



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Cinecittà als Erinnerungsort“

verfasst von / submitted by

Hanna Stoiser

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, April 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on
the student record sheet:

A 190 333 350

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die während meiner Studienzeit und dem Verfassen der Diplomarbeit an meiner Seite waren.

Zunächst möchte ich mich bei meinem Diplomarbeits-Betreuer ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio bedanken, besonders für den Anstoß zu dieser Arbeit sowie die Freiheit, die mir beim Verfassen gegeben wurde.

Ein großes Dankeschön richte ich an meine Eltern, ohne deren Unterstützung dieses Studium so nicht möglich gewesen wäre. Danke dafür, dass ihr in meinem Leben eine Konstante darstellt, auf die ich mich immer verlassen kann.

Danke sagen möchte ich auch meiner Tante und meinem Onkel dafür, dass auch sie jahrelang an mich geglaubt haben.

Besonderer Dank gilt meinem Freund Emil dafür, dass er während des Verfassens dieser Diplomarbeit immer an meiner Seite war, durch Höhen und Tiefen mit mir gegangen ist und mich immer wieder ermutigt hat.

Meinen Freundinnen und Freunden danke ich dafür, dass sie da sind, sowohl während des Verfassens der Arbeit als auch in den vielen Jahren davor.

Anmerkung zur gendergerechten Formulierung

Um bessere Lesbarkeit gewährleisten zu können, habe ich in dieser Diplomarbeit bewusst nur den generischen Maskulin verwendet. Jedoch möchte ich darauf hinweisen, dass selbstverständlich die männliche Form bei Personenbezeichnungen für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Inhalt

1. Einleitung und Forschungsstand.....	1
2. Methodik und Forschungsfragen.....	9
3. Theoretischer Teil.....	11
3.1 Kollektives Gedächtnis.....	11
3.2 Erinnerungsorte	14
4. Cinecittà von den Anfängen bis zu den 50er Jahren	21
4.1 Von den Anfängen bis zum Kriegseintritt.....	22
4.2 Kriegsjahre	28
4.3 Cinecittà als Flüchtlingslager	32
4.4 Neorealismus	35
4.5 Die Diven der 50er Jahre.....	37
5. Cinecittà vom Wirtschaftsaufschwung bis heute.....	40
5.1 Der Wirtschaftsaufschwung in Cinecittà.....	40
5.2 Hollywood in Rom: i kolossal.....	41
5.3 Ein neues Genre: Peplum	45
5.4 La commedia all´italiana	48
5.5 Der Fernseher	50
5.6 Fellini	51
5.7 Die Spaghettiwestern.....	65
5.8 Beginn der Krise der 70er Jahre	71
5.9 Eine nicht enden wollende Krise (80er Jahre).....	74
5.10 Cinecittà heute.....	77
6. Conclusio.....	83
7. Riassunto in italiano	91
8. Bibliografie.....	99
9. Internetquellen.....	103
10. Abbildungsverzeichnis	105
11. Abstract	106

1. Einleitung und Forschungsstand

Cinecittà, so lautet der Name der bis heute weltbekannten Filmstudios in Rom an der Via Tuscolana. Heute ist der Ort nicht mehr so in aller Munde wie noch vor einigen Jahren. Dennoch will diese Arbeit zeigen, dass Cinecittà auch in der heutigen Zeit einen wichtigen Stellenwert hat. Oft wird der Ort in dieser Diplomarbeit auch „Kino-“, oder „Filmstadt“ genannt, um einer stetigen Wortwiederholung vorzubeugen. In einer immer mehr globalisierten Welt und mit voranschreitender Digitalisierung merkt man, wie es für Menschen immer wichtiger wird, sich an Momente halten zu können, die für sie identitätsstiftend sind. Sie brauchen Anhaltspunkte, um nicht in der Anonymität zu versinken. Dazu benötigen sie unter anderem Orte, in denen sich das Gedächtnis manifestieren kann. Diese Orte werden „Erinnerungsorte“ genannt. Diese Diplomarbeit setzt es sich zum Ziel, Cinecittà als Beispiel für so einen Ort in Italien darzustellen.

Bevor mit dem ersten Teil der Arbeit begonnen werden kann, muss noch der theoretische Hintergrund geklärt werden. Nach einer kurzen Ausstellung der Forschungsfragen und einer Erhebung des aktuellen Forschungsstandes zu den Filmstudios folgt ein Kapitel, das sich den Fragen widmet, wie ein Erinnerungsort definiert werden kann und was „kollektives Gedächtnis“ bedeutet. Dazu dienen vor allem die „Klassiker“ jener Autoren, die sich mit diesen Begriffen auseinandergesetzt haben. Mit der Behandlung der unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten von Gedächtnis soll ein theoretischer Rahmen für diese Arbeit geschaffen werden. Die Theorien in den Werken von Pierre Nora¹, Maurice Halbwachs², Jan und Aleida Assmann³ sowie Hagen Schulze und Etienne François⁴ sollen dieser

¹Nora, Pierre: Erinnerungsorte Frankreichs [Le lieux de mémoire]. Beck: München 2005

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Verlag Klaus Wagenbach: Berlin 1990

²Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Verlag Luchterhand: Berlin/Neuwied 1966

³Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Verlag C. H. Beck. München 1999

Assmann, Jan: Kultur und Gedächtnis. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1988

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6.Aufl.. Beck: München 2007

⁴François, Etienne/Hagen, Schulze: Deutsche Erinnerungsorte I. Verlag C.H.Beck: München 2001

Begriffsdefinition dienen. Sie stellen eine Auswahl der wichtigsten Gelehrten, Autoren und Wissenschaftler dar, die den Begriff begründet haben und deren Wirken somit den Grundstein für die heutige Gedächtnisforschung gelegt hat. Die Termini Gedächtnis und Erinnerungsort sind untrennbar miteinander verbunden und müssen daher beide behandelt werden. Da es sich bei dieser Arbeit jedoch darum handelt, inwiefern Cinecittà einen Erinnerungsort repräsentiert, wird besonderes Augenmerk auf Pierre Nora und seine Theorien gelegt, da er der erste war, der sich intensiver mit diesem Begriff auseinandergesetzt hat.

Es folgt der Hauptteil der Arbeit, welcher in zwei große Unterkapitel gegliedert ist, während der erste Teil sich den Anfängen der Kinostadt bis hin zu den 50er Jahren widmet, erzählt der folgende von den Jahren des Wirtschaftsaufschwungs bis heute. Das Thema dieser Erhebung ist hierbei nicht die Rekonstruktion der Geschichte Cinecittàs oder des italienischen Kinos, es geht um die kritische Betrachtung von Veränderung und Inhalten sowie die Wahrnehmung und Rezeption der Filmstadt und wie sie damit zur nationalen Identität beiträgt.

Ein Transportmittel von Erinnerung ist das Medium Film, einige, vor allem jene, die aus diversen Gründen besonders hervorstechen, werden näher thematisiert in dieser Diplomarbeit. An dieser Stelle muss jedoch noch einmal erwähnt werden, dass nicht die Filme im Mittelpunkt stehen sollen. Gudehus, Eichenberg und Welzer haben bereits erkannt, dass es sich bei dem Medium Film eben nur um ein Transportmittel handelt und außerdem Termini wie Erinnerungsort und Gedächtnis nicht zur Filmanalyse gedacht sind:

„Konzepte wie Erinnerungsort oder kulturelles und kommunikatives Gedächtnis sind bei der Analyse von film- und fernsehgestützten Erinnerungsprozessen hilfreich, aber diese Konzepte sind nicht in der Auseinandersetzung mit diesen Medien entstanden und eignen sich nur bedingt dazu, die besondere Wirkungsmacht der bewegten und bewegenden Bilder zu erfassen.“
(Gudehus/Eichenber/Welzer 2010: 218)

Die übergeordnete Frage, die in den großen Kapiteln dieser Arbeit gestellt wird lautet also nicht: „Wie hat sich Cinecittà im Laufe der Jahre verändert?“, sondern es wird gefragt, inwiefern sie zum kollektiven Gedächtnis Italiens als Erinnerungsort beiträgt. Die entstandenen Filme sind das Ergebnis der geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten, die Cinecittà prägten. Zwar wurde in den Studios entschieden, was gedreht wurde, so waren es dennoch die Konsumenten, also die Zuseher, die letztendlich für den Erfolg einzelner Filme verantwortlich waren, es ist eben also, wie bereits erwähnt, nicht der Inhalt, der analysiert werden soll sondern wie Erinnerungswürdigkeit zustande kommt:

„So sollte sich die Erforschung von Kollektivgedächtnissen z. B. in erster Linie nicht auf die Medieninhalte beziehen, sondern sich mit der Frage beschäftigen, wie Medienbenutzung bewusste und unbewusste kollektive Erinnerungsprozesse beeinflusst.“
(Gudehus/Eichenberg/Welzer 2010: 223)

Gegründet in den 30er Jahren unter der Herrschaft Benito Mussolinis sind die Ursprünge Cinecittàs faschistischer Natur. Mussolini erkannte schnell, dass in einer zum großen Teil nicht alphabetisierten Gesellschaft, das Medium Film eine enorme Wirkung auf die Menschen haben konnte. Er ließ nach amerikanischem Vorbild eine Propagandamaschine erbauen, die sein absurdes Streben nach Macht unterstützen sollte. Schnell entstanden mit jedem Jahr mehr Filme in Cinecittà, Mussolini hatte die absolute Kontrolle über seine Institution und trug auch Sorge dafür, dass ausländische Produktionen sich nicht zu sehr in „seinem“ Italien verbreiteten, und so den Ideologien des Faschismus im Weg stehen, konnten. Dieses erste Kapitel widmet sich demnach der Gründerzeit Cinecittàs, genau werden die Ursprünge der Filmstadt erforscht und ihre Wirkung im Land und wie dank ihr Mussolini seine Macht vorläufig noch mehr stärken konnte. Auch in den Kriegsjahren wurde noch weiter gedreht an dem Standort, doch langsam bemerkte das Volk, dass ihnen der Krieg mehr zusetzte als gedacht, und begann nach und nach hinter die Fassade zu blicken, die der Faschismus vorgaukelte.

Nach der kurzen Darstellung der Anfänge folgt ein Kapitel, welches von besonderer Bedeutung ist, da über diese Phase Cinecittàs sehr wenig dokumentiert ist, sie aber dennoch einen wichtigen Teil ihrer Geschichte darstellt. Für mehrere Jahre war der Ort ein Flüchtlingslager und beherbergte Menschen, die ihr Zuhause durch den Krieg verloren hatten. Darüber wurde aber, wie eben erwähnt, kaum berichtet und so wird vor allem ein Artikel von Noa Steimatsky⁵ an dieser Stelle besonders eingehend betrachtet werden.

Auf die Kriegsjahre folgte in Italien der Neorealismus, der noch heute oft als Sinnbild für italienisches Kino verstanden wird. Diese Strömung, die vorrangig in den 40er Jahren existierte, brachte Filme wie *Paisà* von Roberto Rossellini oder zum Beispiel *Ladri di Biciclette* von Vittorio De Sica hervor. Da jedoch diese Filme fast alle außerhalb der Filmstudios gedreht wurden, werden sie in dieser Arbeit, trotz ihres ungemeinen Bekanntheitsgrads, kaum erwähnt werden, da sie zur Entwicklung Cinecittàs nicht maßgeblich beigetragen haben.

Nicht minder bekannt wie die Werke des Neorealismus sind die so genannten Diven wie Sophia Loren oder Gina Lollobrigida, welche bereits viel enger mit den Filmstudios in Verbindung

⁵ Steimatsky, Noa „The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)“

stehen. Den Diven der 50er Jahre soll somit das nächste Kapitel gewidmet werden, es handelt sich also um die Nachkriegszeit, einer Zeit, in der die Menschen wieder Freude am Leben hatten und sich wieder an Ästhetik erfreuen konnten. Dies war eine gute Basis für die extravaganten Damen, die die Chance ergriffen und die Filmstudios auf den Kopf stellten. Auch waren sie dafür verantwortlich, dass Cinecittà langsam wieder einen Aufschwung erlebte und so nach dem Tief der vergangenen Jahre wieder glänzen konnte. Das konservative Italien wurde durch den Auftritt der Diven zunächst auf eine harte Probe gestellt, es waren die ersten Schritte Richtung Emanzipation nach dem Krieg.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den Jahren vom Wirtschaftsaufschwung bis heute in Cinecittà. Der Wirtschaftsaufschwung, oder *boom economico*, brachte für das Land aber auch für Cinecittà eine Zeit des Überflusses und der Unbekümmertheit. Diese Zeit, auch *miracolo economico* genannt, bedeutete Veränderungen für die Kinostadt, drei wichtige Strömungen fanden in dieser Zeit gleichzeitig in Cinecittà statt:

- *I kolossal*
- *Peplum*
- *La commedia all'italiana*

Zunächst war es eine Phase, in der die Amerikaner, die „Befreier“ des Landes, sich ausbreiteten und aus unterschiedlichen Gründen begannen, viele ihrer Filme nicht in Hollywood, sondern in Rom zu drehen. Die Motive der Filmproduzenten und Schauspieler aus Übersee waren nicht unbedingt romantisch; natürlich spielte auch der Standort in Rom eine Rolle, da die Stadt etwas magisches und anziehendes an sich hatte wie viele, die dort drehten, behaupteten. Der Hauptgrund, sich die Filmstudios an der Via Tuscolana zu Nutze zu machen, waren jedoch die geringen Kosten im Vergleich zu Dreharbeiten in den Vereinigten Staaten. Besonders gerne wurden sogenannte Kolossalfilme wie *Ben Hur* von William Wyler und *Cleopatra* von Mankiewicz gedreht. Diese beiden sind nur die bekanntesten Beispiele für die Kolossalfilme. Besonders war hier, dass die Filmstadt einen bisher nie dagewesenen Luxus erlebte, erstmals war das Budget quasi unbegrenzt und so wurden enorme Requisiten nachgebildet und oft nur für sehr kurze Szenen verwendet. Geld spielte keine Rolle, hier konnten sich die Filmemacher im Vergleich zu den Italienern fast alles leisten.

