich Staiola genommen, und Cerusico bekam als „Trostpreis“ bzw. für den Zeitaufwand ein Fahrrad von De Sica geschenkt. Staiola erklärte mit einem zwinkernden Auge auch in diesem Interview, ihm wäre das Fahrrad im ersten Moment auch lieber gewesen, denn als Kind war dies ein unglaubliches Geschenk. Später wurde dem kleinen Staiola immer klarer, dass doch die Rolle in De Sicas Film das größte Geschenk sei, dass er bekommen hatte. De Sica sagte zu ihm immer, dass er diese Augen gesucht hatte. Seine Augen und vor allem sein Aussehen repräsentieren die Armut in dieser schwierigen Zeit. Man denke an jene Szene in der Kirche mit den Landstreichern, die, so Staiola, echte Landstreicher waren, die Hunger hatten und auf Essen warteten, und wütend wurden, wenn Szenen wiederholt werden mussten. Es waren keine Komparsen, sondern echte Obdachlose und Landstreicher, die für diese Szene „hergebracht“ wurden. Anfangs fühlte sich Staiola nicht wohl, da alles neu für ihn war, jedoch mit jedem weiteren Drehtag fand er mehr Gefallen daran. De Sica war ein strenger Regisseur, er behandelte Staiola wie einen Erwachsenen. Er spielte Szenen vor, und Staiola imitierte sie anschließend. Dies machte er jedoch nicht nur bei ihm, sondern auch bei jedem anderen Schauspieler, der engagiert wurde. Gerüchte gab es, dass De Sica Staiola brennende Zigaretten in die Hosentaschen steckte oder ihn ohrfeigte, doch daran ist nichts dran. Staiola schildert, dass De Sica mit ihm immer sehr freundlich umging, denn man wusste nie, wie Kinder reagieren bzw. ob sie nach einer Konfrontation nicht sogar die Arbeit verweigert und blockiert

¹⁴⁹ Vgl. DVD *Fahrraddiebe* (Interview enthalten auf DVD 2 – Bonusmaterial)

hätten. Der Film hatte Staiolas Leben verändert, da er auf einmal viel Geld verdiente, insgesamt waren es 18 Filme, die er noch gedreht hatte. Im Jahre 1948 hat er 1,5 Millionen Lire bekommen, von diesem Zeitpunkt an verdiente er 100.000 Lire pro Tag. Später ging er nach England und stand mit englischen Kollegen vor der Kamera. Da aber die Dinge nicht wie früher liefen, hörte er auf mit der Schauspielerei, als er ein gewisses Alter erreicht hatte. Er spricht davon, dass er in einem Alter war, in dem man keine Kinderrollen mehr spielen konnte, da man zu alt war, und keine Erwachsenenrollen spielen konnte, weil man noch zu jung war. Es war ein gewisser Schwebeszustand, in dem er sich befand. Mit Lamberto Maggiorani verband ihn eine enge Freundschaft.¹⁵⁰

Die Rolle der Maria Ricci wurde auf eine genauso kuriose Weise besetzt, wie die ihrer Filmpartner Maggiorani und Staiola. Lianella Carell, eine junge Journalistin, hatte einen Termin um De Sica zu interviewen. Als De Sica sie erblickte, sagte er ihr, dass sie die Richtige sei für die Rolle der Maria.

„lo era andata ad intervistarlo. Avevo vinto un premio di poesia, mi sentivo una letterata e mi avevano dato questo incarico. Sono arrivata e c'era una confusione terribile, uno stanzone pieno di ragazze. Sono andata dal direttore di produzione e gli ho detto: 'Devo parlare con De Sica', e quello mi ha detto: 'Per carità signora, non se ne parla assolutamente perché De Sica non è riuscito a trovare la protagonista del film.'. 'Ma io ho un appuntamento e ci devo parlare.' È apparso De Sica [...], lui mi ha guardato e mi ha detto: 'Ma questa è Maria.'"¹⁵¹

Für De Sica war die optische Erscheinung der ausschlaggebende Punkt dafür, einen Schauspieler oder Laien zu engagieren oder nicht. Oftmals, auch wie in den eben genannten Beispielen, kannte er seine Darsteller nicht persönlich, er wusste nicht, wie sie sich verhielten, wie sie sich gaben, geschweige denn wie sie redeten.

Keine Überraschung ist, dass viele Schauspieler der neorealistischen Filme synchronisiert wurden. Obwohl Authentizität bei De Sica und von allen anderen

¹⁵⁰ Vgl. DVD *Fahrraddiebe* (Interview enthalten auf DVD 2 – Bonusmaterial)

¹⁵¹ Lianella Carell, Ma questa è Maria, in: Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S. 18.

„Neorealisten“ großgeschrieben wurde, kamen die Stimmen schlussendlich doch von professionellen Schauspielern oder Synchronsprechern. Erst spät in den fünfziger Jahren begann man damit, dass sich Schauspieler selbst synchronisierten. *Ladri di biciclette* wurde zur Gänze (so wie auch *Roma, città aperta*) ohne Ton aufgezeichnet. Im Studio arbeitete man anschließend hunderte Stunden an der Synchronarbeit, bei der man sich haargenau an Zavattinis Drehbuch halten musste.¹⁵²

In Klammer sei noch erwähnt, dass der damals sechzehnjährige und noch unbekanntere Sergio Leone als Regieassistent und auch als Darsteller mitgearbeitet hat. In jener Sequenz, in der sie an der Porta Portese sind, wird die „choreographische“ Sequenz mit den österreichischen Priesterseminaristen gedreht. Sergio Leone war einer jener Seminaristen, die bei dem Unterstand vor dem Regen Schutz suchten. Da er ja kein Deutsch konnte (so wie die restlichen Darsteller, die die „Priesterseminaristen“ mimten) wurde der allseits bekannte Nummern-zähl-Trick gemacht. Damit sich der Mund bewegt, mussten die Protagonisten einfach zählen (jeglicher Text war hier nicht von Wichtigkeit), damit man bei der Postsynchronisation die deutsche Sprache problemlos dazu synchronisieren konnte.¹⁵³

6.5 Wahl der Kostüme

Wirft man einen Blick auf die Kostümwahl, lässt sich feststellen, dass auch in diesem Film das Kostüm eine große Rolle spielt. Hierbei sei klarzustellen, dass es eine bestimmte Hierarchie gibt.

An unterster Stelle findet man Antonios Kostüm, der eine Jacke trägt, ein dunkles Hemd und eine



Abbildung 12

¹⁵² Vgl. Wagstaff, Italian neorealist cinema, S. 318.

¹⁵³ Vgl. Sergio Leone, Il più piccolo dettaglio, in: Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S. 22.

abgetragene, speckige und schmutzige Hose. Sein Kleidungsstil ist stellvertretend für die breite Masse, die in Armut und Arbeitslosigkeit die Tage fristet. Sein Sohn Bruno hat den gleichen Kleidungsstil wie sein Vater. Er stellt praktisch die „kleinere und jüngere Version“ des Vaters dar. Im Speziellen sei an dieser Stelle jene Szene am Beginn des Films erwähnt, in der man Vater und Sohn in den gleichen Overalls zur Arbeit gehen sieht (Abb. 12).

Denkt man an jene Szene, in der sich Antonio das erste Mal beim *ufficio affissioni* vorstellt, trägt er ein höheres Register, spricht mit Hut, weißem Hemd und einer „eleganten“ Jacke. Das sind auch jene Momente, die der Erzählung einen positiven Beigeschmack geben.

6.6 Vater – Sohn - Beziehung

Seit der ersten Szene im Film wird Bruno als ein für sein Alter reifes Kind dargestellt. Auch wenn er noch jung ist, nicht älter als 10 Jahre, arbeitet er schon bei einer Tankstelle. An jenem ersten Arbeitstag des Vaters, putzt Bruno das „berüchtigte“ Fahrrad und repariert eine Beule am Fahrrad. Bruno kennt das Fahrrad besser als sein Vater, rügt ihn auch für Unaufmerksamkeiten betreffend des Zustandes. Man könnte sogar Bruno, obwohl er noch ein Kind ist, als den Erwachseneren der beiden bezeichnen.

Das Erscheinungsbild und die Bewegungen von Vater und Sohn ähneln sich stark. Man könnte Bruno auch als eine Vertretung des Vaters oder der Vaterrolle bezeichnen. Dies äußert sich im Speziellen, als die Männer das Haus verlassen; Bruno schließt noch die Fenster, damit seine kleine Schwester, die gerade wenige Monate alt ist, sich keine Verkühlung holt. Antonio verlässt das Haus, mit dem Rad auf den Schultern, Bruno bleibt noch einige Momente zurück und kümmert sich um das Neugeborene.¹⁵⁴

Antonio ist circa vierzig Jahre alt, hat monatlich gerade so viel Geld, dass er sich, seine Frau und seinen Sohn über Wasser halten kann. Die *azienda comunale* gibt

¹⁵⁴ Vgl. Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 68.

ihm wieder Hoffnung in Form einer Arbeit, jedoch wird von Anfang an klargestellt, dass Antonio nur die Arbeit ausführen kann, wenn er im Besitz eines Fahrrades ist. Nur als „Paar“, sprich Antonio zusammen mit dem Fahrrad, kann die Arbeit ausgeführt werden. Dieses „magische Ding“ ist die *conditio sine qua non*, die Antonio aus der zweijährigen Arbeitslosigkeit führt. Sein Drama beginnt in dem Moment, als er sein Fahrrad im Pfandhaus wieder auslöst. Jener spätere Verlust „ist für ihn nicht nur eine materielle Frage, er bedeutet für ihn den Verlust der Existenz.“¹⁵⁵ Zufall kann es keiner sein, dass die Marke seines Fahrrad *Fides* ist, ein Wort, aus dem Lateinischen stammend, was so viel wie Vertrauen, Zutrauen und Glaube bedeutet, ein Wort, das wegweisend für ein Land ist, das kurz davor noch von Krieg beherrscht wurde.

Während des Films wird deutlich, dass sich Bruno um Antonio kümmern muss, und nicht umgekehrt.