Die Schauspieler blieben natürlich nicht innerhalb der Mauern der Studios, sondern nahmen mit ihrer Präsenz die ewige Stadt ein, plötzlich war alles anders als zuvor und die amerikanische „High-Society“ stolzierte durch die Gassen von Rom. Verständlich also, dass auch die

Bevölkerung, die zunächst skeptisch war, von dem Glanz und dem Luxus Amerikas fasziniert war und diesem schönen, perfekt scheinendem Ideal nachgeeifert wurde, wenn es denn irgendwie möglich war. Es gehörte zum guten Ton, Bescheid zu wissen, wer sich in der Stadt befand und sich mit dem aktuellen Gossip über die Stars befasst zu haben.

Der „Stiefbruder“ der Kolossalfilme wird im nächsten Abschnitt dargestellt, es gab ein italienisches Pendant zu den amerikanischen Produktionen, dies waren die *Peplum*-Filme. Wie in den Kolossalfilmen ging es um das antike Rom, mit dem Unterschied, dass sie qualitativ weit unter denen der Amerikaner lagen. Das lag natürlich an dem viel geringeren Budget, das den Regisseuren zur Verfügung stand. Oft wurden dann die bereits gebrauchten Requisiten verwendet, die zuvor bei *Cleopatra*, *Ben Hur* und weiteren in Verwendung waren.

Beim *Peplum* kamen oft Bodybuilder zum Einsatz als Schauspieler, da sie die starken Männer für Filme wie die der Hercules-Reihe waren. Viele italienische Schauspieler gaben sich amerikanisch klingende Künstlernamen, um auf dem Markt bessere Chancen zu haben. Zuletzt gab es während des Wirtschaftsaufschwungs auch noch ein drittes Filmgenre, das in Zusammenhang mit Cinecittà erwähnt werden muss.

Das letzte Kapitel des ersten Teils erzählt von diesem Genre, das sich *commedia all'italiana* nannte und ganz anders war, als die zuvor erwähnten. Besonders der Film *I soliti ignoti* von Mario Monicelli ist hier erwähnenswert, die Komödie dieser Zeit wollte zwar die Realität abbilden, die nicht immer rosig war, jedoch versuchte sie dabei einen komödiantischen Ansatz. Sie ähnelte dem Neorealismus und war durch die Darstellung des echten Lebens natürlich weniger verbunden mit Filmstudios in denen Kulissen künstlich aufgezogen wurden.

Nach dieser prägenden Zeit kam es zu einem Einschnitt für Cinecittà, der womöglich der Grund war, warum sich der Ort bis heute nicht mehr komplett erholen konnte. Ab den 70er Jahren war es normal, dass jeder Privathaushalt in Besitz eines Fernsehgeräts war. Ein kurzes Kapitel widmet sich den Anfängen der Ära des TVs, jedoch wird daran erst später wieder angeschlossen, nämlich in Zusammenhang mit dem Abschnitt, der sich den Jahren der Krise in Cinecittà widmet, welche zum Großteil durch den Fernseher hervorgerufen wurde.

Zunächst wird aber Federico Fellini dargestellt, ihn kann man als den wichtigsten Regisseur sehen, der hier tätig war. Fellini-Filme sind bis heute weltweit berühmt und sie entstanden fast alle in Cinecittà. Da der Regisseur so wichtig war für die Filmstadt ist dieses Kapitel umfangreicher als die bisherigen. *La dolce vita*, *8 1/2*, *I vitelloni* und *Satyricon* sind nur ein paar Beispiele für grandiose Werke, die dank Fellini in Cinecittà entstanden. Der Regisseur war ein

Träumer, er sah in der Filmstadt etwas Besonderes, er sah einen Ort, an dem er seine Phantasien Realität werden lassen konnte. Er ging so weit, dass er sich sogar dauerhaft in den Filmstudios niederließ und ein eigenes Apartment in Cinecittà bezog. Seine Requisiten waren besonders erinnerungsträchtig, oft handelte es sich um Nachbildungen aus seiner Erinnerung oder seinen Träumen, bei den Städten, Brücken und Schiffen, die für Fellini nachgebildet wurden. Nach seinem Ableben fand sogar eine Aufbahrung des Leichnams im *teatro 5* (Theater 5) ihm zu Ehren statt, das Studio ist noch heute nach ihm benannt. Durch seine unkonventionelle Art stieß er natürlich auch auf Kritik doch letztendlich war Fellini ein Meister seines Fachs und so wie Cinecittà ihn inspirierte, stellte er im Gegenzug eine Stütze dar, durch die der Ort auch in Zeiten der Krise, neben anderen Faktoren, weiter existieren konnte.

Doch nicht nur Fellini allein war es zu verdanken, dass weiterhin in Cinecittà gedreht wurde, auch wenn sich eine Krise anbahnte. Sergio Leone ist berühmt für seine *western all'italiana* oder auch „Spaghettiwestern“, ein Terminus, den er persönlich nicht unbedingt gerne hörte. Das folgende Kapitel beleuchtet dieses letzte Genre der Filmstudios. Danach gab es nie wieder so eindeutige Filmströmungen wie bis zu diesem Zeitpunkt. Besonders erinnerungswürdig sind die Italo-Western einerseits, weil auch sie weltweite Bekanntheit erreichten aber andererseits auch, weil sie politisch waren.

Sie entstanden zu einer Zeit, in der große Umbrüche im Land stattfanden, die 60er Jahre waren sehr turbulent, Proteste und Unruhen waren häufig. Das Vorbild für die Western aus Italien kam wieder aus Amerika, ein bedeutender Unterschied bestand jedoch darin, dass es bei den italienischen Versionen mehr um den einzelnen Protagonisten ging als um Kriege zwischen Indianern und Cowboys. Besonders war, dass sich der *western all'italiana* seinem Land, also Italien widmete, und hinter der Maske der Unterhaltung über politische Probleme sprach. Dieses letzte Genre Cinecittàs ist folglich mehr als nur ein stupides, gewaltverherrlichendes Unterhaltungsprogramm, wenn man unter die Oberfläche blickt.

Ab den 70er Jahren ging es bergab, diesem Beginn der großen Krise Cinecittàs und des Kinos generell in Italien widmet sich der nächste Abschnitt der Arbeit. *Anni di piombo* werden die Krisenjahre in Italien genannt, die gegen Ende der 60er Jahre einsetzten. Die Gegenwart des Fernsehgeräts war nicht mehr zu ignorieren und so kam es zu einem rasanten Abfall der Besucherzahlen in den Kinosälen. Auch hatte sich die politische Situation immer mehr zugespitzt und die 70er Jahre wurden von terroristischen Aktivitäten im Land sowohl von links, als auch von rechts, heimgesucht. Besonders die Entführung und Ermordung Aldo Moros schockierte das Land. Diese Unruhen waren immer noch Nachwirkungen des Kriegs und aus

diesem Grund wurden Filme gedreht, die sich mit den Kriegsjahren kritischer auseinandersetzten als die Produktionen bisher. Cinecittà verlor seine Stellung als Monopol für wichtige Dreharbeiten und rückte zunehmend in den Hintergrund und war gezwungen, sich anzupassen, um überleben zu können.

In den 80er Jahren wurde es nicht besser, sondern das Trauerspiel in Cinecittà setzte sich fort. Einzig der Versuch ein „neues Genre“ entstehen zu lassen, nämlich eine neue Form der Komödie, half Cinecittà weiter zu leben sowie die Hilfe von außen mit neuerlichen Koproduktionen. Die neue Komödie kam jedoch nicht an die Genres aus vergangenen Zeiten heran und kann somit nicht als ein eigenes betrachtet werden.

Dieses vorletzte Kapitel erzählt vom Fortlauf der Krise und führt schließlich zum letzten Kapitel des Hauptteils dieser Arbeit, welcher vom Beginn der 90er Jahre bis heute erzählt und darzustellen versucht, wie mit dem „Problem“ Fernsehen umgegangen wurde. Im Gegensatz zu früher wurde mit dem Eintreten der 90er endlich darüber nachgedacht wie man sich an die Situation anpassen konnte. Mit Beginn der 2000er begann die erste Reality-Show, die für das Fernsehen in Cinecittà produziert wurde. Es handelte sich um die Serie *Grande Fratello*, die italienische Form von *Big Brother*. Passend dazu, dass sich Cinecittà in Rom befindet, wurde wenig später zum Beispiel auch die Hbo-Serie *Roma* dort gedreht, dessen Requisiten heute noch in der Filmstadt zu sehen sind. Heute befindet sich die Kinostadt immer noch an ihrem ursprünglichen Ort, etwas an Größe verringert und teils zu einem Museum umgeändert, aber dennoch nach wie vor an der Via Tuscolana.

Im letzten Teil der Arbeit folgt ein Resümee der Erkenntnisse und eine Zusammenfassung der Kulturgüter, die dieser Ort hervorgebracht hat und in dieser Arbeit behandelt wurden. Des Weiteren wird versucht, die Forschungsfragen gewissenhaft zu beantworten, eine Zusammenfassung, verfasst auf Italienisch, rundet die Diplomarbeit ab.

Forschungsstand

Ein paar Werke gibt es, in denen über Cinecittà geschrieben wird, besonders natürlich jene, die sich dem italienischen Kino widmen. Gian Piero Brunetta beispielsweise beschäftigte sich intensiv mit dem Kino in Italien und deswegen wird auch oft Cinecittà in seinen Arbeiten

erwähnt. Von besonderer Bedeutung für diese Arbeit sind folgende Werke, da sie ebenfalls die Filmstudios zum Thema haben:

Roberto Burchielli und Veronica Bianchini fassen in ihrem gemeinsamen Werk aus dem Jahr 2004⁶, die Entwicklungen um Cinecittà gut zusammen. Zusammenhänge sind in dem Werk gut herausgearbeitet und so stellt es eine wichtige Basis für diese Arbeit dar.

Franco Mariotti hingegen widmet sich weniger Zusammenhängen, als Zahlen und Fakten zu den Filmen, die an jenem Ort gedreht wurden und somit ist die Analyse seines Werks⁷ auch unabdingbar für die Erarbeitung dieser Diplomarbeit.

Zwei weitere Werke vom selben Autor, aus dem Jahr 1990 enthalten einerseits⁸ eine Auflistung der Filme, die in Cinecittà von den Anfängen bis zum Erscheinungsjahr des Buches gedreht wurden, und andererseits⁹ eine chronologische Erzählung der Ereignisse, sowie Zahlen und Fakten rund um die Industrie.

Eine Sammlung verschiedener Zeitungsartikel und Zitate bezüglich der Filmstadt stellt das Buch von Oreste Del Buono und Lietta Tornabuoni aus dem Jahr 1979¹⁰ dar.

Ein vor Ort erworbenes Werk¹¹ von mehreren Herausgebern, hilft vor allem bei der Beschreibung der aktuelleren Ereignisse, da dazu sonst nicht besonders viel gefunden werden konnte.

Diese Werke geben die wichtigsten Hintergrundinformationen und auf Basis dieser Literatur wird versucht mit Hilfe anderer literarischer Arbeiten, darzustellen, warum Cinecittà heute als Erinnerungsort gesehen werden kann.

⁶ Burchielli, Roberto/Bianchini Veronica: Cinecittà. La fabbrica dei sogni. Boroli Editore: Milano 2004

⁷ Mariotti, Franco: Il mito di Cinecittà. Arnoldo Mondadori Editore: Milano 1995

⁸ Mariotti, Franco (Hg.): Cinecittà tra Cronaca es storia. I Film. Presidenza del Consiglio dei Ministri: Roma 1990

⁹ Mariotti, Franco (Hg.): Cinecittà tra Cronaca es storia. II Le vicende. Presidenza del Consiglio dei Ministri: Roma 1990

¹⁰ Del Buono, Oreste/Tornabuoni, Lietta: Era Cinecittà. Vita, morte e miracoli di una fabbrica di film. Valentino Bompiani & C. S.p.A.: Milano 1979

¹¹ Hamaui, Daniela/Cattaneo, Marco/Conti, Marina u.a.: Cinecittà. Una magia senza fine. National Geographic Italia. Gruppo Editoriale L'Espresso Spa: Roma 2012

2. Methodik und Forschungsfragen

Begriffe wie „Erinnerungsort“, „kollektives Gedächtnis“, „Cinecittà“ und „cinema italiano“ wurden bei der Recherche für passende Literatur zu dieser Arbeit verwendet. Diese Werke werden kritisch untereinander verglichen und betrachtet um herauszuarbeiten, welche besonders bemerkenswerten Ereignisse mit der Kinostadt in Verbindung stehen. Die wichtigsten, die das Gerüst dieser Arbeit bilden, wurden bereits in der Einleitung aufgelistet.

Die Forschungsmethode ist qualitativ, Interviews werden keine geführt, da zu diesem Thema die eventuell relevanten Zeitzeugen entweder nicht mehr leben oder schwer zugänglich sind. Außerdem war es Ziel zu sehen, wie in der Literatur über die Studios berichtet wird.

Die Literaturrecherche nahm etwas Zeit in Anspruch, schließlich konnte ein Kanon für diese Arbeit gefunden werden und so fließen, neben bereits erwähnter Literatur, auch viele Artikel und Essays ein, die online über die Suche der Universitätsbibliothek gefunden wurden und in Zusammenhang mit dem Thema stehen.

Die Rede ist von einem Erinnerungsort, kulturelles und kollektives Gedächtnis manifestieren sich in diesen Orten. Sie sind von uns Menschen konstruiert und helfen uns in ihnen, Identität zu suchen und so einen Anhaltspunkt zu haben durch den wir uns zu einer Gruppe zugehörig fühlen können. Diese Orte sollen also dabei helfen, Erinnerung und damit den Zusammenhalt von Gesellschaften aufrecht zu erhalten.

Diese Diplomarbeit versucht auf folgende Forschungsfrage zu antworten:

- Inwiefern kann man Cinecittà in Rom an der Via Tuscolana als Erinnerungsort betrachten?

Des Weiteren wird auch auf jene Fragen eine Antwort gesucht:

- Welche Kriterien gibt es für einen Erinnerungsort und erfüllt Cinecittà diese?
- Kann man sie möglicherweise auch als einen Gedenkort betrachten?
- Welche Ereignisse haben dazu beigetragen, dass sie ein wichtiger Teil des kollektiven Gedächtnis Italiens wurde?
- Wie ist der Wandel Cinecittàs vorangegangen, was hat dazu beigetragen?
- Wie spiegelt sich in der Geschichte der Filmstudios auch die Geschichte des Landes wider?

Der Begriff Erinnerungsort bezieht sich nicht nur auf physische Orte laut Nora. Auch Menschen oder Ereignisse können so etwas darstellen, daraus ergibt sich folgende Frage:

- Kann man Cinecittà als einen Erinnerungsort sehen, der wiederum neue Erinnerungsorte hervorgebracht hat? (Schauspieler? Filme?)

3. Theoretischer Teil

Dieser Abschnitt der Diplomarbeit wird sich der Frage widmen, was „kollektives Gedächtnis“ bedeutet und was ein „Erinnerungsort“ ist. In den folgenden beiden Kapiteln wird versucht, eine Begriffsdefinition zu geben, dazu dienen unter anderen die Ansätze und Überlegungen von Jan und Aleida Assmann, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, sowie Etienne François und Hagen Schulze.

Die Auseinandersetzung mit Gedächtnis ist besonders in den letzten dreißig Jahren immer aktueller geworden (Erl 2005: 1). Das Thema führt viele unterschiedliche Disziplinen zusammen, es handelt sich um ein:

„[...] gesamtkulturelles, interdisziplinäres und internationales Phänomen.“ (Erl 2005: 1)

Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften setzen sich mit dem Thema auseinander und so stellt Gedächtnis eine Herausforderung dar für jeden, der in diesem Feld forscht. Als Gründe, warum das Thema gerade jetzt so aktuell ist, nennt Erl historische Transformationsprozesse wie Migrationsbewegungen, die neuen Medien oder auch die Einsicht, dass Geschichte nichts Gegebenes ist, sondern auch sie von Geschichtsschreibern, welche letztendlich auch nur Menschen sind, geschrieben wurde und so ihre Fehler aufweisen kann (ebd.: 2ff.). Die Aktualität des Themas Gedächtnis kann man also auch als:

„[...] Folge der postmodernen Geschichtsphilosophie sehen.“ (ebd.: 4)

3.1 Kollektives Gedächtnis

Was ist das kollektive Gedächtnis und welche Konzepte sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert?

Gedächtnis bezieht sich nicht nur auf die Vergangenheit, es beeinflusst auch die Gegenwart und die Zukunft. Alles, was einmal passiert ist hat Auswirkungen und trägt somit zur Identitätsbildung für einzelne Personen, aber auch ganze Gruppen bei. Maurice Halbwachs kann als einer der wichtigsten Begründer des Begriffs gesehen werden, aber auch der Wissenschaftler Jan Assmann war in diesem Bereich ein Vorreiter.

Doch warum muss man sich zuerst mit dem Begriff kollektives Gedächtnis vertraut machen um Erinnerungsorte zu verstehen?

Mit dem Werk *Les lieux de mémoire* von dem französischen Historiker Pierre Nora, welches im Jahr 1984 erschien, begann eine Welle von Auseinandersetzungen mit dem Begriff Erinnerungsort. Innerhalb der Geschichtswissenschaft konnte so ein neues Paradigma entstehen: das des kollektiven Gedächtnisses (Gudehus 2010: 184).

Der Ägyptologe Jan Assmann meinte schon Anfang der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts, dass das Thema Gedächtnis und Erinnerung immer präsenter wird. Er geht davon aus, dass dieses Phänomen mit einer neuen Epoche zusammenhängt. Seiner Meinung nach, stellt die elektronische Speicherung, das „künstliche Gedächtnis“, eine Revolution wie die Erfindung des Buchdrucks dar. Des Weiteren spricht er davon, dass wir uns in einer „Nach-Kultur“ befinden, viele Zeitzeugen des Nationalsozialismus sterben und mit ihnen ihre Erinnerungen (Assmann 2007: 11). Assmann geht auch auf den Soziologen Maurice Halbwachs ein, der sich schon in den 20er Jahren mit der *Memoire collective* beschäftigte. Das Gedächtnis ist sozial bedingt, dessen ist er sich sicher:

„Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“ (ebd.: 35)

Natürlich haben einzelne Personen ein Gedächtnis, doch es ist nur durch die Beziehungen zu anderen entstanden und deswegen handelt es sich immer um ein kollektives Gedächtnis. Alle Kontexte sind sozial geprägt und deswegen gibt es auch keine Erinnerung ohne dabei auch etwas wahrzunehmen (ebd.: 35f.). Erinnerungen müssen versinnlicht werden, das heißt sie müssen etwas auslösen im Menschen, erst dann können sie erinnert werden. Dies kann sich in Personen, Ereignissen aber auch Orten manifestieren, wichtig ist dabei, dass es sich um Elemente handelt, die in der kollektiven Erinnerung einer Gesellschaft verankert sind. Halbwachs meint auch, dass das Gedächtnis Räume braucht, also Orte, an die sich die Erinnerungen knüpfen können (ebd.: 37f.).

Aufbauend auf Halbwachs formuliert Assmann also seine eigenen Theorien, er ist der Meinung, dass Identität ein Prozess des „Reflexivwerdens“ seiner Selbst ist:

„Person bin ich nur in dem Maße, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist eine Gruppe „Stamm“, „Volk“ oder „Nation“ nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt.“ (ebd.: 130)

Er meint, dass unter einer kollektiven Identität das Bild gesehen wird, das die Gruppe selbst von sich errichtet. Die Einzelpersonen können sich damit identifizieren und so bekennen sie

sich auch zu dieser Gruppe. Je stärker der Gruppenzusammenhalt im Bewusstsein des Einzelnen ist, desto mehr Identifikation besteht und desto mehr Zugehörigkeitsgefühl ist gegeben (ebd.: 132).

In einem anderen Werk geht Assmann auf das kulturelle Gedächtnis ein, was dem kollektiven sehr nahekommt (Assmann 1988: 9). Er meint, es handle sich um einen:

„Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung entsteht.“ (ebd.: 9)

Kultur, Gedächtnis und Erinnerung gehen natürlich Hand in Hand, sie gemeinsam, wie auch noch unzählige andere Faktoren, bilden Identitäten.

Wie bereits bei Assmann erwähnt, ist Halbwachs der Meinung, dass das Gedächtnis von der gesellschaftlichen Umgebung abhängt. Alles ist von diesem gesellschaftlichen Rahmen umgeben, auch beispielsweise beim Antworten auf eine Frage benutzen wir meistens ausschließlich unser Gedächtnis (Halbwachs 1966: 20). Die Erinnerungen, die dabei abgerufen werden sind aus sozialen Kontexten entstanden, aber auch die Situation des Antwortens findet während einer sozialen Interaktion statt. Halbwachs schreibt über seine persönliche Beobachtung:

„Meistens erinnere ich mich, weil die anderen mich dazu antreiben, weil ihr Gedächtnis dem meinen zu Hilfe kommt, weil meines sich auf ihres stützt.“ (ebd.: 20)

Seine Theorie versucht er mit einem Beispiel zu erklären, er nimmt eine Person an, die absolut ohne Kontakte zu anderen Menschen lebt. Er sagt, dass Sprache nur aus der Beziehung zu anderen entsteht und einzelne Wörter nur in einem gesellschaftlichen Kontext Sinn ergeben. Worte muss man also verstehen können damit sie sinnvoll sind und dazu sind mindestens zwei Personen nötig. Eine psychologische Analyse des Sprechaktes ist also nur möglich, wenn es auch eine Gesellschaft gibt, die in der Lage ist, die sprachlichen Codes zu identifizieren (ebd.: 365). Warum dieses Beispiel? Anhand des Beispiels von Sprache lassen sich gesellschaftliche Phänomene leicht erklären, sie kann nur aus einem Kollektiv entstanden sein, denn zur Herausbildung ist es notwendig, dass sich mehrere Individuen an festgelegte Regeln halten, damit Kommunikation überhaupt erst möglich wird. Wir nehmen also Sprache und damit ihren Sinn wahr.

Halbwachs schlussfolgert also, dass Erinnerung und Wahrnehmung zusammengehören:

„Es gibt also keine Wahrnehmung ohne Erinnerung.“ (ebd.: 363)

„Es gibt also keine Erinnerung ohne Wahrnehmung.“ (ebd.: 364)

Erlil meint schließlich, dass es sich bei „kollektivem Gedächtnis“ um einen Oberbegriff handelt:

„[...] für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigen in soziokulturellen Kontexten zukommt“ (Erlil 2005: 6)

Dieser kurze Exkurs über das kollektive Gedächtnis ist dazu gedacht, auf das eigentliche Thema überzuleiten: Ein kollektives Gedächtnis einer Gesellschaft manifestiert sich in so genannten Erinnerungsorten. Wie bereits erklärt wurde, müssen Menschen einen Bezugsrahmen haben um erinnern zu können, so wird eine gemeinsame Identität geschaffen. Erinnerungsorte tragen maßgeblich zur Ausformung dieser gemeinsamen Identität und des Gedächtnisses bei, indem sie eine Referenz darstellen, auf die man sich beziehen kann und die somit der Gruppe beim „nicht-vergessen“ helfen. Gerade für eine Gesellschaft wie die italienische ist dies von großer Bedeutung, besteht eine Einheit des Landes doch erst seit relativ kurzem. Die durchwachsene Geschichte Italiens trägt nicht unbedingt dazu bei, dass sich das Land als zusammengehörig empfindet.

3.2 Erinnerungsorte

Inwiefern Cinecittà in Rom so einen Erinnerungsort darstellt, soll in dieser Arbeit behandelt werden. Aber zunächst wird versucht, eine Definition dieser Orte zu geben, und so Bilanz über die aktuelle Forschung ziehen zu können. Wichtig ist in diesem Kapitel vor allem der französische Historiker Pierre Nora, er war der Erste, der sich mit dem Begriff beschäftigte. Doch auch andere Autoren sind zu erwähnen, die sich nach Nora mit dem Begriff befassten, und so einen wichtigen Beitrag in diesem Feld leisteten.

Jedoch hatte auch Nora gewisse Vorbilder, an denen er sich orientierte, dass Maurice Halbwachs ihm zuvorkam und er sich somit auf ihn bezieht wird durch seine Schriften *Mémoire collective* und *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* indirekt bestätigt. Im Vorwort des zweiten Werkes schreibt er außerdem, dass er den Begriff von *loci memoriae* (antike Gedächtniskunst) ableitet, welchen er zuvor bereits in einer Abhandlung von Frances Yates gelesen hatte (Robbe 2009: 95).