“Nel corso della lunga camminata per Roma, è Bruno a occuparsi di Antonio, e non viceversa. Bruno salva il padre per ben due volte, prima dal linciaggio degli amici del ladro, andando a chiamare il carabiniere, poi all’arresto, quando impietosisce l’uomo cui Antonio ha tentato di sottrarre la bicicletta, che decide di non sporgere denuncia.”¹⁵⁶

Auf seiner verzweifelten Suche wird Antonio zunehmend unachtsam, was die Sicherheit seines Sohnes betrifft, so wird Bruno am Piazza Vittorio von einem Pädophilen belästigt (Abb.13). Brunos Versuche, die Aufmerksamkeit seines Vaters auf ihn zu lenken, schlagen alle fehl. Auch als Bruno auf regennasser Straße stürzt, bemerkt es Antonio nicht. Erst als sie bei einem Unterstand Schutz vor dem Regen suchen, bemerkt der Vater schließlich, nachdem sich Bruno demonstrativ die Kleidung putzt, was



Abbildung 13

¹⁵⁵ Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S.102.

¹⁵⁶ Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 68.

passiert war. Schließlich reicht er ihm ein Taschentuch, damit sich Bruno, so gut es geht, reinigen kann. Im Grunde kann man sagen, dass Antonio ein liebevoller Vater ist, jedoch situationsbedingt hat er nur ein großes Ziel, und das ist sein Fahrrad wieder zu finden. Zärtlichkeiten sind in dieser Situation niemals spontan, sondern müssen durch Bruno immer wieder provoziert werden. Am Ende des Films wird Bruno sogar beinahe von einem Auto erfasst, Antonio bemerkt es nicht einmal.¹⁵⁷

Jene Szene in der Trattoria zeigt gut das Verhältnis von Antonio und Bruno. Antonio hat entschieden, einzutreten und zu essen aus dem Grund, da seine Anstrengungen das Fahrrad doch noch zu finden, vergebens waren und sein Mut ihn vollends verlassen hatte. Hier zeigt Antonio zum ersten Mal seit dem Verlust seines Fahrrads Zuneigung und Liebeshwürdigkeit seinem Sohn gegenüber.

In der Trattoria herrscht gute Stimmung, neapolitanische Musik (Lied namens „Tammurriata nera“ von E.A. Mario) unterstreicht die Situation. Beschwingt von der festlichen Stimmung bestellt er Wein und Pizza, bis er schließlich vom Kellner aufgeklärt wird, dass dies eine Trattoria sei und Pizza hier nicht gemacht würde (in der deutschen Synchronisierung ist die Rede von Omelette; die Verwechslung Pizzeria mit Trattoria geht hier unter). Bruno tauscht in diesem Moment die Blicke mit einem Jungen, der *mozzarella in carrozza* isst (Abb. 14.); Antonio sieht das und ordert darauf hin zwei Portionen, eine für sich und eine für seinen Sohn. Antonio genießt die Stimmung und den augenblicklichen Zustand, einer gewissen Gesellschaftsschicht anzugehören, klopft dazu mit der Hand im Takt der Musik. Nachdem der Wein gebracht wird, schenkt Antonio sich und seinem Sohn ein Glas ein und fordert diesen auf, einen Schluck davon zu nehmen.



Abbildung 14

„Antonio osserva i borghesi del tavolo accanto e commenta: ‚Pe’ magnà come quelli lì, poco poco, bisognerebbe guadagnà con un milione al mese’. Immediatamente, Bruno – con molto giudizio – smette a mangiare. Antonio dice a Bruno di non preoccuparsi, ma

¹⁵⁷ Vgl. Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 70.

subito allontana da sé il piatto e inizia a parlare della perdita della bicicletta. Antonio calcola ad alta voce quanto avrebbe potuto guadagnare come attacchino e decide di continuare la ricerca della bicicletta. Insomma, Bruno, che lascia la mozzarella in carrozzina perché costa, dà un esempio di comportamento razionale e maturo ad Antonio, il quale torna in sé e abbandona i suoi propositi di oblio alcolico.“¹⁵⁸

Während Bruno den Mozzarella in seiner Manier isst, das heißt mit beiden Händen, blickt er nochmal zum Jungen der höheren Gesellschaftschicht, der sich jedoch arrogant wegdreht (Abb. 15). Antonio nimmt die Kontaktaufnahme Brunos mit dem Jungen wahr, äußert sich, dass man eine Million Lire monatlich braucht, um so zu essen, wie jene „feine“ Gesellschaft am Tisch nebenan. Bruno legt sofort



Abbildung 15

den Mozzarella auf den Tisch, Antonio fordert ihn jedoch auf, weiterzuessen.

„The scene calibrates the fragility of Antonio’s and Bruno’s participation in the social institution: first, they nourish an ephemeral participation, enjoying the meeting of their needs, and then they gradually register its ephemeral nature and their exclusion.“¹⁵⁹

In dieser Szene wird auch eines klar: Antonio wird sein Fahrrad nie wieder finden. Er klammert sich an jeden Strohalm, den er finden kann, unter anderem stattet er jener Wahrsagerin einen Besuch ab, deren Fähigkeiten er am Anfang des Films aufs Heftigste kritisierte und in Frage stellte. Von ihr erhofft er sich eine Lösung oder zumindest etwas Hoffnung.

Man kann also sagen, dass Bruno eher den erwachseneren Part und Antonio den kindlichen einnimmt. Antonios Schwäche lässt sich nicht nur dadurch begründen,

¹⁵⁸ Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 71.

¹⁵⁹ Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 368.

dass ihn der Diebstahl des Fahrrades traumatisiert hat, sondern auch dadurch – wenn man an den Anfang des Filmes denkt– da er sich nicht, so wie alle andern Arbeitslosen um den Angestellten des Arbeitsamtes gruppierte, sondern weit entfernt von der Szene teilnahmslos am Boden saß und mit dem Sand spielte, scheinbar nicht an einer Arbeit interessiert. Schon zu Beginn des Films, und nicht erst nach dem Diebstahl des Fahrrades, ist er ein schwacher Charakter. Hin und wieder blitzen Stärke und Hartnäckigkeit auf, jedoch so schnell wie diese Eigenschaften auftauchen, sind sie auch schon wieder verschwunden. Antonio ist gewissermaßen untauglich, „im Gefängnis seiner Hilflosigkeit.“¹⁶⁰ Ihm selbst fällt keine Idee ein, sein Fahrrad wiederzufinden. Er fragt stattdessen den Öfteren seinen kleinen Sohn um Rat. Bruno hätte nie denselben Fehler gemacht, wie sein Vater.¹⁶¹

Seine Verzweiflung zeigt sich in vielen Szenen. Jene Plätze, jene Straßen, jene Orte in denen er sich bis jetzt ohne Unsicherheit bewegt hatte, verlieren plötzlich ihre Vertrautheit und werden zunehmend unwirklich. Durch den Diebstahl des Fahrrades wird Antonio erneut in die Arbeitslosigkeit gestoßen. Plötzlich wird klar, dass jene Menschen, die um Antonio stehen und von ihm um Hilfe geben werden, nur gleichgültig, feindselig und schadenfreudig reagieren, und jenen verachten, der sein Unglück erzählt. De Sicas Werke zeigen oft die ungeheuerliche Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegen jene, die leiden.¹⁶²

Antonio Ricci präsentiert sich von Anfang an als Einzelgänger, man könnte sogar sagen, dass er in irgendeiner Form isoliert ist. Jedes Mal, wenn er sich in die Menschenmenge gesellt, wird er Opfer aktiver oder passiver Feindseligkeit. Guidorizzi spricht im speziellen von folgenden acht Punkten, beziehungsweise Situationen, in denen die eben erwähnte Feindseligkeit präsent ist¹⁶³:

- 1) All'ufficio di collocamento non fa parte del numeroso gruppo di disoccupati in attesa e bisogna farlo rientrare da lontano;
- 2) Quando denuncia il furto al brigadiere, questi viene distolto da un fatto ben più grave, uno sciopero, e quindi una manifestazione collettiva;

¹⁶⁰ Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*, S. 102.

¹⁶¹ Vgl. Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, S. 73.

¹⁶² Vgl. Schlapper, *Von Rossellini zu Fellini*, S.101.

¹⁶³ Guidorizzi, *Cinema italiano d'autore. I parte: 1930 – 1965*, S. 72.

- 3) Non rispetta la coda dell'autobus, ciò che provoca la veemente reazione degli spazientiti passeggeri;
- 4) Provoca involontariamente scompiglio alle prove di avanspettacolo nel sotterraneo del partito;
- 5) Assieme al figlioletto, viene a contatto con preti stranieri che parlano un linguaggio per loro incomprensibile;
- 6) Disturba le bigotte funzioni religiose all'interno della chiesa;
- 7) Si rende prepotente, nella disperazione, non rispettando il turno di coda nella casa della fattucchiera (luogo ideale per una serie di caratteri riuscitissimi: la santona che non si degnava di toccare i soldi, l'ometto umiliato per la sua bruttezza davanti a tutti);
- 8) Viene malmenato e quasi linciato dagli amici del ladro e, più tardi, pure dai tifosi usciti dallo stadio, prima del rientro a casa, la mano offertagli, un capovolto gioco delle parti, dal piccolo Bruno, frastornato tra la folla, per lo più entrambi inquadrati di spalle, ulteriore segno formale della totale sconfitta.

Gegen Ende des Films kann man sagen, dass die Situation von Antonio und dessen Familie gleich geblieben ist. Antonio ist wieder arbeitslos, und der kleine Bruno ist der einzige, der Geld nach Hause bringt, da er nach wie vor an einer *pompa di benzina* arbeitet.

6.7 De Sicas Methode Schauspieler zu führen

De Sica galt als strenger Regisseur. Man sagte sogar, dass seine Mitarbeiter am Morgen, wenn sie zum Set kamen, vor Angst zitterten.¹⁶⁴

Vor den Dreharbeiten hatte De Sica Maggiorani zur Seite genommen und mit ihm ausführlich über die Figur des Antonio Ricci gesprochen. De Sica spielte immer die Szenen vor, und genauso sollten sie von den Schauspielern nachgespielt werden. Er spielte nicht nur Maggiorani seinen Part vor, sondern auch jedem anderen Darsteller in seinem Film.

¹⁶⁴ Vgl. DVD *Fahrraddiebe* (Interview enthalten auf DVD 2 – Bonusmaterial)

Einige der Protagonisten mussten im Film weinen. Da sie ja keine ausgebildeten Schauspieler waren, konnten sie dies nicht auf Knopfdruck hervorrufen. So erzählt Staiola in einem Interview, dass man so „Dinger hatte, so groß wie Zigaretten mit Glyzerin gefüllt“, wenn man dies ins Auge geblasen bekommt, fängt man sofort zu weinen an.¹⁶⁵ Auch eine andere, etwas sadistische Methode, wie von Luisa Alessandra beschrieben wird, wurde bei Lianella Carell angewendet.

„Ma quando doveva creare qualche emozione che non veniva, lacrime che non venivano...li prendeva da parte e ... con quella sua voce affascinante, commossa, gli diceva: ‚Ricordati ...i tuoi guai!‘. Alla protagonista di *Ladri di biciclette* le diceva: ‚Tuo marito è scappato in Francia, vive con un'altra donna ... Tu sei sola con i tuoi bambini, li devi mantenere‘... e giù lacrime.“¹⁶⁶

Bei Maggiorani, um ähnliche Gefühle hervorzurufen, wendete er die gleiche Methode an. Er musste an seinen an Polymelie erkrankten Sohn denken und dies folglich auf die Szene beziehungsweise auf Staiola übertragen, um zum von De Sica gewünschten Ausdruck zu kommen.¹⁶⁷

Um bei den Schauspielern die richtigen Emotionen hervorzurufen, sollte der Schauspieler Situationen aus dem eigenen Erleben in Erinnerung rufen, um das nicht erlebte sozusagen glaubhaft zu verkörpern.¹⁶⁸ Der große russische Regisseur, Schauspieler und Theoretiker Konstantin S. Stanislawski galt als Erfinder dieser „Methode“, welche danach von Lee Strasberg und Stella Adler weitergeführt worden war.

¹⁶⁵ Vgl. DVD *Fahrraddiebe* (Interview enthalten auf DVD 2 – Bonusmaterial)

¹⁶⁶ Luisa Alessandri in: Nuzzi/Lemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.108.

¹⁶⁷ Vgl. Vittorio De Sica in: Nuzzi/Lemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, S.109.

¹⁶⁸ Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 109.

6.8 Die Drehorte

Im folgenden Kapitel wird dargestellt, wo jene Orte und Straßen waren, die im Film *Ladri di biciclette* zum Drehort wurden. Größtenteils wurde der Film im Freien gedreht. Folgende Ausführungen beruhen auf den Recherchen von Christopher Wagstaff¹⁶⁹. Anschließend findet sich eine Karte mit dem Zentrum Roms, auf der die Drehorte markiert sind.

In *Valmelaina* (nicht im Kartenausschnitt), einige Kilometer außerhalb des Stadtzentrums von Rom, befindet sich die Wohnung der Riccis.

In der *Via della Paglia* (1) im Stadtteil Trastevere findet man das Apartment der Santona. Die Figur der Santona basiert auf eine Hellseherin, die jedoch in der *Via delle Isole* gelebt haben sollte.

Monte Sacro (2) ist das IV. Munizipium in Rom, jene Gegend, wo Bruno an der Tankstelle arbeitet, jener Platz, wo Antonio seinen Sohn an seinem ersten Arbeitstag in der Früh absetzt. Anschließend „radelt“ Antonio durch die *Piazzale Porta Pia* (3) zu seinem Arbeitsplatz.

Bei der *Porta Pinciana* (4) wird Antonio gezeigt, wie man richtig Plakate klebt. In derselben Szene sind auch zwei bettelnde Kinder zu sehen, die um Almosen bitten. In der *Via Francesco Crispi* (5) wird Antonio beim Plakatkleben sein Fahrrad gestohlen. Er verfolgt den Dieb zum *Largo del Tritone* (6), dort fährt er mit einem Taxi zum Tunnel *Traforo del Quirinale*.

Am *Piazza Vittorio Emanuele II.* (7) ist jener erste Markt, auf dem sie auf Fahrradsuche gehen. Anschließend sind sie an der *Porta Portese* (8), wo der zweite Markt abgehalten wurde.

Über den *Ponte Palatino* (9) folgen sie dem alten Mann, welchen sie mit dem Dieb sprechen gesehen hatten, der sie in die Kirche *Santi Nereo e Achilleo* (10) führt. Dort erfährt er die Adresse des Diebes. Im Garten der Kirche kommt es zu einem Streit

¹⁶⁹ Vgl. Wagstaff, *Italian neorealist cinema*, S. 307.

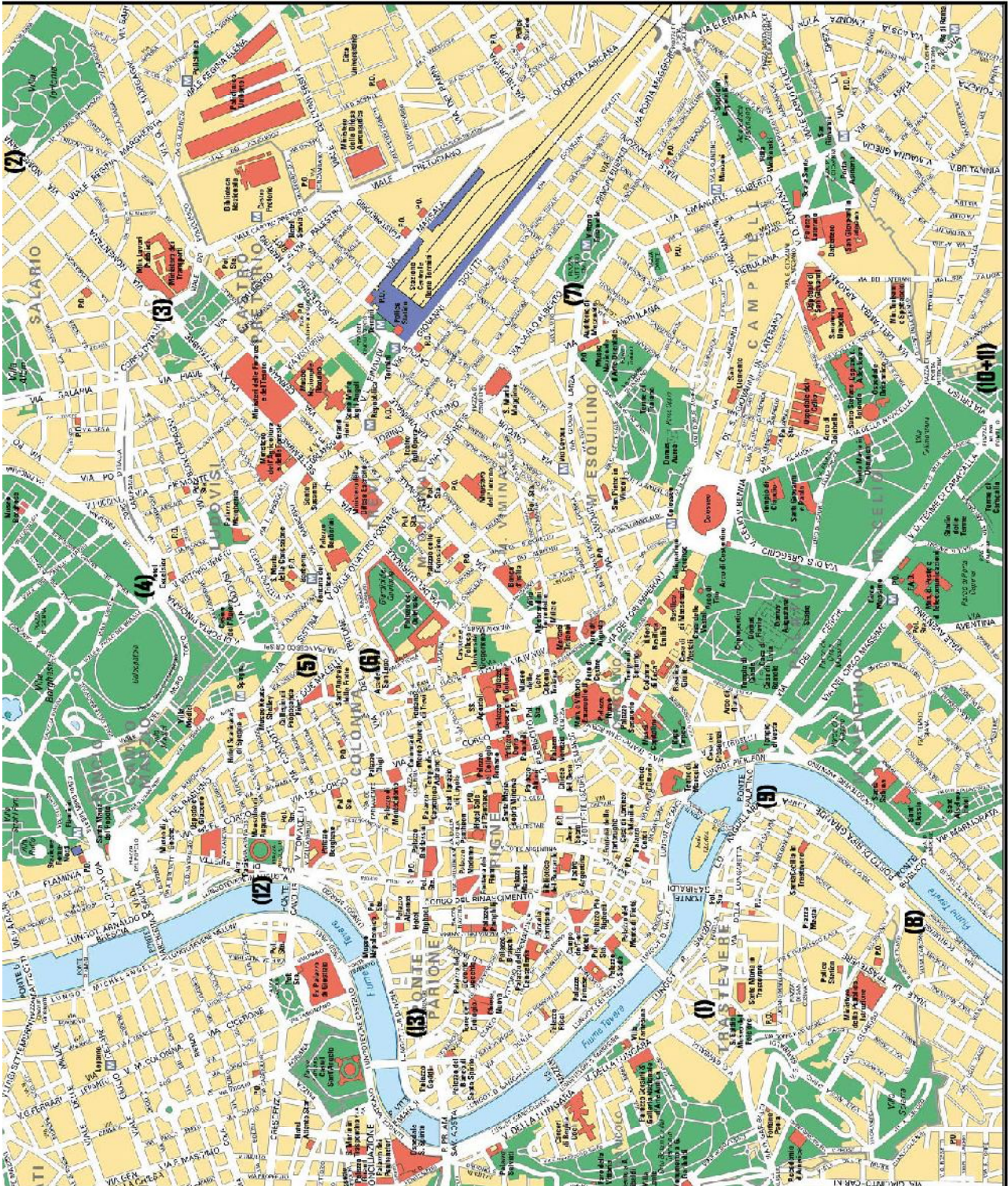
zwischen Bruno und Antonio, da sie ihren „Zeugen“ aus den Augen verloren hatten. Der Streit endet mit einer Ohrfeige. Nach diesem Streit gehen sie über den *Piazzale Numa Pompilio (11)*, der gleich an die Kirche angrenzt.

Antonio setzt seine Suche am Ufer des Tibers fort. Jene Brücke, von der ein Junge gesprungen ist –Antonio dachte im ersten Moment es sei Bruno gewesen– ist die Brücke *Ponte Duca D’Aosta* (nicht im Kartenausschnitt).

Jene Trattoria, in der sie essen, findet sich in der Straße *Passeggio di Ripetta (12)*. Nach dem gefährlichen und erfolglosen Treffen mit dem Dieb, schlendern sie die *Via della Rondinella (13)* hinunter.

Der Film endet schließlich mit einem improvisierten Diebstahl eines Fahrrades in der Nähe des *Stadio Flaminio* (nicht im Kartenausschnitt).

Folgend eine Stadtkarte von Rom (Link findet sich in der Bibliografie) mit den Drehorten von *Ladri di biciclette*. Die Nummern, die die Drehorte lokalisieren sollen, wurden von mir eingetragen.