1984 erschien Pierre Noras siebenbändiges Werk *Les lieux de mémoire*, damit setzte er den Grundstein dafür, dass sich die Forschung nach und nach vermehrt den sogenannten Erinnerungsorten zuwandte und auch andere Autoren, die teilweise seinen Theorien folgten, inspirierte (Gudehus 2010: 184). Das Werk kann man als einen Versuch betrachten:

„[...] die Kristallisationspunkte der öffentlichen französischen Erinnerungskultur zu inventarisieren. (ebd.)

Viele folgten seinem Beispiel und versuchten in ihren Abhandlungen:

„[...] die Erinnerungsorte als Medien des kollektiven Gedächtnisses begreifen zu können. (ebd.)

Die Vielzahl der Modifikation des Begriffes hat jedoch dazu geführt, eine begriffliche Eingrenzung schließlich zu erschweren und nicht zu konkretisieren (ebd.).

Jedoch ist die unklare Definition von Erinnerungsort nicht dem Autorenkollektiv um und nach Nora allein geschuldet, schon der französische Historiker selbst gibt eine allzu uneindeutige Begriffserklärung in seinem Vorreiter-Werk:

„Eine bedeutungstragende Einheit ideeller oder materieller Art, die durch menschlichen Willen oder durch das Werk der Zeiten zu seinem symbolischen Element des Gedächtniserbes einer Gemeinschaft gemacht worden ist.“ (Robbe 2009: 16)

Es muss sich nach dieser Definition also nicht um einen physischen Ort handeln. Einerseits lässt dies viel Freiraum in der Interpretation, was man nun als Erinnerungsort bezeichnen kann, andererseits geht zumindest hervor, dass es sich um eine „bedeutungstragende Einheit“ handeln muss. Der Ort muss von Bedeutung sein für eine Gemeinschaft.

In seinem Werk *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* zählt Nora drei Kriterien für einen Erinnerungsort auf, die erfüllt werden müssen, um ihn zu einem solchen zu machen:

„In der Tat sind sie Gedächtnisorte in der dreifachen Bedeutung des Worts, im materiellen, symbolischen und funktionalen Sinn, dies jedoch in unterschiedlichem Maße. Auch ein offenbar rein materieller Ort wie ein Archivdepot ist erst dann ein Gedächtnisort, wenn er mit einer symbolischen Aura umgeben ist. [...] Stets existieren die drei Aspekte neben- und miteinander.“ (Nora 1990: 26)

Erst wenn alle drei Voraussetzungen erfüllt sind, kann man laut Nora also von einem Ort mit Gedächtnis sprechen. Er widerspricht sich jedoch an dieser Stelle auch nicht selbst und meint, dass auch etwas ideelles wie eine Schweigeminute materiell gesehen werden kann, weil sie einen gewissen Zeitabschnitt einnimmt und so ihren Platz im Raum hat (ebd.: 26).

Anschließend schreibt der Historiker noch über die „Vorgängigkeit“, damit meint er, dass von Beginn an der Wille dagewesen sein muss, etwas festhalten zu wollen. Er geht auf die Wechselbeziehung von Geschichte und Gedächtnis ein. Er nimmt als Beispiel direkte und indirekte Quellen aus der Geschichtsforschung und meint, dass nicht jedes willkürliche Zeugnis aus vergangener Zeit einen Gedächtnisort darstellen kann. Jedoch lenkt er auch ein und schreibt, dass die Überreste aus der Geschichte sehr wohl zu beachten seien, sonst müsse man sich bei den Erinnerungsorten auf Gedenkstätten beschränken (ebd.: 26f.). Die Orte setzen sich zusammen aus mehreren Dokumenten vergangener Zeiten und sind aus diesem Grund auch immer wandlungsfähig:

„[...] daß die Gedächtnisorte, und das macht sie interessant, nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose leben, vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutungen und dem unvorhersehbaren Emporsprießen ihrer Verzweigungen.“ (ebd.: 27)

Nora beginnt seine *Lieux de memoire* mit der Frage: „Wie lässt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“. Seiner Meinung nach wurde die Geschichte bisher zu einseitig beschrieben. Die Geschichtsschreiber gingen immer davon aus, dass Determinanten, die zusammen eine kohärente Kette von Ereignissen ergeben, die Geschichte Frankreichs ausmachen. Nora sieht dies anders und meint, dass wenn man den Faktor Erinnerung miteinbezieht, es möglich ist eine neue Perspektive auf die Ereignisse der Vergangenheit zu erlangen. Es wird unter die Oberfläche gesehen und so Auswirkungen, Spuren, das Verschwinden und Wiederaufleben von Bedeutungen von Ereignissen oder die Art und Weise der Entstehung von Traditionen untersucht (Nora 2005: 15f.).

“Es geht weder um Wiederauferstehung noch um Rekonstruktion, nicht einmal um Darstellung, sondern um *Wiedererinnerung*, wobei Erinnerung nicht einen einfachen Rückruf der Vergangenheit, sondern deren Einfügung in die Gegenwart meint. Es geht um die Geschichte Frankreichs, aber eine zweiten Grades.“ (ebd.: 16)

Es klingt als wolle Pierre Nora Orte und Geschichte aus psychoanalytischer Sicht betrachten, er entfernt sich von der Idee, Vergangenheit als unveränderbare Fakten zu betrachten und will weitergehen, um so vergangene Ereignisse wirklich verstehen zu können. Wieder spricht er die Gegenwart an und wieder wird klar, dass seine Gedächtnisorte also nichts Konstantes sind, sondern sich immer in ihrem jeweiligen Kontext bewegen. Orte werden also durch Interpretation verstanden und so ist es möglich herauszufinden, was sie zu Erinnerungsorten macht.

Sein Ziel ist es also, die Erinnerungsorte nicht nur zu rekonstruieren, sondern zu dekonstruieren (Gudehus 2010: 185). Folgeprojekte gab es bald, schon in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts kamen Werke zum kollektiven Gedächtnis in Italien, Dänemark und den Niederlanden heraus¹² (ebd.: 186).

An dieser Stelle ist zunächst Aleida Assmann zu erwähnen, die deutsche Ägyptologin befasst sich bald nach Nora mit der Thematik, in ihrem Werk *Erinnerungsräume* geht es um das Gedächtnis, das Buch ist in drei Teile gegliedert und im zweiten Teil mit dem Titel „Medien“ findet sich ein Unterkapitel zum „Gedächtnis der Orte“ (Assmann 1999: 298). Sie spricht also nicht von einem Erinnerungsort und fügt hinzu, dass die Bezeichnung „Gedächtnis der Orte“ irreführend sein kann:

„Bequem ist die Wendung, weil sie offenläßt, ob es sich hier um einen genetivus objectivus, ein Gedächtnis an die Orte, oder einen genetivus subjectivus und also um ein Gedächtnis handelt, das in den Orten selbst lokalisiert ist; [...]“ (ebd.: 298)

Im Weiteren wird jedoch sofort erklärt, dass es sich genau darum handelt, also Orte die über Gedächtnis verfügen. Sie gibt ganz allgemeine Definitionen zu Erinnerungsorten und unterteilt sie in Generationenorte, heilige (und mythische) Orte, exemplarische Gedächtnisorte, Gedenkorte, Genius Loci, Gräber und traumatische Orte (ebd.: 298 ff.). Anders als die folgenden Autoren hat Assmann keine konkreten Orte, wie zum Beispiel Cinecittà in Rom, genommen, sondern ihre Abhandlung allgemein gehalten.

Doch eben viele andere Autoren setzten es sich zum Ziel, in ihrem Land Erinnerungsorte zu finden und diese schriftlich festzuhalten und so einen Beitrag zur Erinnerungskultur ihres Landes zu leisten. Es folgt eine kurze Zusammenfassung dieser Werke:

Etienne François und Hagen Schulze sind die Herausgeber der dreibändigen Sammlung *Deutsche Erinnerungsorte*. Mehr als hundert Autoren waren beteiligt an der Entstehung des Werkes (François/Schulze 2001: 7).

Es geht hier, wie der Titel schon vermuten lässt, um die Erinnerungsorte Deutschlands, deutlich geht hervor, dass die Autoren feststellen, dass jede Gesellschaft, jede Kultur anders erinnert, so auch die Deutschen, so wird zum Beispiel angenommen, dass sie sehr intensiv erinnern:

¹² Als Beispiele für die Werke aus Dänemark und den Niederlanden sind hier „*Lieux de memoire et identites nationales*“ von Piem de Boer und Willem Frijhoff; „*Waar de blanke top der duinen. En andere vaderlandse herinneringen*“ von Nicolas C.F. van Sas und „*Danks identitätshistorie*“ von Ole Feldbaek zu nennen, auf die jedoch nicht weiter eingegangen wird. Die italienischen Werke werden näher betrachtet.

„Viel eher spielt hier wohl die jüngste deutsche Geschichte seit 1933 eine Rolle, die dazu führt, daß sich in Deutschland mehr als anderswo die Einstellung zur Vergangenheit als ein „affektvolles, sensibles, ja schmerzhaftes Verhältnis“ (Henry Rousso) artikuliert.“ (François /Schulze 2001: 10)

Katastrophen wie Auschwitz sind heute mehr denn je im Gedächtnis, in Deutschland wird also hauptsächlich erinnert, um die Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen (ebd.: 10).

Auch Etienne François und Hagen Schulze stützen sich auf die Definitionen von Jan Assmann:

„[...] daß „das kulturelle Gedächtnis sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit richtet“, die zu „symbolischen Figuren“ gerinnen, „an die sich die Erinnerung haftet“.“ (ebd.:17)

Jedoch lenken sie auch ein, dass die deutsche Geschichte oft sehr widersprüchlich ist und so die Kriterien für einen Erinnerungsort etwas anders als bei Nora seien. Zunächst werden Orte, die das 19. und 20. Jahrhundert betreffen fokussiert, außerdem gehen die Orte über die Nationalgrenzen hinaus, des Weiteren wurde versucht, nicht zwischen „wichtig“ und „unwichtig“ zu unterscheiden (ebd.: 19).

2004 wurde von Emil Brix ein wichtiges Werk herausgegeben, das sich mit der Erinnerung der österreichischen Gesellschaft befasst. Es handelt sich um ein dreibändiges Werk mit dem Titel *Memoria Austriae*. Die Methodik die hier angewandt wurde um die Erinnerungsorte Österreichs auszumachen, war, die Menschen zu befragen. Bei diesen Befragungen wurden Menschen jeden Alters und jeder Herkunft, sowohl sozial als auch geographisch innerhalb Österreichs, eingeschlossen (Brix 2004: 9f.).

Methodisch unterscheidet sich dieses Werk also von den anderen, da es auf den eben erwähnten Umfragen beruht und nicht auf den Erkenntnissen von Wissenschaftlern, Soziologen, und anderen Gelehrten. Aber auch hier wird letztlich eindeutig das Ziel der Sammlung genannt:

„Angestrebt wurden vielmehr die Ermittlung zentraler Elemente des Selbstverständnisses einer österreichischen „Kulturnation“ sowie die Erforschung dieser Gedächtniskulturen im Hinblick auf ihre Genese, ihre Tradierung, die Grundlagen ihre Verankerung.“ (ebd.: 22)

Ein weiterer erwähnenswerter Herausgeber im Zusammenhang mit den Erinnerungsorten ist Moritz Csáky, in seinem Werk *Die Verortung von Gedächtnis* kommen jedoch auch Orte außerhalb der Staatsgrenze vor, die dennoch mit Österreich durch das kollektive Gedächtnis verbunden sind. Die Verortung von Gedächtnis wird hier als „Vergangenheitsentlastung“ gesehen, wobei sich auf Nietzsche berufen wird. Die Autoren sind sich jedoch auch einig:

„Die Auslagerung der Erinnerung auf bestimmte Orte und Zeiten führt allerdings nicht nur zu einer Entlastung, sondern gleichzeitig zu einer Aufladung von Erinnerung.“ (Csáky 2001: 15)

Ein neuer Terminus wird hier gebraucht, nämlich dass es sich bei der Differenzierung um eine „Besonderung“ von Orten handelt. Erinnerung wird durch Gegenstände angeregt, diese erhalten dann nach Ausdifferenzierung einen besonderen Status und werden so zu Erinnerungsorten. Als ältestes Beispiel dafür werden die Ahnenkulte genannt, aber auch „heilige Orte“, also religiös aufgeladene Symbole. Das Denkmal wird noch als Beispiel für einen Ort für heldenhafte Taten genannt (ebd.: 16f.).

Das Thema war selbstverständlich auch in Italien interessant. Vor allem Mario Isnenghi mit seinen *I luoghi della memoria* und Ernesto Galli della Loggia mit *L'identità Italiana* haben es sich zur Aufgabe gemacht, die Problemstellung am Beispiel Italiens an ihre Leser heranzuführen.