Drehorte „damals“ – Drehorte heute:

Folgend eine Gegenüberstellung damaliger Drehorte und ihre Veränderung im Laufe der Zeit.¹⁷⁰

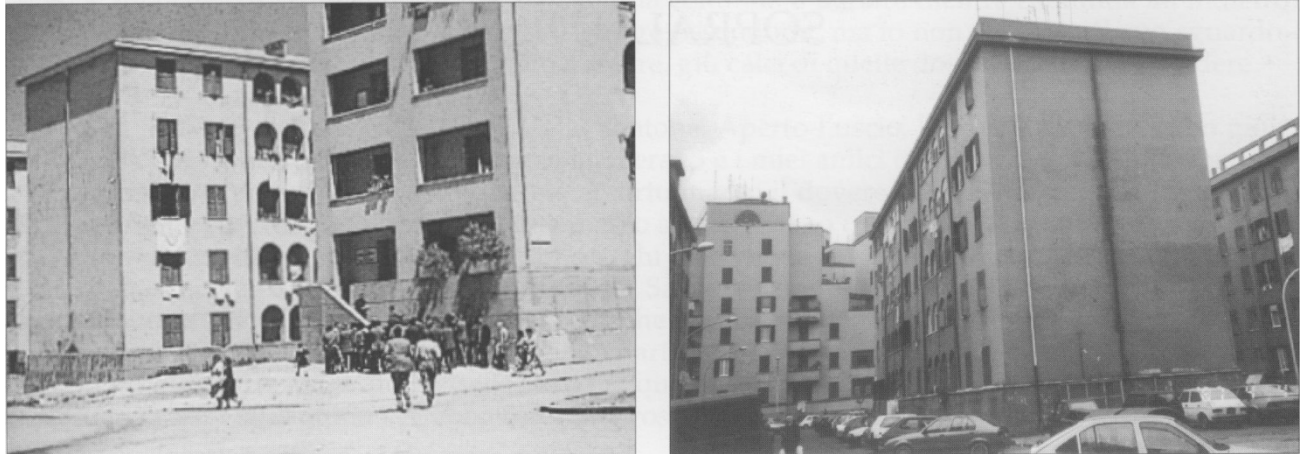


Abbildung 17: Valmelaina

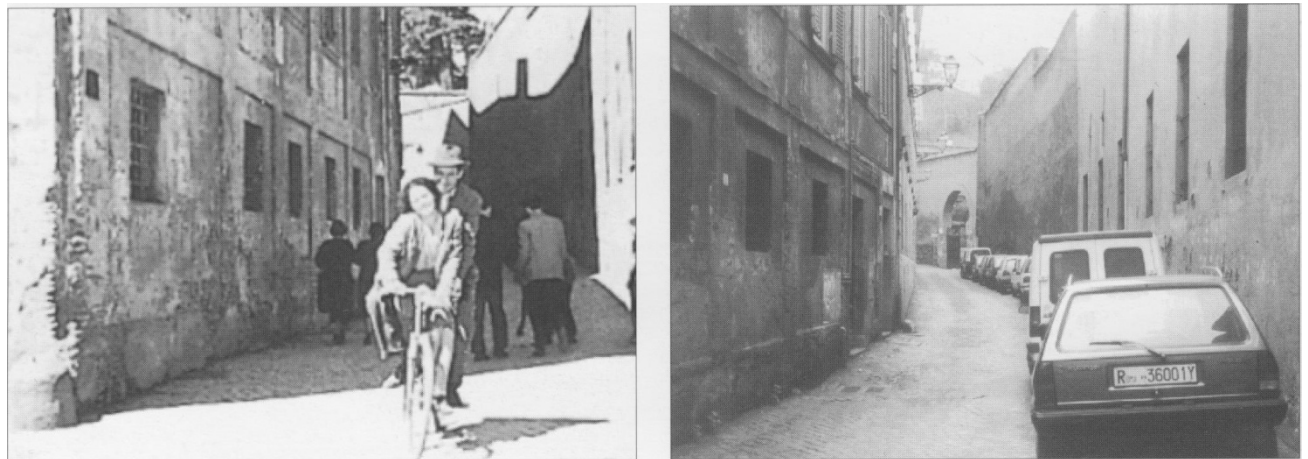


Abbildung 18: Via della Paglia

¹⁷⁰ Vgl. Caldiron/De Sica, *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, S. 58-63.

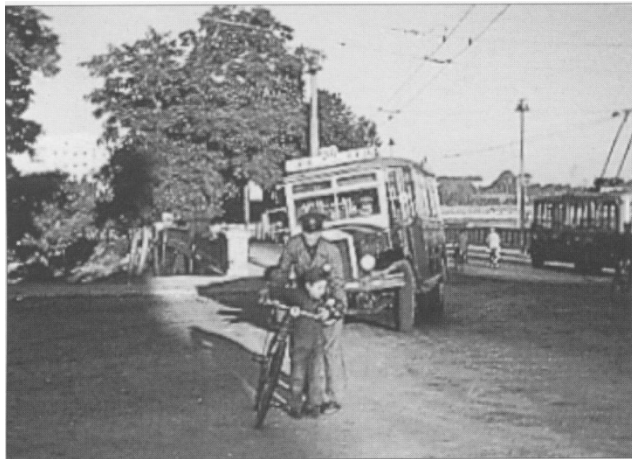


Abbildung 19: Piazzala di Monte Sacro



Abbildung 20: Piazzale Numa Pompilio

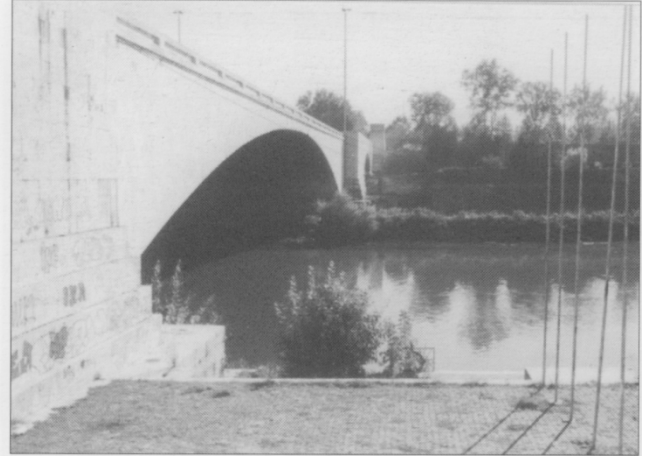


Abbildung 21: Ponte Duca D'Aosta

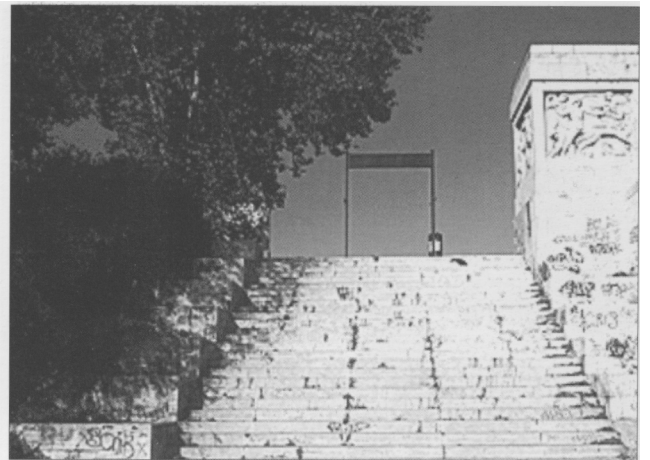


Abbildung 22: Ponte Duca D'Aosta

6.9 Interview mit Manuel De Sica:

Manuel De Sica (*1949) ist der Sohn der Schauspielerin Maria Mercader und von Vittorio De Sica. Er ist ein italienischer Komponist, studierte am *Conservatorio di S. Cecilia*, Bruno Maderna war einer seiner Lehrer. In den späten sechziger Jahren entdeckt er sein Interesse an der Filmmusik. Er komponiert jedoch nicht nur für seinen Vater Vittorio De Sica, auch Regisseure wie Dino Risi, Mario Camerini und Claude Chabrol zählen zu seinen Auftraggebern. Er arbeitete ebenfalls für Künstler wie Ella Fitzgerald oder Tony Bennett, für die er fantastische Werke schuf.¹⁷¹

Sein Interesse galt jedoch nicht nur dem Kino, denn auch für das Fernsehen schuf er großartige (Musik)Stücke. Interessant ist auch, dass er laut imdb.com bei einem einzigen Film Regie geführt hat. Bei diesem war einer seiner Hauptdarsteller kein geringerer als Vater Vittorio selbst. Der Film heißt *L'eroe* (1974).¹⁷²

Interview mit Manuel De Sica via Mail vom 7. April 2011:

(Meine Fragen stehen in Normalschrift, De Sicas Antworten in Kursivschrift)

Com'era la relazione tra Vittorio de Sica e Cesare Zavattini? Quando iniziava la loro collaborazione?

Mio padre conobbe Zavattini alla fine degli anni '30. Mio padre lo ha sempre definito suo unico esclusivo collaboratore anche se dai crediti di molti suoi film appaiono molti altri nomi, probabilmente persone a cui mio padre ricorreva per un primo lavoro di documentazione.

Per quanto riguarda il film "Ladri di biciclette", perché erano i protagonisti principali non professionali? In che modo sceglieva suoi protagonisti?

Fin dal 1929 visionando il film "The crowd" di King Vidor mio padre desiderò poter dirigere dei non professionisti per assicurare alla sua opera quel carattere di verosimiglianza componente specifica del movimento neorealista.

¹⁷¹ Vgl. www.manueldesica.com [25.5.2011]

¹⁷² Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0211357/> [25.5.2011]

Come dirige i suoi attori per raggiungere il suo scopo?

Mio padre mimava ogni ruolo alla perfezione pretendendo dagli interpreti di essere imitato. La più grande imitatrice di De Sica è stata Sophia Loren.

Come era il lavoro con attori non professionali?

Durissimo. Le prove sono durate talvolta mesi.

Cosa ha pesato quando ha vinto l'Oscar per "Ladri di biciclette"? Quanto importante era questo premio per il suo futuro?

Fin dal primo Oscar per un film straniero "Sciuscià" del 1946, questo premio accompagnerà la carriera di mio padre ("Ladri di biciclette" 1948, "Ieri oggi domani" 1963, "Il giardino dei Finzi Contini", 1970) senza tuttavia influenzare i produttori italiani. Al contrario quelli stranieri si accorsero di lui.

Secondo lei, quando inizia e quando finisce il neorealismo cinematografico?

Il cosiddetto "neorealismo" affonda le sue radici nel verismo letterario. I film dell'immediato dopoguerra e oltre si prefiggevano di svelare una nuova realtà sociale, morale, politica. Poi a metà degli anni '50 questa tensione è venuta meno cedendo il passo alla satira di costume. E' indubbio che film come "Ladri di biciclette" influenzino ancora oggi cinematografie di tutto il mondo.

Cosa era il risultato del "neorealismo" per i film futuri?

Basta pensare alla new wave americana degli anni '70...

Come Lei descriverebbe suo padre?

Un artista totale.

6.9.1 Kommentar zum Interview von Manuel De Sica

Manuel De Sica lieferte mir in seinem Interview einige interessante Eindrücke in die Arbeit seines Vaters, so war beispielsweise ein Grund, Laiendarsteller für *Ladri di biciclette* zu engagieren, der Film *The crowd* von King Vidor aus dem Jahr 1928, der den damals jungen und aufstrebenden Schauspieler De Sica maßgeblich beeinflusste. Es ist ein Film über "the life of a man and woman together in a large, impersonal metropolis through their hopes, struggles and downfalls"¹⁷³. Hoffnung und Scheitern sind jene Themen, die auch in *Ladri di biciclette* bedeutend sind.

Vittorio De Sica hatte genaue Vorstellungen von den Rollen, die seine Darsteller einnehmen sollten. Er spielte ihnen immer deren Rollen vor, und diese mussten ihn imitieren. Seine Darsteller waren alles andere - nur keine Schauspieler, wurden durch ihre Imitation zwar in ihre künstlerischen Freiheit und Fähigkeit eingeschränkt, jedoch aus der Sicht De Sicas zum bestmöglichen Resultat geführt; die Proben mit den Laiendarstellern waren hart und dauerten Monate, doch dies wurde schließlich durch etliche Filmpreise und Auszeichnungen honoriert. Manuel De Sica erwähnt Sophia Loren als die „più grande imitatrice“ von Vittorio De Sica.

Der Sohn De Sicas schreibt, dass das Schaffen seines Vaters stets von (Film-) Preisen begleitet wurde; dadurch hätte der italienische Film eine gewisse Berühmtheit erlangt. Doch spätestens, als Vittorio De Sica der *Academy Award* (1946 für *Sciuscià*) überreicht wurde, stand der italienische Regisseur im Mittelpunkt des (filmischen) Interesses, was vieles in seiner Zukunft erleichtern sollte.

Als den „unico esclusivo collaboratore“ von Vittorio De Sica bezeichnet Manuel De Sica den Drehbuchautor Cesare Zavattini. Auch wenn in vielen seiner Filme eine Vielzahl unterschiedlicher Namen zu finden sind, war ein Name immer derselbe, und zwar jener von Zavattini. Über dreißig Jahre hinweg schuf das Tandem De Sica und Zavattini eindrucksvolle filmische Meisterwerke.

¹⁷³ <http://www.imdb.com/title/tt0018806/> [27.5.2011]

Mit „un artista totale“ beendet Manuel De Sica das Interview über seinen Vater, der Zeit seines Lebens ein Vollblutkünstler war, der sowohl als Schauspieler, als auch als Regisseur viele Filmmacher nachträglich stark beeinflusst hat.

7. RIASSUNTO

Il neorealismo cinematografico, analizzato con tre film di questo periodo, è al centro delle mie osservazioni. Quando si parla di neorealismo cinematografico, si nota che questo periodo è collegato a tre nomi famosissimi:

Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica.

Questi tre registi hanno scritto la storia con i loro film per quanto riguarda i temi, i modi di procedere e con i loro instancabili desideri di mostrare una realtà che – ancora anni prima- il regime fascista sapeva nascondere bene con i suoi film che trattavano di un mondo buono e pulito.

Ho scelto questo tema, perché sono un attore e prima degli studi all'istituto romanistico a Vienna, ho fatto una scuola d'arte drammatica a Vienna, terminato con la laurea. Sono quasi sempre in contatto con registi e film ed a causa di questo fatto è un grande piacere fare questa tesi, e l'esperienza personale mi aiuta anche tanto. Durante il lavoro per la tesi, ho trovato tanti interessanti documenti di testimoni della sua epoca, degli amici, dei colleghi che mi aiutavano tanto ad analizzare e capire il senso, lo sfondo e i dettagli dei film. Alcuni libri interessanti li ho trovati e comprati via internet in Italia. L'Italia non è la Germania, per quanto riguarda la velocità di spedizione, e ci voleva un "secolo" finché i libri fossero arrivati in Austria. Ma lo sapevo già prima.

Ho fatto anche due interviste; una con il figlio di Roberto Rossellini e l'altra con il figlio di Vittorio De Sica, poi mi spiegherò meglio. Volevo mettermi in contatto anche con parenti o amici di Luchino Visconti, per esempio con l'austriaco attore Helmut Berger, che era il fidanzato di Visconti, ma era impossibile. Peccato che per il capitolo di Visconti non abbia un'intervista.

Prima di parlare dei film, sarebbe utile fare una breve visione generale della storia del film italiano dal 1885 fino al 1944.

Il film non è un'invenzione italiana, le radici si trovano in Francia, dove i fratelli Lumiere hanno inventato il *Cinématographe*, una macchina con cui si può proiettare,

copiare e registrare. Il pubblico viene mostrato la prima volta al Grand Café a Parigi nel 28 dicembre 1885 immagini che “si muovano”. Film come *L'arroseur arrosé* o *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* diventavano classici della prima storia del film.

Per decenni esisteva la leggenda che il pubblico che vedeva la prima volta il film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* balzava in piedi e fuggiva perché aveva paura di quello che vedevano, pensando che il treno che arrivava nel film passava anche con forza attraverso il muro del Grande Café. Si diceva che il pubblico era così scioccato con quello che vedevano.

Martin Loiperdinger invece confuta questa leggenda. Si occupa con testimonianze, documenti di questo periodo e giunge alla conclusione che questa leggenda non è vera. Anche menziona che il film non era mostrato a questa famosa sera nel Grande Café non esisteva.

Un'altra grande persona di questo periodo si chiamava Georges Méliès, che faceva film fantastici con effetti magici, lavorava spesso insieme con illusioniste. Méliès creava film fiabeschi, buffoneschi e fantastici. Con mezzi di corde invisibili e imitazioni cercava di riuscire un'illusione perfetta. I film più famosi si chiamano *Le Voyage dans la lune* (1902) e *Le voyage à travers l'impossible* (1904). Dopo 1912 il pubblico si stufava dei suoi film. Méliès voleva fare film negli stati uniti ma falliva. Alcuni giornalisti lo trovavano impoverito alla stazione di Montparnasse e lo portavano in un ospizio.

Il primo lungometraggio italiano era il film *La presa di Roma* di Filoteo Alberini nel 1905. In questo periodo nascevano le prime manifatture cinematografiche, alla fine del 1907 c'erano già nuove manifatture cinematografiche. Nel 1910 nascevano due nuovi generi: il dramma e il film storico.

Le radici del neorealismo cinematografico si trovano nei film veristici per quanto riguarda il carattere e l'ambiente. Si penserebbe ai film *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio (1914), *Assunta spina* (1915) di Gustavo Serena e *Cenere* (1917) di Febo Mari.

Contemporaneamente nacque un divismo, Lyda Borelli passava per la prima diva d'Italia. Bartolomeo Pagano, l'interprete del Maciste divenne la prima diva maschile.

La Prima Guerra Mondiale conduceva la produzione cinematografica nella prima crisi che durava quasi fino alla fine degli anni '20. Molti registi emigravano all'estero per seguire la loro strada.

Il primo film sonoro si chiama Canzone dell'amore di Gennaro Righelli nel 1930. All'inizio del fascismo non vedeva l'importanza nel nuovo media film, poi in poi capi di impiegare per mezzi di propaganda. Negli anni trenta c'erano due registi che sono importanti da menzionare: Mario Camerini e Alessandro Blasetti. Questi due registi facevano tanti film, Camerini si specializzava in commedie, Blasetti invece rendeva omaggio al regime fascista.

Francesco De Robertis e il giovane Roberto Rossellini facevano film in cui si trovano certi elementi documentari. Nel primo piano non furono i protagonisti, ma il loro procedere per esempio l'operazione di salvataggio d'equipaggio nei pericoli di naufragio per quanto riguarda il film *Uomini sul fondo*. Rossellini realizza il suo primo lungometraggio *La nave bianca* nello stesso stile come De Robertis. Questi film di Rossellini non sono così importanti però mostravano la creatività e il potere di questo regista.

Durante gli anni trenta furono fondate due istituzioni che erano molto importanti per il film e il lavoro filmico futuro: Da una parte troviamo la Cinecittà, fondata nel 1937 da Benito Mussolini e dall'altra parte il cosiddetto C.S.C., il Centro Sperimentale di Cinematografia, un posto di apprendistato per (nuove) professioni in questione al film. Specialmente il C.S.C era importantissimo per il neorealismo cinematografico.

Negli anni trenta furono fondati i giornali famosissimi *Bianco e Nero* e *Cinema*. Giovani critici si adoperavano per il "nuovo realismo", rispecchiavano alla gente la loro condizione. Anche discutevano i film muti, i film della presenza e concetti fondamentali tecnici in questione al film saranno spiegati. Un critico molto famoso si chiama Antonio Pietrangeli, che ha pubblicato quasi un manifesto in riferimento al neorealismo cinematografico. Con la descrizione di questi due giornali, e la loro importanza chiudo la visione generale e anche il primo grande capitolo della mia tesi.

Nel secondo capitolo faccio un confronto con le varie definizioni del neorealismo cinematografico e i film che passò per i primi film del neorealismo. Quando si parla del neorealismo cinematografico, si può descrivere questo fenomeno con alcune caratteristiche.

Appariscente è che questi film sono spesso realizzati con attori *non* professionisti. La gente del film era alla ricerca di *volti*, vuol dire, facce interessanti che si trovano a migliaia sulla strada con cui ci si poteva identificare. Per esempio nel film *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica i tre protagonisti principali non avevano mai recitato prima. I temi principali di questi film erano la guerra, la resistenza, il fascismo, la situazione postbellica ecc, tutto questo si mette contro i falsi miti del film fascista. Sebbene esistesse la Cinecittà, i cineasti preferivano girare *en plein air*, cioè giravano i suoi film all'aperto.

Questi attori non professionisti parlavano spesso nei loro dialetti, così che la loro interpretazione era più autentica. Nella post sincronizzazione vengono doppiati dagli attori professionisti.

Tre film saranno nel centro delle mie osservazioni: *Ossessione* di Luchino Visconti, *Roma, città aperta* di Roberto Rossellini e *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Ho deciso per questi tre film, perché durante i miei studi all'istituto romanistico, entravo sempre di nuovo in relazione con questi tre film, e l'idea di analizzarli per tesi è nato. Mi piacciono tanto questi film. Prima degli studi all'istituto romanistico ho fatto una scuola d'arte drammatica, ho già girato per tanti film, e sapevo che mi sarei trovato bene con questo con questo mestiere.

Ossessione (1942) di Luchino Visconti è il primo film che voglio analizzare. Secondo i critici è il primo film contro la falsa mitologia del fascismo ossia una risposta forte ai film telefoni-bianchi. Il film base al romanzo di James M. Cain *The postman always rings twice*. Inizio questo capitolo con un piccolo riassunto della trama del film, il prossimo capitolo si dedica all'influsso di Renoir al lavoro di Visconti. Importante per il lavoro filmico di Visconti era il suo soggiorno in Francia dove faceva l'aiuta regista di Renoir per i film *Toni* (1934) e *Partie de campagne* (1935). Il lavoro con il grande Renoir ha influenzato il suo lavoro filmico futuro.