Mario Isnenghi legt gleich in der Einleitung fest, dass die Erinnerungsräume die behandelt werden, ausschließlich die jüngere Geschichte des Landes betreffen. Es kommen also nur Erinnerungsorte aus dem 19. und 20. Jahrhundert vor, und zwar wurde als Zeitgrenze das *Risorgimento*, die Einheit Italiens genommen:

„Abbiamo stabilito di partire dal Risorgimento, cioè di selezionare quegli eventi e personaggi, quelle situazioni e date canoniche dell'Otto e Novecento, che si sono venuti affermando come *luoghi della memoria* e sono stati attivi lungo il corso dei centocinquant'anni di vita unitaria [...]“ (Isnenghi 2010: 7)

Der Autor spielt in seinem Buch auch mit der Metapher eines Förderbandes für Gepäck am Flughafen, die Erinnerungen sind wie sie bunt durchgemischt und tauchen irgendwo später wieder auf. Er bedient sich dieses Vergleiches, weil auch die Orte, die dargestellt werden, eine lange Reise hinter sich haben, sie haben viel erlebt und können so eine Geschichte erzählen. Das Wort *Risorgimento* wird als Stichwort genommen, schon der Name sagt aus, dass dies ein Zeitpunkt der „Auferstehung“ war, etwas Vergangenes wurde wiederbelebt. „Italien“ gab es also seiner Meinung nach schon davor, es wurde nur dann erst offiziell zusammengefasst (ebd.: 7f.). Er meint, die wichtigen Orte, die Erinnerungsorte darstellen, werden bereits in der *scuola elementare*, der Volksschule, den Kindern beigebracht; sie sind deswegen besonders, weil somit jedes Kind, und somit jeder Italiener einmal von diesen Orten gehört haben muss. Hier wird der Dualismus *memoria all'oblio* angesprochen:

„Naturalmente, non c'è memoria senza oblio.“ (ebd.: 8)

Wie also bereits andere Autoren zuvor spielt auch Isnenghi mit den Begriffen Erinnerung und Vergessenheit. Wichtig, wie auch bei allen anderen Werken zu Erinnerungsorten, ist, dass der Autor die Orte stark mit der Geschichte des Landes verknüpft.

Ein Kapitel widmet sich dezidiert dem Kino in Italien:

„Come luogo della memoria il cinema presenta l’aspetto di un grafo: è un iperluogo, un luogo dei luoghi, uno spazio di spazi.” (Isnenghi 2010: 226)

Das Kino ist also als Erinnerungsort bereits aufgenommen, es wird als ein Ort gesehen, in dem noch andere Orte verankert sind. Auf jeden Fall ist es ein wichtiger Teil zur Identitätsstiftung des Landes. Isnenghi nennt das Kino Italiens aber Cinecittà findet man nicht in seinem Werk, er spricht von einem *iperluogo*, einem Ort, in dem andere Orte zu finden sind. Möglicherweise könnte Cinecittà auch als so ein Ort gesehen werden. Diese Arbeit soll zeigen, warum sie es verdient hat, ebenfalls in Werke wie jenes von Isnenghi aufgenommen zu werden.

Ein weiteres Werk, dass sich mit der Identität Italiens befasst ist von Ernesto Galli della Loggia und trägt den Titel *L’identità italiana*. Im Gegensatz zu den bereits aufgezählten Texten zu Erinnerungsorten befasst dieses Buch sich eher allgemein mit der individuellen und kollektiven Identität der Bewohner des Landes. Die Kapitel betreffen also nicht jeweils einen Erinnerungsort, sondern das Werk soll einen Überblick über Menschen, Symbole oder Objekte Italiens geben (Galli della Loggia 1998: 2). Auch hier wird jedoch, neben der geografischen Lage, wieder das Identitätsproblem Italiens hervorgehoben, durch das späte Risorgimento hat Italien heute noch ein Problem, sich als einheitlichen Staat zu sehen (ebd.: 139).

Gerade so ein Land braucht Erinnerungsorte, um sich an etwas halten zu können und zu erinnern, dass es sehr wohl etwas gibt, das die einzelnen Individuen vereint.

Zusammenfassend fällt also auf, und auch Erll kommt zu diesem Schluss, dass bei all den Konzepten zu Erinnerung, Gedächtnis und Vergessen auf jeden Fall eines zu bemerken ist, ihnen allen ist gemein, dass immer ein Gegenwartsbezug besteht und dass sie einen konstruktiven Charakter haben. Erinnerungen sind subjektive und selektive Rekonstruktionen. So sind individuelle und kollektive Erinnerungen keine Widerspiegelung vergangener Zeiten, sondern Indizien für Bedürfnisse und Anliegen derer, die gerade in diesem Moment erinnern (Erll 2005: 7).

4. Cinecittà von den Anfängen bis zu den 50er Jahren

Mit einem geschichtlichen Abriss über die weltweit bekannten Filmstudios in Rom geht es nun weiter, dabei wird stets kritisch analysiert wie sich die Kinostadt verändert hat und welche Faktoren dabei eine Rolle spielten.

Heute nennen sich die Studios „Luce Cinecittà“, sie befinden sich 9km entfernt vom Zentrum der italienischen Hauptstadt Rom und erstrecken sich über eine Fläche von 400.000 Quadratmetern. Für die Filmindustrie stellt Cinecittà einen wichtigen Angelpunkt dar, Filme, Fernsehproduktionen und Werbungen werden hier gedreht, es handelt sich dabei sowohl um nationale als auch internationale Produktionen, denn es wird mit dem Spruch Werbung gemacht, dass es nichts gäbe dass in Cinecittà nicht realisierbar wäre. Auf dem Gelände befinden sich 19 Filmstudios, 300 Garderoben und Büros und 21 Schminkräume, außerdem gibt es noch einen 7000 Quadratmeter großen Pool. Der Komplex liegt strategisch in der Nähe der Stadt und wenige Schritte von der Metrostation entfernt, so ist er für Produzenten, Touristen oder wer auch immer Interesse an diesem speziellen Ort hat, leicht zu erreichen und so stehen die Türen zur *Fabbrica dei Sogni* jedem offen.¹³



Abbildung 1: Eingang der Kinostadt heute (Foto: Verf.)

¹³ <http://www.cinecitta.com/IT/it-it/cms/132/studios.aspx> (17.04.2018)



Abbildung 2: Blick auf einen Teil der Ausstellung (Foto: Verf.)

Doch wie kam es dazu, dass Cinecittà das wurde was sie heute ist? Was ist in den vielen Jahren seit ihrer Erbauung passiert? Was stellt sie heute dar für die italienische Gesellschaft? Wie wird sie wahrgenommen und inwiefern kann man sie als einen Erinnerungsort Italiens sehen? Diesen Fragen soll nun im Folgenden nachgegangen werden.

4.1 Von den Anfängen bis zum Kriegseintritt

Schon die Anfänge der Kinostadt waren spektakulär, Cinecittà wurde auf den Trümmern der „Cines“ gebaut, Filmstudios, die am 26. September 1935 abbrannten. Wenig später begann bereits der Bau von Cinecittà. Neben diesen unvorhersehbaren historischen, ideologischen und politischen Motiven zur Erbauung gab es laut Mariotti ein besonderes, welches man nicht außer Acht lassen sollte und zwar die Liebe und das Interesse für das Kino. Luigi Freddi war der Generaldirektor der Filmindustrie zu jener Zeit, er hatte Griffith in der USA in Hollywood kennen gelernt und war von der Idee besessen etwas Vergleichbares in Italien aufzubauen (Mariotti 1990 I: 26ff.).¹⁴ So wurde der Komplex am 28. April 1937 von Mussolini eröffnet, es

¹⁴ Im Folgenden immer mit “I” gekennzeichnet: Mariotti 1990: Cinecittà tra cronaca e storia: I Le vicende

waren nur 475 Tage vergangen, seit der erste Stein gelegt wurde (Civirani 1995: 26), auf dem in Latein stand:

„Urbis condendae ad effigienda super cinematographi ars, images se moventes, solemterpositus est.“ (ebd.)

Symbolisch gesehen ist also schon die „Geburt“ etwas Besonderes, so ist die Stadt aus der Asche ihres Vorgängers entstanden und der erste Stein der gesetzt wurde ist mit einem Neologismus aus dem Lateinischen versehen (*cinematographi*).

Gino Peressutti hieß der Architekt, welcher sich um die Planung des Komplexes kümmerte, er ließ 12 Filmstudios erbauen, darunter war damals schon eines für Spezialeffekte, ein Pool für Szenen in und am Wasser und 3 Restaurants. Außerdem gab es Büros, Umkleieräume für die Schauspieler und Unterkünfte für die Regisseure und alle anderen Beteiligten an der Produktion. 65000 Quadratmeter nahmen diese Gebäude ein, Straßen, Plätze und Gärten beanspruchten weitere 75000 Quadratmeter und auch das umliegende Terrain wurde genutzt und war ungefähr 460000 Quadratmeter groß. Von der Station Termini nach Cinecittà gab es die Straßenbahn, die unter den Einheimischen oft *tram delle stelle* genannt wurde (Civirani 1995: 26ff.). Bei kritischer Betrachtung fällt auf, dass wohl schon von Anfang an mythologisiert wurde, sicher auch zu Propagandazwecken aber auch weil das italienische Volk einen Mythos, ein „Wunder“, wohl brauchte zu dieser Zeit und sich auch nur zu gerne blenden ließ, diese Reaktionen waren einfacher, als der Wahrheit ins Auge zu blicken, der, dass der Faschismus allgegenwärtig war.

Die Verlängerung der Straßenbahnlinie geschah noch im Jahr 1937, diese Linie hatte immer einen ambivalenten Beigeschmack von Frohsinn und Traurigkeit, Hoffnung und Enttäuschung, sowie Tränen und Lachen laut Mariotti. Der *portiere* (Pfortner) von Cinecittà war Gaetano Pappalardo, es handelt sich nicht nur um eine beliebige Person rund um die Filmstudios, er wurde zu einem Symbol, er verteidigte den Eingang zu dem allseits beliebten Komplex mit all seiner Kraft (Mariotti 1990 II: 7).¹⁵ Der poetische Stil Mariottis lässt schließen auf eine große Hingabe zu dem Thema und viel Wohlwollen für die Filmstudios.

Vom faschistischen Regime ging mit den Filmstudios auf jeden Fall eine Botschaft aus:

„Il cinema è l'arma più forte“. (Mariotti 1990 II: 5)

¹⁵ Im Folgenden immer mit „II“ gekennzeichnet: Mariotti 1990: Cinecittà tra cornaca e storia: II I film

Und so entstanden bald Filme wie *Il Feroce Saladino*, welcher einen bleibenden Eindruck bei der Bevölkerung hinterließ. Sogar ein Sprichwort entstand aus dem Streifen heraus: „*ma non sarà mica il feroce Saladino?!*“. Falls man etwas zuhause nicht gleich finden konnte wurde oft diese Phrase benutzt (ebd.). In Italien gab es zu jener Zeit ein Gewinnspiel, bei dem man ein Auto gewinnen konnte durch das Sammeln von Figuren, besonders schwer zu finden war dabei der *Feroce Saladino*. Die Aktion wurde zu einem nationalen Trend und ging von der Firma Buitoni-Perugina aus (Chiapparino 2002: 86).

Die Schauspieler, der Anfangszeit der Filmstudios mussten authentisch sein, so dass es schwierig gewesen wäre, sie zu kopieren. Mariotti spricht von einem „Erbe“, welches das Kino hinterlässt:

„Perciò, se un'eredità specifica quel cinema ci ha tramandata, da conservare con ogni cura, essa è nelle voci autentiche di Gandusio, Falconi, [...] De Sica, nonché in quelle dei fratelli De Rege, [...] dei re del “bel canto”, Schipa e Gigli, e via ricordando.” (Mariotti 1990 II: 6)

Diese Zeilen lesen sich fast wie ein Appell an den Leser, die erwähnten Menschen zu ehren und sich des Erbes bewusst zu werden. Von Anfang an wurde viel Wert darauf gelegt zu zeigen, dass hier nicht irgendein Ort, sondern ein besonderer entstanden war.

Er meint auch, dass man damals wohl nicht nur „Cinecittá“ über den Eingang hätte schreiben dürfen sondern:

„Attraverso questi cancelli passano i migliori attori e registi della nostra cinematografia“ (Mariotti 1990 II: 7)

Die Botschaft Mussolinis, nämlich dass das Kino eine der wichtigsten Waffen war, verdeutlichte sich auch in der Filmproduktion. Während 1937 der Großteil der Filme, die gesehen wurden, noch amerikanisch war, stieg die Anzahl der italienischen Produktionen im darauffolgenden Jahr bereits. Mit einem Gesetzesbeschluss im September 1938 gelang es dem Staatsoberhaupt, Filmproduktionen aus dem Ausland zu regulieren und so nicht jeden Streifen für das italienische Publikum zugänglich zu machen (Lizzani 1992: 69). Bei diesem Gesetzesbeschluss handelte es sich um die so genannte *Legge Alfieri*, benannt nach dem Faschisten Dino Alfieri. So kam es dazu, dass die italienische Gesellschaft temporär teils auf 20th Century Fox, Warner Brothers oder Paramount verzichten musste (Bondanella 2017: 55).



Abbildung 3: Dino Alfieri und eine verkleidete Schauspielerin am Set (Foto: Verf.)

Amerika reagierte daraufhin mit der Schließung seiner Büros in Italien, amerikanische Filme wurden weiterhin gezeigt, doch während sie 1938 noch 63 Prozent der Einkünfte aus der Filmindustrie ausmachten, waren es 1942 nur mehr 22 Prozent. Es war das einzige Mal in der Geschichte, dass das italienische Kino so viel Kontrolle über seinen internen Markt hatte (Ricci 2008: 68). Die ENIC (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*) war zur Gänze in faschistischen Händen und wachte über den Import der Filme im Land. Schon vor der Eröffnung von Cinecittà hatte Mussolini das *Centro sperimentale di cinematografia* gegründet, es handelte sich um eine professionelle Filmschule. Den Spruch „*il cinema è l'arma più forte*“ hatte er von Lenin übernommen. Um Stolz und Liebe für die Heimat zu bekräftigen, war die Authentizität für Mussolini wichtig, er wollte das „echte Leben“ auf die Leinwand bringen für das Volk, um sein nationalistisches Gedankengut besser verbreiten zu können.¹⁶

Langsam verschlechterte sich die Lage in Europa, das Deutsche Reich wurde immer größer und somit auch die Bedrohung. In Italien wollte man diese nicht wahrhaben, Mussolini wurde nach wie vor als der Retter betrachtet. So kam es, dass die Produktion in Cinecittà auf Hochtouren lief und Filme wie *Solo per te* oder *La voce senza volto* im Jahr 1938 gedreht wurden. Die Preise für einen Kinobesuch wurden so gestaltet, dass sie wirklich für jeden leistbar waren. 58 Filme

¹⁶ <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (17.05.2018)

wurden in diesem Jahr in Italien gedreht, in der Zeitschrift „Film“ wurde öffentlich gefragt ob es denn überhaupt notwendig wäre, ausländische Produktionen zu zeigen. Mit dem Gesetzesbeschluss war es also gelungen ein Monopol zu schaffen (Mariotti 1990 II: 23ff.).

Die politische Richtung der „Film“ war mehr als deutlich, als am Ende des Jahres 80 Fotografien ausländischer Schauspieler abgebildet waren. Dazu wurde eine Frage gestellt, die eindeutig erkennen lässt, dass hier nicht objektiv berichtet wurde, es gäbe nämlich keinen Grund dem Verschwinden der ausländischen Filme nachzutruern:

„Ecco un primo elenco dei più noti attori stranieri che vedremo in Italia nella corrente stagione cinematografica. C'è bisogno di rimpiangere i “big four”?“ (Mariotti 1990 II: 25)

Die Hälfte dieser 58 Filme, nämlich 29, wurden 1938 in Cinecittà produziert. *Giuseppe Verdi* von Carmine Gallone ist dabei besonders erwähnenswert, geschichtliche Streifen wurden gerne gezeigt in der faschistischen Ära des Kinos (Mariotti 1995: 28). Nationale Helden hatten es nach dem Beschluss der *Legge Alfieri* nun leicht: Assia Noris, Alida Valli oder De Sica eroberten die Leinwand. Es hatte fast den Anschein, als würde das Land übersehen was gerade in Europa los war:

„[...] l'entrata in vigore delle leggi razziali, il Patto d'acciaio tra Mussolini e Hitler.“ (Burchielli 2004: 34)

Mariotti nennt dieses Phänomen:

“[...] periodo di sublime incoscienza collettiva (Mariotti 1990 II:34).

Neben dem eben erwähnten beliebten Genre des *film storico* war noch ein anderes Genre von großer Bedeutung: nämlich die Komödie. Auch sie diente der Verschleierung dessen, was tatsächlich vorging. *Telefoni bianchi* wurden diese Filme genannt, *Il signor Max* von Mario Camerini ist hierfür ein Beispiel: Der Protagonist schlüpft in die Rolle des Signor Max, weil er in einer höheren sozialen Schicht aufgenommen werden will und so eine Frau, die nicht seines Ranges entspricht, beeindrucken möchte (Mariotti 1995: 27f.). Mit De Sica in der Hauptrolle von Gianni (alias Max) gelang es Camerini faschistisches Gedankengut auf die Leinwand zu bringen: Die OND (*Opera Nazionale Dopolavoro*) wird abgebildet, eine faschistische Vereinigung der Arbeiterklasse. Giuseppe Verdis *Va' pensiero* wird gesungen, die Trennung der sozialen Klassen wird damit gelobt und willkommen geheißen. Am Ende der Geschichte interessiert sich schließlich jedoch nicht Lady Paola, sondern deren Zofe Lauretta für Gianni, welche sich auch gerne dem Mann unterwirft (Celli 2007: 61). Die Moral der Geschichte ist somit, dass es sich nicht gehört in höhere Schichten aufsteigen zu wollen, und das Gelingen auch

so abwegig ist, dass der Plan letztendlich scheitern muss. Gianni ist Teil der Arbeiterklasse und soll dies auch bleiben. Heute hätten Filme dieser Art nicht diesen Effekt, aber durch das Monopol, das Mussolini geschaffen hatte, war die Verbreitung seiner Ideologien mit Hilfe des Kinos ein sehr einfacher Weg.

Im Jahr 1939 stieg die Produktion in Cinecittà weiter an, der wichtigste Film, der gedreht wurde war *Abuna Messias* von Goffredo Alessandrini. Es geht um den Kardinal Massaia und seine missionarische Reise nach Äthiopien. Beim Filmfestival in Venedig erhielt der Film die *Coppa Mussolini* (Mariotti 1995: 29). Langsam machten sich die Änderungen im Land jedoch auch bei diesem Event bemerkbar:

„[...] ma la mancanza di Hollywood pesò sulla Mostra più di quanto non si osò pensare né, tantomeno, scrivere.” (Mariotti 1990 II: 43)

Auch *Grandi magazzini*, ein Werk von Mario Camerini, prägte diese Zeit. Die kürzlich zu Größen aufgestiegenen Schauspieler Vittorio De Sica und Schauspielerin Assia Noris bringen die Romanze einer Verkäuferin und eines Fahrers auf die Leinwand, die beide für die Grandi Magazzini arbeiten (Mariotti 1995: 29). Das Phänomen, dem all diese Produktionen nun unterlagen, nämlich der Präsenz von nur mehr italienischen Schauspielern, wurde *divismo italiano* genannt. Die bereits erwähnte Zeitschrift „Film“ versuchte eine Definition zu geben:

„I nostri divi e dive saranno „italiani“ ossia esprimeranno caratteri italiani, personalità della nostra razza e del nostro spirito” (Burchielli 2004: 43)

Es ist jedoch noch zu erwähnen, dass es dem Regime ein Anliegen war, nicht durch einzelne Filme seine Ideologien zu verbreiten, sondern über seine Institutionen, die dem Kino gewidmet waren, darunter allen voran Cinecittà, aber auch ENIC, LUCE, das Centro Sperimentale und natürlich die Mostra del Cinema di Venezia. Am Ende der 30er Jahre war das Kino sehr bemüht dem Publikum zu gefallen, Mussolini investierte viel Energie in seine Propagandamaschinen, im Jahr 1942 wurden mehr Filme gedreht, als Bomben gebaut (Salotti 2011: 33). Möglicherweise wollte er nicht nur sein Volk, sondern auch sich selbst täuschen:

„Il Duce vince sul fronte del cinema proprio nel momento in cui si sorge da lontano la sconfitta della guerra.“ (Salotti 2011: 33)

1940 trat Italien in den zweiten Weltkrieg ein, wie sich die Lage im Land in den Jahren davor allein in Cinecittà zuspitzte ist, mit dem heutigen Abstand zu den Geschehnissen, nicht zu übersehen. Zu jener Zeit waren es aber viele verschiedenen Faktoren, die dazu beitrugen, dass bis auf wenige Intellektuelle, die Mehrheit der Bevölkerung „blind“ war und sich durch Mussolini

und die Macht der Bilder gerne blenden ließ. Mussolini ging klug vor, ihm war bewusst, dass in einer Gesellschaft, in der es viele Analphabeten gab, Bilder eine enorme Wirkung haben werden. Indem er die Filmstudios zum Mythos werden ließ gelang es ihm, eine große Menge hinter sich zu haben und Cinecittà zu einer mächtigen Propagandamaschine zu avancieren.

4.2 Kriegsjahre

Der bereits erwähnte Generaldirektor der Filmindustrie, Luigi Freddi, wurde zum Vorsitzenden der Studios ernannt, sein Ziel war es denselben Glanz und Ruhm wie in Hollywood auch hier in Rom zu erreichen. Während sich in Europa die Ereignisse überschlugen, war Freddi nur mit der Perfektion der Filmstudios beschäftigt und der Zusammenstellung eines „Super-Teams“ zu diesem Zweck (Burchielli 2004: 45). Zu Beginn des Jahres meinte Mussolini, dass er gerne einen Rekord in der Produktion erreichen würde (*raggiungere il primato*). Freddi hatte den Einwand, dass die Qualität der Filme unter dem Monopol gelitten hatte, und es besser wäre gute, amerikanische Filme zu zeigen anstatt der mittelmäßigen italienischen (Brunetta 2001 II: 25).¹⁷ Jedoch geschahen die Dinge nach Wunsch Mussolinis und in Cinecittà wurden 47 Filme gedreht und das obwohl Italien am 10. Juni des Jahres in den Krieg eintrat. In der Filmproduktion änderte sich nicht viel, es erschien nur wieder ein wichtiger *film storico*: *La corona di ferro* von Alessandro Blasetti. Es wird die Geschichte von König Sedemondo erzählt, der seinen Bruder tötet um König von Kindaor zu werden. Ein Relikt aus diesem Film liegt heute in Cinecittà, nämlich die *corona di ferro*, eine Krone in langobardischem Stil (Mariotti 1995: 30). Hervorzuheben ist die Rolle der Frau auch in diesem Film (wie bei *Il Signor Max*), Tundra, die Tochter eines befeindeten Königs, ist zuerst eine kämpferische, schlechte Person, schließlich heiratet sie am Schluss jedoch den Protagonisten und findet sich so in der Rolle wieder, die einer „richtigen“ Frau zusteht:

„While it does in effect promote political pacifism, what E. Gualdoni calls its “marcato pacifismo“ (185), it also promotes the absolute gender categories privileged by the regime.“¹⁸

Doch auch noch andere Aspekte des Films zeigen ihre faschistischen Hintergründe, Arminio verkörpert das Ideal des Mannes im faschistischen Regime, er ist gut gebaut, mutig und klug.

¹⁷ Brunetta: Storia del cinema italiano: Il cinema del regime (Volume II)

¹⁸ Picchiotti, Virginia “Crossing the line: Gender transgressions in three italian films”, in: <http://journals-sagepub-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1177/001458580403800105>, S.117 (05.06.2018)

Er wächst in der *Valle dei Leoni* auf, einem neutralen Ort, was seine Herkunft unterstreichen soll, der Sklave der ihn dorthin bringt wird umgehend getötet, Arminio aber darf dort leben.¹⁹

Mussolinis *Fabbrica dei sogni* erfüllte also zunächst ihren Zweck und es mangelte nicht an italienischen Produktionen, die das Regime verherrlichten. Jedoch musste er das Volk auch von seiner Entscheidung in den Krieg einzutreten überzeugen, seine Lösung war einfach: Kriegsfilme.

Die Propaganda musste also gewandelt werden, gab es zuvor noch Filme wie *Abuna Messias*, in dem es um die Kolonisierung Afrikas ging, musste man nun noch einen Schritt weiter gehen und die Protagonisten der Filme, wie in der Realität, mit Waffen ausstatten:

„E Cinecittà prende il fucile.“ (Brunetta 1991: 231)

Es wurde nicht mehr viel gesprochen in den Filmen, besonders wichtig waren nun Geräusche, die von Waffen und anderen Kriegsmaschinen, aber auch das Klopfen der Herzen der Soldaten wurde als Stilmittel verwendet. Jedoch waren die Kriegsfilme, aus heutiger Sicht, nicht nur Werke, die der Verherrlichung des Krieges dienten. So wurde der Film *Uomini sul fondo* von De Robertis später von den Neorealisten gelobt für seinen Fokus auf Menschlichkeit und nicht nur Kriegsmaschinen. Roberto Rossellini produzierte drei Filme, welche auch dokumentarisch anmaßen: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), *L'uomo della croce* (1943). Auch ihm war es ein Anliegen, nicht nur Werbung für das Kriegsgeschehen zu machen (Brunetta 1991: 231).

Hier merkt man schon den Übergang von Propagandafilmen zum Neorealismus. Die Kriegsjahre waren nun da, die Leute begannen zu begreifen, was passierte, erste Kritik wurde deutlich. Jedoch durfte sie noch nicht eindeutig sein, Mussolini war noch immer an der Macht. Dennoch zeigte sich schön langsam: Cinecittà begann sich allmählich Mussolini zu entziehen, seine Propagandamaschine funktionierte nicht mehr ganz nach seinen Regeln.