Ossessione parla di Gino, un vagabondo che arriva ad un albergo e si innamora di Giovanna, la cuoca della casa e moglie di Giuseppe. Giovanna si lascia convincere

ad andare via con Gino, a meta strada, lei torna a casa dal suo marito perché non vuole perdere una casa sicura, e i soldi di suo marito. Alcuni anni dopo si incontrano un'altra volta, uccidono Giuseppe e stanno insieme. La polizia sta alle loro calcagne, e fuggono. Durante una manovra di sorpasso, si allontanano dalla strada e Giovanna muore a causa di questo incidente.

Il primo film che parla della dipendenza sessuale e dell'inquietudine esistenziale; si tratta di un film quasi contro la bellezza patetica dei film fascisti. Il film è in pratica un atto di resistenza. Temi come ossessione sessuale, imbroglio reciproco e l'amore per la libertà sono al centro. La struttura del film si può bene riassumere con parole come soldi, avidità, amore, dolore, assassinio e monotonia.

Visconti scelse per questo film sopralluoghi speciali; alberghi rovinati, paesaggi rigidi, strade maestre e fiere.

Interessante è l'uso della macchina da presa. All'inizio del film, quando si vedono i titoli, la macchina da presa è in movimento, spostata da un camion. Si tratta di un omaggio a *La Bête Humaine* di Jean Renoir. Per quanto riguarda la scala si può dire che ci sono panoramiche, campi lunghi e campi medi. Visconti presenta il suo protagonista con il nome Gino in un modo molto particolare; all'inizio viene sempre registrato da dietro per aumentare la suspense.

Poi parlo dei protagonisti principali, in particolare di Gino e Giovanna, e do un'occhiata alla figura dello "spagnolo", che secondo me è molto interessante.

Come da *Ossessione*, inizio il capitolo di *Roma, città aperta* (1944) con un piccolo riassunto della trama. Il film descrive tre giorni, e tre storie a Roma nel 1944. Le Gestapo cerca Manfredi, un membro del *Comitato di Liberazione Nazionale*. Quando bussano alla porta, lui sa fuggire sopra i tetti a un amico che si chiama Francesco. Don Pietro è anche un membro della resistenza e fa commissioni. Francesco e Pina vogliono sposarsi ma Pina viene fucilata e Francesco viene trasportato. Manfredi, che viene torturato, muore a causa del tormento e Don Pietro viene fucilato dagli occupatori tedeschi.

È il primo film che parla della resistenza, per questo anche famosissimo. A causa di questo fatto, ho preparato un piccolo capitolo storico della nascita della resistenza.

Il segnale di partenza per il lavoro di girare era il 19 gennaio 1945. In principio/in originale voleva fare un documentario della vita di Don Morosini, che viene fucilato dalle truppe d'occupazione. Prima aveva il titolo storie di ieri, e vengono mostrati critici, giornalisti e amici, che fischiavano e esprimevano la loro avversione. Ma al grande pubblico piaceva il film, quando è venuto in cinema con il titolo *Roma, città aperta*.

Per caso il film arriva in America. Un GI ha comprato in Italia una copia del film, e la portava in America, così il film trovò la strada in America. In Germania il film esce all'inizio degli anni sessanta.

I costumi sono molto importanti nel film *Roma, città aperta*, che sono molto interessanti da analizzare. Si trova una certa gerarchia. Quando si fa un film della guerra, le uniformi rappresentano un importante elemento. Si trovano registri differenti.

Ricevere soldi per fare un film in questo periodo era difficilissimo, e nello stesso modo difficile era trovare una sorgente di elettricità. Nel teatro di posa ci vuole luce artificiale e si procacciava un generatore per risolvere il problema della mancanza di elettricità.

È molto interessante il modo com'erano scelti i protagonisti per i film neorealisti. Il prossimo capitolo tratta della scelta dei protagonisti, le cose che aspettava Rossellini dai suoi protagonisti.

Il film fu completamente post sincronizzato. Quando si fa un film, normalmente si usa un microfono per il dialogo. Ma a causa della mancanza dei soldi, il film fu completamente post sincronizzato. Per questo era difficilissimo il lavoro per la sincronizzazione; Alcune volte si vede che il movimento delle labbra e i suoni non sono sincroni.

Rossellini usa spesso campi medi e campi lunghi. Alcune volte usa anche il primissimo piano e dettagli. Appariscnte è il fatto che lui rinuncia ad usare il famoso campo-contro-campo. Nell'inquadratura si vedono spesso in un dialogo tra due persone i profili delle persone. Tante volte ordina i suoi protagonisti in un "V", vuol dire, due persone che fanno un discorso e una terza persona al centro.

Roma, città aperta ha tanti elementi umoristici. Si pensa al padre che gira una statua santa in una certa posizione che la non può vedere una statua di una nuda donna.

Molto interessante è la scelta dei protagonisti. Per ricevere sovvenzioni è necessario assumere attori con nomi famosi. Per *Roma, città aperta* ci sono Aldo Fabrizi e Anna Magnani. Pretendevano e ricevevano compensi alti. Alcuni attori non professionisti del film non ricevono niente, tanti erano amici di Rossellini e facevano un piacere a lui. Sin dall'inizio Aldo Fabrizi era fissato per il ruolo di Don Pietro. Interpretare questo ruolo non faceva parte di ruoli che preferiva, ma tutto sommato faceva un buon lavoro. Anna Magnani aveva un figlio che si ammalava di paralisi infantile. Il suo modo di recitare in questo film viene influenzato dai pensieri al suo figlio.

Maggiore Bergmann viene interpretato dall'austriaco Harry Feist, che veniva preso per questo film perché aveva una smancerie poco virile.

Quando si fa un film, si fanno errori. Anche in *Roma, città aperta* ci sono alcuni errori. Anche se è un film meraviglioso, ci sono piccolezze o dettagli che non sono corretti. Si pensa ad una scena particolare: quando Pina viene uccisa dalle SS, la posizione del suo corpo cambia da inquadratura in inquadratura. Nella stessa scena il padre veste un saio, e nella stessa scena –un inquadratura dopo- il saio è scomparso.

Durante la ricerca ho avuto l'idea di mettermi in contatto con il figlio di Roberto Rossellini, che si chiama Renzo Rossellini per domandare alcune cose in questione al padre. Lui lavora in Italia come produttore, regista e sceneggiatore. Non potevo crederci ma allo stesso giorno Renzo mi ha già risposto alle sue domande via mail. In allegato alla sua mail c'erano altre due cose molto interessanti: una lettera di suo padre del 1976, che ha ricevuto alcuni mesi prima della morte di Roberto Rossellini, e c'era anche un discorso che ha fatto a Yale, che descrive bene l'opera di Roberto Rossellini. Tutti gli allegati -mi ha assicurato- li posso usare per la mia tesi. Ho fatto due commenti in questione al discorso e alla lettera di Roberto Rossellini. Rimango anche dopo questi mail in contatto con lui, perché emergono sempre altre domande, e mi ha risposto sempre lo stesso giorno. Renzo Rossellini ha realizzato un'enciclopedia audiovisiva, dove si trovano tutti i documenti, dati ecc dei film di Roberto Rossellini, ma purtroppo non ha ancora trovato uno sponsor, così il sito esiste adesso solo al computer di Renzo Rossellini. Il link del promo della enciclopedia si trova alla fine, nella bibliografia.

Renzo Rossellini divide le opere di suo padre in tre utopie: Ha fatto tanti film di guerra e su guerra, e tutti sono contro la guerra. La prima utopia è l'utopia della pace. Ha fatto tanti film con protagoniste femminili, non ha mai ripresentato una donna nuda. La seconda utopia è quella contro i pregiudizi. La terza utopia è liberare l'uomo dall'ignoranza.

Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica è il terzo film che voglio analizzare. Secondo me uno dei migliori film del neorealismo. Inizio questo capitolo con lo sceneggiatore Cesare Zavattini, che è collegato con il successo di *Ladri di biciclette*, e anche con tanti altri film di Vittorio De Sica.

Questo "tandem" realizzava insieme molti film meravigliosi, che non sono in Italia, anche all'estero diventavano grandi successi e pietre miliari della storia del film italiano. In questo capitolo di Cesare Zavattini parlerò dell'importanza del suo lavoro come sceneggiatore e il suo approccio di creare figure e il discorso nelle sue sceneggiature. Si trova anche l'importanza della lingua dialettale nelle sue opere. Per Zavattini era importante la gente che abitava e viveva vicino a noi. Lui s'interessava se le persone soffrivano, come vivevano, cosa fanno eccetera. Tutte queste cose trovano posti nelle sue sceneggiature.

Il film parla di Antonio Ricci, un disoccupato persistente, che trova un lavoro come attacchino comunale. Ma per effettuare il lavoro ci vuole una bicicletta. Sua moglie deve impegnare le lenzuola per riscattare la bicicletta. Al suo primo giorno lavorativo gli viene rubata la sua bicicletta, senza questa, è impossibile fare il lavoro. Con il figlio Bruno si mette in cammino ad una ricerca disperata nella città di Roma. Antonio trova il ladro ma non può fornire la prova alla polizia. Alla fine lui stesso cerca di rubare una bicicletta, però acciuffato.

Narro la "storia" come il film viene realizzato. Inizia con il romanzo di Luigi Bartolini (normalmente faceva il pittore), quell'uomo che Cesare Zavattini incontrava per caso per la strada. Bartolini gli dà il suo nuovo libro con il titolo *Ladri di biciclette* e in un fiato leggeva il libro durante questa notte. Era entusiasta di questa storia, si mettevano in contatto già un giorno dopo, e parlavano della concessione dei diritti d'autore.

Poi discuto il processo della realizzazione della sceneggiatura rispetto alla versione del libro di Bartolini. Cosa era necessario per la versione filmica. Ci voleva quasi

nuovi mesi, fino la sceneggiatura fu terminata. La storia si svolge nell'estate del 1948.

Interessante è la scelta degli attori. Tutti sono attori professionisti, ma solo i tre protagonisti principali sono non professionisti. Ho trovato tanti documenti che descrivevano la sua strada fino all'impegno. Spesso ho trovato due o tre versioni diverse, che vengono discusse durante la tesi.

Lamberto Maggiorani che recitava la parte di Antonio Ricci lavorava alla Brega, Lianella Carell che recitava la parte di Maria Ricci era un giornalista, Enzo Staiola faceva la parte del piccolo Bruno. Tutti sono quasi presi dalla strada. Nessun ha avuto l'esperienza di recitare. Per De Sica il fisico era importantissimo. Non sapeva mai se erano in grado di recitare o no. Anche il giovane e sconosciuto Sergio Leone faceva parte del film. Un aspetto importante sarà anche i costumi nel film *Ladri di biciclette*.

Analizzare i protagonisti specialmente in questo film mi faceva un grande piacere. La relazione tra il padre e il figlio è anche un punto centrale nelle mie osservazioni. Antonio e Bruno si assomigliano tanto, non solo per quanto riguarda i vestiti anche nel loro comportamento e nei loro movimenti.

Bruno, il figlio viene sempre descritto come una persona matura, più maturo che il padre. Ha solo dieci anni, e ha già un lavoro a una pompa di benzina. Quando il padre esce per il primo giorno di lavoro, Bruno chiude le finestre e fa attenzione che la neonata non prenda freddo. Antonio non pensa queste cose. Dopo il furto della bicicletta Bruno accompagna il padre alla ricerca disperata. Antonio, il padre ha sempre pensieri per ritrovare la sua bicicletta, quasi traumatizzato e non si accorge che Bruno si mette in repentaglio alcune volte. Si pensa alla scena con un pedofilo o anche alla fine del film, Bruno quasi viene investito da una macchina. Si può dire che il figlio è più adulto del padre.

Un capitolo tratta di De Sica e il suo metodo di dirigere i suoi attori. Lui stesso era un attore molto bravo. Quando faceva regia, lui recitava sempre tutte le parte dei protagonisti e loro dovevano imitarlo. Anche Manuel De Sica, il figlio con cui facevo un'intervista parla di questo metodo. Le prove erano durissime e duravano per mesi.

I sopralluoghi specialmente nel film *Ladri di biciclette* sono molto interessanti. Ho creato una mappa del centro di Roma in cui sono contrassegnati i sopralluoghi con i numeri. Poi segue un confronto dei sopralluoghi di allora e i sopralluoghi di adesso.

Alla fine si trova una filmografia con tutti i film che vengono menzionati da me nella mia tesi.

Mi rimane ancora da dire che il lavoro per la mia tesi mi ha fatto un grande piacere, e ho scoperto molte cose interessanti di questo periodo del neorealismo e la procedura di questi film. Ero contentissimo che Renzo Rossellini e Manuel De Sica mi hanno risposto alle mie domande via mail. Questi tre film sono capolavori della storia del film ed è un grande peccato che li si veda poche volte nella televisione austriaca.

8. ZUSAMMENFASSUNG

Meine Arbeit teilt sich, neben Einleitung, Zusammenfassung, Riassunto und Filmverzeichnis, in *fünf* große Kapitel: im ersten Kapitel mit dem Titel *Anfänge der Filmgeschichte* legte ich mein Augenmerk auf einen geschichtlichen Überblick der Jahre 1895 bis 1944, besonders wichtig für mich war dabei herauszuarbeiten, wo die Wurzeln des Neorealismus zu finden sind. Ich konzentrierte mich hierbei auf die Zeitschriften, Institutionen, Filmemacher und die verschiedenen Genres, die maßgeblich dem *neorealismo cinematografico* den Weg bereitet haben. Vor allem veristischen Filme und jene Filme der Dokumentaristen sind dabei ausschlaggebend für den späteren neorealistischen Film.

Im zweiten Kapitel *Il neorealismo cinematografico* habe ich den Begriff Neorealismus anhand von verschiedenen Definitionen analysiert, die grundsätzlich deckungsgleich sind, sich jedoch durch verschiedene kleine Elemente unterscheiden. Anhand dieser von mir gewählter Definitionen habe ich einen theoretischen Überblick über das „neorealistische Jahrzehnt“ gegeben. Im Anschluss daran analysierte ich die wesentlichen Charakteristika, die sich wie ein roter Faden durch fast alle Filme dieser Zeit ziehen.

Darauf folgend finden sich die Analysen jener Filme, die ich für meine Diplomarbeit gewählt habe: *Ossessione* (1943) von Luchino Visconti stellt das *dritte große Kapitel* dar, *Roma, città aperta* (1945) von Roberto Rossellini das *vierte*, und *Ladri di biciclette* (1948) von Vittorio De Sica das *fünfte*. In meinen Filmanalysen war ein wichtiger Punkt, die Wahl und Findung der richtigen Schauspieler. Hierbei bin ich auf die Tatsache gestoßen, dass es auf Grund von Zeitzeugen und Dokumenten unterschiedlichste Versionen gab, wie ein Darsteller engagiert wurde. Regisseur und Darsteller selbst hatten oft verschiedene Versionen, wie sie zum Film kamen.

Ein weiterer wichtiger Punkt meiner Arbeit waren die Kostüme. Die Tatsache, dass die Kostüme nie zufällig gewählt worden waren, sondern die Auswahl einer ganz bestimmten Hierarchie zugrunde liegt, empfand ich für besonders interessant. Diese Hierarchie sollte den Status und vor allem die soziale Zugehörigkeit der Protagonisten unterstreichen, der ohnehin durch die Situation und das Spiel sehr

stark präsent war.

Die Rolle der Kamera ist ein weiterer zentraler Punkt meiner Recherchen. Jeder dieser Regisseure zeigte sein Können und inszenierte den Film auf (s)eine ganz spezielle Art und Weise.

Im Weiteren waren es Schauplätze und Drehorte, die meinem besonderen Interesse galten. Im Falle von *Ladri di biciclette* hab ich die Drehorte auf einer Stadtkarte von Rom markiert, um sich ein Bild über die verschiedene Örtlichkeiten des Filmes zu machen.

Manuel De Sica und Renzo Rossellini gaben mir Interviews, die mir bei meiner Analyse behilflich waren und einige Geheimnisse ihrer großen Väter lüfteten. Anhand einer Rede von Renzo Rossellini habe ich die Schaffensperioden seines Vaters analysiert. Um Informationen aus erster Hand zu bekommen, hab ich mich entschieden, einen anderen Weg zu gehen, und ihre Söhne via Email zu kontaktieren.

Am Ende meiner Ausführungen findet man ein Filmverzeichnis mit all jenen Filmen, die in meiner Diplomarbeit, auf welche Weise auch immer, angesprochen wurden. Abschließend bleibt mir noch zu sagen, dass die Entstehung meiner Diplomarbeit ein sehr spannender Prozess war und mich in vielerlei Hinsicht bereichert hat: sei es die Bereitschaft der Söhne Rossellinis und De Sicas mir private Einblicke in ihre Vater-Sohn-Beziehungen zu geben, und zugleich ihre Sicht der Dinge auf das filmische Vermächtnis ihrer Väter zu schildern; oder die Tatsache, dass mir im Zuge meiner Recherchen bewusst geworden ist, welch großen Einfluss der Neorealismus auf die späteren Filme im In- und Ausland gehabt hat.

9. FILMVERZEICHNIS

(Daten stammen von www.imdb.com, 12. April 2011)

TITEL

E.: Erscheinungsjahr

P.: Produktionsfirma

R.: Regie

D.: Darsteller

A nous la liberté

E.: 1931

P.: Films Sonores Tobis

R.: René Clair

D.: Henri Marchand, Raymond Cordy, Rolla France

Alfa Tau!

E.: 1942

P.: Centro Cinematografico del Ministero della Marina

R.: Francesco De Robertis

D.: Giuseppe Addobbati, Marina Chierici, Liana Persi, Lilla Pilucolio

Assunta spina

E.: 1915

P.: Caesar Film

R.: Francesca Bertini, Gustavo Serena

D.: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Luciano Albertini

I bambini ci guardano

E.: 1944

P.: Invicta Film

R.: Vittorio De Sica

D.: Emilio Cigoli, Luciano De Ambrosis, Isa Pola, Adriano Rimoldi

Ben Hur

E.: 1959

P.: MGM

R.: William Wyler

D.: Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet

La Bête Humaine

E.: 1938

P.: Paris Film

R.: Jean Renoir

D.: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux

Cabiria

E.: 1914

P.: Itala Film

R.: Giovanni Pastrone

D.: Carolina Catena, Lidia Quaranta, Bartolomeo Pagano, Dante Testa

La canzone dell'amore

E.: 1930

P.: Società Italiana Cines

R.: Gennaro Righelli

D.: Dria Paola, Isa Pola, Elio Steiner, Mercedes Brignone

Casino Royal

E.: 2006

P.: Columbia Pictures

R.: Martin Campbell

D.: Daniel Craig, Eva Green, Judi Dench

Cenere

E.: 1917

P.: Società Anonima Ambrosio

R.: Febo Mari

D.: Eleonora Duse, Febo Mari, Nietta Mordeglija, Ettore Casarotti

The crowd

E.: 1928

P.: MGM

R.: King Vidor

D.: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach

Germania anno zero

E.: 1948

P.: Produzione Salvo D'Angelo

R.: Roberto Rossellini

D.: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze

Il giardino dei Finzi Contini

E.: 1971

P.: Documento Film

R.: Vittorio De Sica

D.: Lino Capolicchio, Helmut Berger, Dominique Sanda

Gladiator

E.: 2000

P.: DreamWorks

R.: Ridley Scott

D.: Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Richard Harris

Ladri di biciclette

E.: 1948

P.: Produzioni De Sica

R.: Vittorio De Sica

D.: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell

La macchina ammazza cattivi

E.: 1952

P.: Tevere Film

R.: Roberto Rossellini

D.: Gennaro Pisano, Marilyn Buford, William Tubbs

On the waterfront

E.: 1954

P.: Columbia Pictures Corporation

R.: Elia Kazan

D.: Marlon Brando, Rod Steiger, Karl Malden

Ossessione

E.: 1942

P.: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI)

R.: Luchino Visconti

D.: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa

Paisà

E.: 1946

P.: Organizzazione Film Internazionali (OFI)

R.: Roberto Rossellini

D.: Carmela Sazio, Robert Van Loon, Benjamin Emanuel

Partie de campagne

E.: 1936

P.: Panthéon Productions

R.: Jean Renoir

D.: Sylvia Bataille, Georges D'Arnoux, Jane Marken

Un pilota ritorna

E.: 1942

P.: Alleanza Cinematografica Italiana (A.C.I.)