Zunächst aber war dem nicht so und darum gilt es vorerst noch auf ein paar wichtige Filme einzugehen: 1941 wurde von Augusto Genina *Bengasi* gedreht. Alle Kriegsfilme haben jedenfalls eines gemeinsam, sie bilden plötzlich die Realität ab, *i sogni* sind vorläufig verschwunden:

¹⁹ Ebd. S. 118 (05.06.2018)

„L'Italia ormai vede sfumare giorno dopo giorno l'illusione della "guerra-lampo" [...] Il cinema, che deve prestare il suo impegno, comincia a riflettere le immagini della guerra.”
(Mariotti 1995: 32)

Neben *Bengasi* ist noch *Giarabub* als wichtiger Kriegsfilm zu nennen, welche beide in Cinecittà entstanden. Beide spielen in Libyen, in *Bengasi* wird die britische Besetzung Libyens dargestellt, in *Giarabub* die Verteidigung der italienischen Truppen gegen die Briten. Letzterer basierte auch auf tatsächlichen, militärischen Ereignissen, interessant ist, dass Italien in der schwächeren Position war und die Filme während einer Zeit gezeigt wurden, in der die Niederlage in Nordafrika absehbar war.²⁰

Die neuen Zeiten und die neuen Filme kommen aber bei weitem nicht so gut an wie erwartet:

„The screening of the film *Bengasi* does not arouse the patriotic enthusiasm that was expected.“²¹

Der erwartete große Erfolg blieb also aus, die Begeisterung für den Krieg schien abzuklingen. Besonders Roberto Rossellini war im Zwiespalt, auch er produzierte, wie schon erwähnt, drei Filme, die zu dieser Zeit gezeigt wurden, später jedoch sollte er einen der wichtigsten Regisseure für neorealistisches Kino darstellen. Dennoch gelang es ihm Anfang der 40er Jahre anerkannte Filme zu produzieren, die vom faschistischen Regime gut aufgenommen wurden. *Un pilota ritorna* wurde sogar nach einer Idee von Vittorio Mussolini entwickelt und von offizieller Seite, dem Kriegsministerium, unterstützt.²² Brunetta ist der Meinung, dass die Propaganda seiner damaligen Filme nicht in erster Linie dem Krieg wohlwollend gegenüberstand. Im Mittelpunkt stand wohl nicht unbedingt die kriegerische Ideologie, sondern vielmehr die Religion. Er fängt den Wandel der Geschichte ein und zeigt auf, wie ihre Rezeption auch immer abhängig von individuellen Erfahrungen ist. Sein schlichter, dokumentarischer Stil und der Verzicht auf große Rhetorik waren jedoch nicht gegen die Verordnungen des Regimes (Brunetta 1991: 232). Wie es um Italien und Europa steht wollten die Leute nun wissen, genau deswegen waren nun dokumentarische Filme so beliebt. Das Istituto Luce war bereits nach Cinecittà transferiert worden, in diesem Komplex aus Istituto Luce und Cinecittà entstanden eben genannte Filme (*documentari*). Hier sieht man auch den entscheidenden Unterschied zu Hollywood, während dort nur zu industriellen Zwecken gedreht wurde, war die Kinostadt bei

²⁰ Courriol, Marie-France “Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences” in:
<https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/01439685.2014.933644?needAccess=true>,
S.4-5 (06.06.2018)

²¹ Ebd. S. 17 (06.06.2018)

²² Ebd. S. 18 (06.06.2018)

Rom auch zur „Erschaffung“ von Kultur und Kunst da. Und obwohl die Angst der Menschen wuchs stieg die Anzahl der verkauften Kinotickets, es hatte fast den Anschein als würden die Italiener Zuflucht im Kino suchen (Burchielli 2004: 48f.).

1942 wurden in Cinecittà drei neue Studios gebaut, die anderen waren permanent im Einsatz, und dennoch war es genau in diesem Jahr, in dem auch die Kritik am Regime wuchs, und diese Filme sogar in den eigens für das Regime gebauten Studios gedreht wurden. Besonders *Ossessione* von Luchino Visconti ist an dieser Stelle zu erwähnen (ebd.: 50f.). Bei Lizzani wird *Ossessione* sogar als *cinema italiano d'opposizione* beschrieben. Das Ambiente ist anders als sonst, Lokalitäten der „einfachen“ Leute werden abgebildet, drittklassige Szenerien in denen große Leidenschaft entfacht. Es geht um Gino, der heimatslos durch die Straßen zieht, sich aber verführen lässt und sogar einen Mord begeht. Es handelt sich um eine kämpferische, rebellische Geschichte, Eigenheiten die dem Regime nicht gefielen. In gewisser Weise kündigte das Werk an, wie die Welt nach dem Krieg aussehen wird und wie es bereits um die italienische Gesellschaft stand. Unter den Intellektuellen wurde davon geredet, dass *Ossessione* dem *realismo* zuzuschreiben war, sicher jedoch ist, dass dieser Film die ersten Skandale hervorrief (Lizzani 1992: 86ff.).

Es kam, wie es kommen musste, während in Cinecittà noch *Quartieri alti* gedreht wurde, musste der 1943 begonnene, Film unterbrochen werden. Die Amerikaner hatten Sizilien besetzt und der Große Faschistische Rat beschloss am 25. Juli desselben Jahres, Mussolini abzusetzen. Pietro Badoglio nahm nun seinen Platz ein. Schon im September darauf kamen deutsche Truppen nach Rom und auch Cinecittà, ab nun wurde die ewige Stadt als *città aperta* deklariert (Civirani 1995: 51f.). Nach dem Verschwinden Mussolinis waren es nur mehr wenige, die bereit waren, sein Kino weiter zu führen, Freddi war einer davon. Er versuchte, so viel faschistisches Material wie möglich nach Venedig zu bringen, jedoch gelang es den Deutschen, die Wagen umzuleiten und die Requisiten aus Cinecittà nach Deutschland zu bringen. Dennoch gelang es, hauptsächlich ehemaligen Funktionären des Regimes, einige Teile aus der Kinostadt zu bergen (Corsi 2001: 37). Der Zusammenbruch schien da zu sein, nur 6 Jahre nach seiner Erbauung war Cinecittà am Ende, die Truppen versuchten, mit aller Macht, die Requisiten, die auf den Faschismus hinwiesen loszuwerden. Die Identität, die mit Hilfe dieser Teile geschaffen wurde, sollte beseitigt werden, nun war die Kinostadt in ihren Händen. Doch wurde sie nicht vollends zerstört, sondern vorläufig zu einem anderen Zweck genutzt, von nun an sollte Cinecittà ein Flüchtlingslager sein.

4.3 Cinecittà als Flüchtlingslager

Wenig ist in der Literatur über diese Periode der Filmstadt zu finden. Noa Steimatsky findet in seinem Aufsatz *The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)* eine Erklärung dafür:

„Film histories have been consistent with this attitude: the existence of the camp in Cinecittà is acknowledged, but with little detail and no analysis of this extraordinary six-year period, so closely considered in every other respect. It obviously did not fit into the mythos of Cinecittà nor into that of Neorealism“²³

Ab 1943 fielen also deutsche Truppen in die Kinostadt ein und besetzten sie. Die Einwohner der Stadt versuchten, Güter aus den Studios zu stehlen für ihr Überleben, wurden jedoch von den Deutschen vertrieben. Zu diesem Zeitpunkt wurde Cinecittà genutzt um Munition zu lagern und Gefangene festzuhalten. Im Jänner 1944 kam es zur Bombardierung Roms, bei der auch die Filmstudios beschossen wurden. Besonders hart traf es das Istituto Luce, die Alliierten richteten den Bombenangriff wohl gezielt auf Cinecittà um die deutschen Truppen zu schwächen. So geschah es auch, dass am 4. Juni 1944, nach 9 Monaten deutscher Besatzung der Filmstadt, sie von den Alliierten eingenommen wurde.²⁴ Die Besetzung der Filmstadt war aus einem bestimmten Grund von Bedeutung, Admiral Elery Stone äußerte sich über das italienische Kino folgendermaßen:

„The so-called Italian cinema was invented by Fascism. Therefore it must be suppressed. Also to be suppressed are the instruments that have given body to this invention. All of them, Cinecittà included. There has never been a film industry in Italy, there have never been cinema industrialists. Who are these industrialists? Speculators, adventurers, that`s who they are. Besides, Italy is an agricultural country what need have they for a film industry“²⁵

An diesen Worten erkennt man gut, worauf Wert gelegt wurde: der Faschismus und alles was damit zusammenhing mussten vernichtet werden. Natürlich waren dabei Cinecittà und ihre Requisiten, wenn man bedenkt welche Ideologie zu ihrer Existenz führte, besonders im Fokus. Interessant ist, dass er aber danach auch Italien generell relativiert und anmerkt, dass es sich doch um ein Land handle, welches sich lediglich für Landwirtschaft eigne und so genau

²³ Steimatsky, Noa „The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)“ in: <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=3156de88-0d9c-4869-a31e-27acced1e6ea%40sessionmgr4008>, S.30 (21.06.2018)

²⁴ Ebd. S.31-34 (21.06.2018)

²⁵ Ebd. S.34 (21.06.2018)

genommen gar kein Kino brauche. Diese Worte zeugen von starker Unterdrückung, etwas so modernes wie Kino steht diesem Land seiner Meinung nach gar nicht zu.

Es ging also nicht nur um die technischen Mittel über die Cinecittà verfügte. Sofort kamen auch wieder unzählige, amerikanische Filme in die Kinos, welche lange Zeit wenig in Italien zu sehen waren. Noch einen Grund gab es jedoch, die Flüchtlinge genau dort unterzubringen: Es war angenehm sie von der „normalen“ Bevölkerung fernzuhalten und man hatte so auch bessere Kontrolle über sie als im Zentrum der Stadt. So konnte das „reale Leben“ weitergehen, ohne dass die Flüchtlinge ständig zugegen waren. Es wurde nur darauf gewartet, dass diese Menschen wieder abgeschoben werden konnten. Die Filmstudios, in denen einst gigantische Tempel aus antiken Zeiten nachgebaut wurden und wo grandiose Filme gedreht wurden waren nun ein Ort für Menschen die alles verloren hatten und Kinder ohne wahre Identität. Doch das Flüchtlingslager ist eine wichtige Phase von Cinecittà, die neorealistische Produktion wäre auch anders ohne diese kritische und emotionale Zeit in den Filmstudios.²⁶

Das Camp war aufgeteilt in zwei Teile, ein internationales Lager und ein italienisches, wovon ungefähr die Hälfte Kinder waren. Die Bedingungen waren jedoch auf beiden Seiten schlecht.²⁷ Im Jänner 1945 erschien ein Artikel über das Cinecittà Flüchtlingslager mit dem Titel *Valley of Josaphat*, die Situation wird nicht schöngeredet:

„The space of Cinecittà, that elusive place that we all knew under the populous reign of the Talking Larvae, no longer bears any trace of what it was....The great vacuum of this place offers no warmth, no welcome; it is the chilly emptiness of a run-down workshop, the desolate emptiness generated around those who do nothing...a dead weight on the country's economy.“²⁸

Die Wortwahl spricht für sich, zweimal wird *emptiness* betont, Leere ist gleichzusetzen mit Hoffnungslosigkeit. Auch die Bezeichnung *great vacuum* ist selbstredend. Cinecittà schien an ihrem Tiefpunkt, nach so kurzer Zeit, angelangt zu sein. Die Tatsache, dass sie aus dem Faschismus geboren wurde setzte ihr nun zu, dafür musste sie nun leiden.

Wie schon erwähnt, gibt es eben sehr wenig Zeugnisse zu Cinecittà als Flüchtlingslager, ein Film jedoch nimmt sich Cinecittà 1946 an, nicht als Studios zur Produktion, sondern als eigentlicher Drehort. *Umanità* von Jack Salvatori bildet die Kinostadt ab, wie sie zu dem Zeitpunkt tatsächlich ist, man kann das Werk weder als neorealistisch betrachten, noch als eine

²⁶ Ebd. S.34-36 (25.06.2018)

²⁷ Ebd. S.36-39 (26.06.2018)

²⁸ Ebd. S.39 (26.06.2018)

zeitgenössische andere Produktion. Laut Steimatsky ist der Film ein einmaliges Dokument seiner Zeit.²⁹

Tatsächlich wenig ist auch zu diesem Film zu finden, der zwar teils in Cinecittà gedreht, aber im Istituto Luce produziert wurde. Im *Dizionario del cinema italiano: Dal 1945 al 1959* findet sich ein kleiner Eintrag, auch mit einer Kritik versehen. Im Film geht es um eine Frau, dessen Verlobter sich in Gefangenschaft befindet, ein Arzt im Lager bemüht sich um sie, als sie seinen Annäherungsversuchen schließlich nachgibt, kommt ihr Geliebter zurück und die beiden sind wieder vereint. 1946 wurde dahingehend kritisiert, dass sich der Regisseur mehr den Zuständen im Flüchtlingslager widmen hätte können, stattdessen stand die eher flache Liebesgeschichte im Vordergrund, außerdem sei die Qualität der Fotografien schlecht (Chiti/Poppi 1991: 384).