R.: Roberto Rossellini

D.: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Elvira Betrone

La presa di Roma

E.: 1905

P.: Alberini & Santoni

R.: Filoteo Alberini

D.: Ubaldo Maria Del Colle, Carlo Rosaspina

Quai des brumes

E.: 1938

P.: Ciné-Alliance

R.: Marcel Carné

D.: Jean Gabin, Michel Simon, Michèle Morgan, Pierre Brasseur

Quattro passi fra le nuvole

E.: 1942

P.: Società Italiana Cines

R.: Alessandro Blasetti

D.: Gino Cervi, Adriana Benetti, Giuditta Rissone,

Quo vadis?

E.: 1913

P.: Società Italiana Cines

R.: Enrico Guazzoni

D.: Amleto Novelli, Gustavo Serena, Amelia Cattaneo

Riso amaro

E.: 1949

P.: Lux Film

R.: Giuseppe De Santis

D.: Vittorio Gassman, Doris Dowling, Silvana Mangano

Roma, città aperta

E.: 1945

P.: Excelsa Film

R.: Roberto Rossellini

D.: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero

Sciuscià

E.: 1946

P.: Società Cooperativa Alfa Cinematografica

R.: Vittorio De Sica

D.: Franco Interlenghi, Rinaldo Smordoni, Annielo Mele

Sperduti nel buio

E.: 1914

P.: Morgana Films

R.: Nino Martoglio

D.: Giovanni Grasso, Maria Carmi, Virginia Balestrieri, Vittorina Moneta

Stromboli

E.: 1950

P.: Berit Films

R.: Roberto Rossellini

D.: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana

La terra trema

E.: 1948

P.: Universalia Film

R.: Luchino Visconti

D.: Antonio Arcidiacono, Giuseppe Arcidiacono, Venera Bonaccorso

Toni

E.: 1935

P.: Les Films Marcel Pagnol

R.: Jean Renoir

D.: Charles Blavette, Celia Montalván, Édouard Delmont

Gli ultimi giorni di Pompei

E.: 1913

P.: Società Anonima Ambrosio

R.: Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi

D.: Fernanda Negri Pouget, Eugenia Tettoni Fior, Ubaldo Stefani, Antonio Grisanti

L'uomo della croce

E.: 1943

P.: Continentalcine

R.: Roberto Rossellini

D.: Alberto Tavazzi, Roswita Schmidt, Attilio Dottasio, Doris Hild

Uomini e cieli

E.: 1947

P.: Scalera Film S.p.a.

R.: Francesco De Robertis

D.: Giulio Faido, Lamberto Baviera, Vasco Marlia, Bruno Alfio Taccari

Uomini sul fondo

E.: 1941

P.: Scalera Film S.p.a.

R.: Francesco De Robertis

D.: Felga Lauri, Diego Pozzetto, Marichetta Stoppa

La vecchia guarda

E.: 1935

P.: Fauno Film

R.: Alessandro Blasetti

D.: Gianfranco Giachetti, Mino Doro, Franco Brambilla, Maria Puccini

Viaggio in Italia

E.: 1954

P.: Italia Film

R.: Roberto Rossellini

D.: Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban

10. BIBLIOGRAFIE:

Alonge Giaime, *Vittorio de Sica. Ladri di biciclette*, Torino: Lindau 1997.

D'Amico Sandro (Hrsg.), *Enciclopedia dello spettacolo. Vol. 7.*, Roma: Casa editrice Le Maschere 1960.

Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma, città aperta" a "I soliti ignoti"*, Roma: Gins, Laterza & Figli 2009.

Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema. 1905-2003*, Torino: Einaudi 2003.

Brunetta Gian Piero, *Cinema italiano tra le guerre*, Milano: U. Mursia editore 1975.

Caldiron Orio/De Sica Manuel (Hrsg.), *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, Roma: Editoriale Pantheon 1997.

Canziani Alfonso, *Gli anni del neorealismo*, Firenze: La Nuova Italia Editrice 1977.

Castello Giulio Cesare, *Il cinema neorealistico italiano*, Cuneo: Edizioni Radio italiana 1956.

De Santi Gualtiero, *Vittorio De Sica*, Milano: Il castoro cinema 2003.

Ernst Gustav, *Autorenfilm – Filmautoren*, Wien: Wespennest 1996.

Faulstich Werner, *Filmgeschichte*, Paderborn: UTB 2005.

Gasparri Tamara, *La resistenza in Italia*, Firenze: Guaraldi Editore 1977.

Gelli Piero (Hrsg.), *Lo spettacolo. Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, tv, rivista*, Milano: Aldo Garzanti Editore 1976.

Gregor Ulrich/Patales Enno, *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1965.

Gregor Ulrich/Patales Enno, *Geschichte des Films*, München: C. Bertelsmann Verlag, 1973.

Guidorizzi Mario, *Cinema italiano d'autore. I parte: 1930-1965*, Verona: Cierre Edizioni 2006.

Isaksson Folke/Fuhrhammer Leif, *Politik und Film*, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1974.

Jansen Christian, *Italien seit 1945*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Jansen Peter W./Schütte Wolfram (Hrsg.), *Luchino Visconti. Reihe Film 4*, München: Carl Hanser Verlag 1975.

Jansen Peter W./Schütte Wolfram (Hrsg.), *Roberto Rossellini. Reihe Film 36*, München: Carl Hanser Verlag 1987.

Kessler Frank/Lenk Sabine/Loiperdinger Martin (Hrsg.), *Kintop 5. Aufführungsgeschichten*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1998.

Kotulla Theodor (Hrsg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: Von 1945 bis heute*, München: R. Piber & Co Verlag 1964.

Lizzani Carlo, *Storia del cinema italiano. 1895-1961*, Firenze: Parenti Editore 1961.

Mannino Franco, *Visconti e la musica*, Lucca: Akademos & Lim 1994.

Micciché Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia: Marsilio 1999.

Micciché Lino, *Visconti e il neorealismo*, Venezia: Marsilio 1998.

Monaco James, *Film verstehen*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1995.

Nowell-Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, London: British Film Institute 2003.

Nuzzi Paolo/lemma Ottavio (Hrsg.), *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma: Editori Riuniti 1997.

Petersen Jens, *Quo vadis, Italia? Ein Staat in der Krise*, München: Beck'sche Reihe 1995.

Riviello Tonia Caterina, *Women in italian cinema. La donna nel cinema italiana*, Roma: Edizioni Libreria Croce 1997.

Stanislawski Konstantin S., *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin: Henschel 1993.

Stanislawski Konstantin S., *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlin: Henschel 1999.

Sadoul Georges, *Geschichte der Filmkunst*, Wien: Schönbrunn-Verlag 1957.

Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. Bd. 6.*, Paris: Ed. Denoel 1954.

Schlappner Martin, *Von Rossellini zu Fellini*, Zürich: Origo Verlag 1958.

Spinazzola Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano: Bompiani 1974.

Töteberg Michael (Hrsg.), *Metzler – Film – Lexion*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 1995.

Verdone Mario, *Storia del cinema italiano*, Roma: Tascabili Economici Newton 1995.

Wagstaff Christopher, *Italien neorealist cinema*, Toronto: University of Toronto Press 2007.

Weiterführende Bibliografie:

Bazin André, *Vittorio De Sica*, Parma: Guanda 1953.

Bongioanni Marco (Hrsg.), *I film della resistenza*, Torino: Centro studi "Giorgio Catti" sulla resistenza piemontese 1965.

D'Amico de Carvalho Caterina/Marzot Vera/Tirelli Umberto (Hrsg.), *Visconti e il suo lavoro*, Milano: Electa 1995.

Rondolino Gianni, *Roberto Rossellini*, Torino: UTET libreria 2006.

Schifano Laurence, *Luchino Visconti. Fürst des Films*, Gernsbach: Katz Verlag 1988.

Schlappner Martin, *Filme und ihre Regisseure*, Bern/Stuttgart: Huber 1967.

Internetquellen:

<http://www.rosselinifilm.com/it/file/enc/scheda.htm> [12.4.2011]

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43160098.html> [11.11.2010]

<http://www.dieseher.de/> [12.2.2011]

<http://www.imdb.com/title/tt0018806/> [27.5.2011]

<http://www.manueldesica.com> [25.5.2011]

<http://www.imdb.de/title/tt0211357/> [25.5.2011]

Abbildungen:

Abbildungen 1 bis 5: Screenshots des Films *Ossessione*

Abbildungen 6 bis 9: Screenshots des Films *Roma, città aperta*

Abbildung 10: Brief von Roberto Rossellini an seinen Sohn Renzo Rossellini

Abbildungen 11 bis 15: Screenshots des Films *Ladri di biciclette*

Abbildung 16: Stadtkarte von Rom. Die Nummern, die die Drehorte lokalisieren sollen, wurden von mir eingetragen. http://www.romaitalia.info/images/map_roma.jpg
[12.4.2011]

Abbildungen 17 bis 21 stammen aus dem Buch: Caldiron Orio/De Sica, Manuel (Hrsg.), *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*, Roma: Editoriale Pantheon 1997.

DVD:

Fahrraddiebe (Special Edition), Regie: Vittorio De Sica

Ossessione, Regie: Luchino Visconti

Roma, città aperta, Regie: Roberto Rossellini

LEBENS LAUF

Geboren: 16. Mai 1982 (Judenburg | Steiermark)

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

2005-2011 Institut für Romanistik, Studienrichtung Italienisch (Diplom)

2011 Institut für Romanistik, Medienwissenschaftliches Tutorium bei Frau Prof. Birgit Wagner

2005 Bühnenreifeprüfung und Schauspieldiplom

2002-2005 Studium für Schauspiel und Gesang, Schauspielschule Prof. Krauss Wien

2001-2002 Präsenzdienst

2001 AHS-Matura

Filmografie (Stand Juni 2011):

2010

ALPENKLINIK 6

Regie: Peter Sämman (Mona Film)

DER WINZERKRIEG

Regie: Peter Sämman (Ziegler Film)

2009

SOKO WIEN

Regie: Erhard Riedeslperger (Satel Film)

LILY SCHÖNAUER - VERLIEBT IN EINEN UNBEKANNTEN

Regie: Holger Barthel (Graf Film)

2008

DER NIKOLAUS IM HAUS

Regie: Gaby Kubach (Lisa Film)

2007

DER WINZERKÖNIG

Regie: Claudia Jüptner-Jonstorff (Dor Film)

SOKO WIEN

Regie: Matthias Steurer (Satel Film)

2006

ZODIAK

Regie: Andreas Prochaska (MR Film)

Auszeichnungen:

*NOMINIERUNG FÜR DEN UNDINE AWARD ALS "BESTER JUGENDLICHER
DARSTELLER IN EINEM FERNSEHFILM"*