Das Vorkommen eines kleinen Bubens im Film, der als Schuhputzer tätig ist, spielt auf die vielen Kinder in Cinecittà an. Anders als bei vorangegangener Kritik wird hier geschrieben, dass ein sehr lebendiges Bild von Cinecittà gegeben wird. Auch das *teatro 5*, in dem Fellini später die Via Veneto nachbauen lassen wird, sieht man in *Umanità*, über 1500 Flüchtlinge sollen hier zeitweise untergebracht gewesen sein. Die Ironie des Camps war kaum zu übersehen, die Flüchtlinge nutzten die früheren Requisiten teilweise als Möbelsatz, für die Kinder war es wie ein großer (aber trauriger) Spielplatz.³⁰

Die unterschiedliche Rezeption des Materials in diesen beiden Beispielen liegt wohl daran, dass die beiden Urteile zu sehr unterschiedlichen Zeiten gefällt wurden. Während gleich nach den Dreharbeiten kritisiert wurde, dass das Fotomaterial schlecht sei, ist bei Steimatsky eine gewisse Freude darüber zu lesen, dass es überhaupt Zeugnisse gibt aus dieser Periode.

Wenig ist bei Burchielli über das Flüchtlingslager zu lesen, der Kritiker Gian Luigi Rondi vergleicht den Ort sogar mit Konzentrationslagern:

„[...] gli edifici attorno, occupati da famiglie di sfollati [...] sembravano quelle baracche dei campi di concentramento che vedevamo in quei giorni al cinema.” (Burchielli 2004: 63)

Gegen Ende der vierziger Jahre, 1948, entdeckten die Amerikaner schließlich auch die Vorteile daran, in Italien zu drehen. So kam es dazu, dass ein Jahr später, in Zusammenarbeit mit Metro Goldwyn Mayer, die Dreharbeiten zum Film *Quo vadis?* begannen. Dank der *Legge Andreotti* gelang es den Italienern, obwohl die Produktionen von den Amerikanern geleitet wurden, dass die Hälfte der beteiligten Techniker und Schauspieler Italiener seien mussten, damit ein Film

²⁹ Ebd. S.42 (26.06.2018)

³⁰ Ebd. S.42-48 (26.06.2018)

als aus Italien stammend bezeichnet werden konnte (ebd.: 64ff.). Doch Cinecittà war noch immer voll mit Flüchtlingen, die Amerikaner lösten das „Problem“ auf interessante Weise:

„Durante le riprese di *Quo vadis?* gli americani utilizzano anche i profughi come comparse, fino a seimila persone.” (ebd.: 68)

Cinecittà war nun also in amerikanischer Hand, aber es scheint, als ob dies den Filmstudios auch gut tat, endlich kehrte gegen Ende der 40er Jahre wieder Leben ein. Es wurden wieder Filme gedreht, auch wenn sie, zum Bedauern der italienischen Bevölkerung, nicht unbedingt als italienische Produktionen gesehen werden konnten.

1950 wurde das Flüchtlingslager langsam aufgelöst, die letzten besetzten Areale der Filmstudios wurden in diesem Jahr am Ende des Sommers freigegeben. Die Amerikaner zeigten dennoch deutlich, dass sie hierbleiben werden.³¹ Der Film *Quo vadis?* kündigt auch eine neue Ära an:

„This mega-production, which occupied the greater part of Cinecittà, was instrumental in the studio`s return to fully professional functioning. Certainly, ist mythical narrative of the tumultuous beginnings of Christianity in Rome, with the forces of good emerging to triumph over the excesses of Nero, can be seen as a colossal allegory of the liberation of Rome—of Italy, of Europe—from tyranny.“³²

Die Filmstadt stand vor einem Neustart, nach dem sie besetzt, zerbombt und geplündert wurde, wurde nun wieder gedreht in Cinecittà. Die Dreharbeiten waren ganz anders, als noch wenige Jahre zuvor. Während zu Beginn amerikanische Produktionen fast gänzlich verboten waren, waren nun genau jene im Vormarsch in den italienischen Kinos. Mussolinis Plan hatte nur wenige Jahre funktioniert, die Propagandamaschine Cinecittà existierte nicht mehr, die Filmstadt Cinecittà jedoch sehr wohl. Ihr war es gelungen, seinen Erbauer hinter sich gelassen.

4.4 Neorealismus

Ungefähr von 1945-1950 kann man den italienischen Neorealismus ansetzen. Ihn mit Cinecittà zu identifizieren wird jedoch schwierig, denn das wohl wichtigste Merkmal des Neorealismus ist nämlich, dass seine Filme eben nicht in Studios gedreht wurden, sondern auf den Straßen. Er soll das reale Leben abbilden, den Alltag der Menschen in der Nachkriegszeit (Burchielli

³¹ Ebd. S. 48-49 (27.06.2018)

³² Ebd. S.49 (27.06.2018)

2004: 61). Dennoch sind der Neorealismus und die Filmstudios an der Via Tuscolana miteinander verbunden. Auch er trägt zum kollektiven Gedächtnis der Italiener bei und seine Schöpfer sind ebenso Teil der berühmten Filmstudios:

„È vero che i grandi maestri del neorealismo si sono formati a Cinecittà, ma è anche vero che da sempre il nostro cinema è attratto dalla realtà quotidiana [...]” (ebd.: 61)

Wie aus dem vorherigen Kapitel hervorgegangen ist, war Cinecittà zerstört. Laut Brunetta wurde 1945 nicht unbedingt mit Nostalgie auf den Zustand der Filmstadt reagiert, wenn überhaupt dann mit Mitleid. So weit wie möglich wurde in anderen Studios weitergedreht (*stabilimenti Titanus* in Farnesina oder *Fert* in Turin) und natürlich auf den Straßen. Die Menschen schienen überzeugt zu sein, dass auch ohne Studios, es mit dem Einsatz von intellektuellen Ressourcen und den richtigen Technikern, möglich war, Filme zu drehen (Brunetta 2001 III: 6f.).³³ Ein wichtiger Ausgangspunkt des Neorealismus war also: Cinecittà ist nicht notwendig:

„Viene a mancare Cinecittà: il fatto non costituisce un impedimento. Il sistema produttivo del passato si può realizzare ovunque.” (ebd.: 9)

Der Ort machte eine schwere Phase durch, gerade als eine der wichtigsten Epochen der Kinogeschichte Italiens entstand, spielte Cinecittà dafür nur eine marginale Rolle. Die Filme des Neorealismus sind von großer Bedeutung für Italien, in jedem Werk, das sich dem italienischen Kino widmet stößt man unweigerlich auf diese Strömung.

Eine Gemeinsamkeit haben der Neorealismus und Cinecittà: Beide sind nicht aus dem Nichts und aus der Unschuld entstanden. Sie sind beide Nachfolger, oder eher Ergebnisse, des Faschismus. Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Cesare Zavattini und Giuseppe De Santis stellen wohl die wichtigsten Neorealisten Italiens dar (Mariotti 1995: 44ff.).

Roma città aperta wird in der Literatur oft in Zusammenhang mit dem Neorealismus erwähnt, der Film wurde 1945 von Rossellini gedreht. Seine Filme schafften es, auch Hollywood in Aufruhr zu versetzen (ebd.: 43). Das eben erwähnte Werk und *La terra trema* sind besonders zu beachten, laut Luigi Chiarini stellen die beiden Filme aus 1945 und 1948 Eckpfeiler für die Entwicklung im Land dar. Er meint in dieser Zeit begann und endete auch langsam wieder eine Zeit in Rom, in der es tatsächlich so schien als würde die Erde beben und in der auch die

³³ Brunetta: Storia del cinema italiano: Dal neorealismo al miracolo economico (Volume III)

italienische Gesellschaft große Veränderungen durchmachte. Dies spiegelt sich in diesen Filmen und eben auch ihren Titeln wieder (Brunetta 2009: 32).

Jedoch wird an dieser Stelle nicht weiter über den Neorealismus in Zusammenhang mit Cinecittà geschrieben, da eben kaum einer besteht, Mariotti fasst dies gut zusammen:

„[...] ma occorre ricordare che oltre alla tendenza degli autori neorealisti a girare fuori dagli studi, in quegli anni gli impianti di via Tuscolana sono ancora per un buon periodo fuori servizio, a causa del bombardamento subito e della presenza degli sfollati.“ (Mariotti 1995: 47)

Doch auch diese Phase hatte ein Ende und mit den 50er Jahren kehrte auch das Leben nach Cinecittà zurück. Es begann die Zeit der großen Diven, die auch heute noch ein Symbol für das italienische Kino darstellen.

4.5 Die Diven der 50er Jahre

Die 50er Jahre waren eine Zeit des Umschwungs, aber während in den Vereinigten Staaten der kalte Krieg dafür sorgte, dass keine Ruhe einkehren konnte, verhielt es sich in Italien anders. Auch in Italien waren die Zeiten noch unruhig, aber Dank der damaligen politischen Situation war das Land dennoch in einem gewissen Gleichgewicht (Mariotti 1990 II: 191). Wieder einmal wirkte es, als wäre man hier vom Rest der Welt abgeschieden:

„Fu per questo che, forse, l'Italia sembrò una specie di isola felice, ignara, apparentemente non coinvolta nei fatti del mondo.“ (ebd.: 192)

Als sich langsam die Wogen glätteten und ein Wiederaufbau begonnen wurde, änderten sich auch die Bedürfnisse der Kinobesucher. Wollten sie zunächst noch die Realität sehen nach all dem was geschehen war, war es nun die Schönheit, der es gelang, das Publikum in ihren Bann zu ziehen. Man kann die *bellezza* als Zeichen sehen dafür, dass Italien in die Zukunft blicken wollte. Besonders Gina Lollobrigida und Sophia Loren stellten zwei der schillerndsten Persönlichkeiten dar, die nun damit begannen, sich in Cinecittà auszubreiten (Burchielli 2004: 74). Der Kult um die Diven rührte auch aus sozialen Veränderungen im Land her, das typische Frauenbild der Hausfrau und Mutter begann sich zu wandeln. So war es in dieser Zeit schwierig für Frauen Italiens ihre Position zu finden und ihrer Rolle zu entsprechen. Familienwerte und Moral wurden nach wie vor großgeschrieben, Gina Lollobrigida gelang es dennoch, bewundert und akzeptiert zu werden als Frau. Im katholischen Italien sorgten diese Veränderungen für

große Aufregung.³⁴ Gina Lollobrigida gelang der Spagat zwischen Selbstbestimmung und dem Befolgen der geltenden gesellschaftlichen Regeln:

„For, on the one hand, she was a working professional who relied on her physical beauty to achieve economic well being, whilst, on the other hand, she was portrayed in the national and international press as a good and loyal wife and later as a loving and caring mother.“³⁵

Sie wurde anfangs weit mehr verehrt als ihre „Rivalin“ Sofia Loren, sie entsprach viel mehr dem akzeptablen Modell einer guten Frau. Gina Lollobrigida war Vorbild für viele junge Frauen Italiens, sie zeigte, dass es möglich war sich selbst zu verwirklichen und dennoch moralisch richtig zu handeln.³⁶ Jedoch war es schlussendlich Sofia Loren, der es gelang, sich nicht nur durch ihre Schönheit, sondern vor allem durch ihr schauspielerisches Talent durchzusetzen, außerdem war sie einige Jahre jünger als ihre Konkurrentin.³⁷ In die sich ständig wandelnde Kinostadt passte Lollobrigida auf Dauer nicht, dennoch schuf sie mitunter das *star image* der 50er Jahre:

„The image of Gina Lollobrigida in the figure-hugging and revealing rags of the protagonist of *Pane, amore e fantasia* is tied to the Italy of the first economic boom [...] A clerical and bigoted Italy, which was nevertheless quite naive enough to believe in fairy tales. Virginité was an absolute virtue, Cinecittà was a dissolute dream. [...]“³⁸

Die beiden Diven gehörten zu Cinecittà dazu, doch gelang es nur Sofia Loren, sich mit ihrer weniger zurückhaltenden und erfrischenden Art durchzusetzen an diesem Ort, der hier als „lasterhafter Traum“ beschrieben wird. Cinecittà brauchte neue, moderne Ansätze und die Diven mussten sich dem Ort anpassen, nur so gelang es, in der Filmstadt nicht unter zu gehen.

Das erste Erscheinen einer „Diva“ im italienischen Film gab es jedoch bereits früher. Der Film *Riso Amaro* schafft es, mit Silvana Mangano eine Brücke vom Neorealismus zum *divismo delle maggiori* zu schlagen. Der Filmstreifen schaffte es auch, international bekannt zu werden, die italienische Diva wurde auch über die Landesgrenzen hinweg zum Symbol. Der Körper, die Schönheit, sie standen, wie schon erwähnt, im Mittelpunkt. Dieses Phänomen war bis dahin nicht bekannt, erst jetzt verbreitete es sich (Brunetta 2001: 256ff.). Den wichtigsten beiden

³⁴ C. V. Buckley, Rèka „National Body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s“, in: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/713669741?needAccess=true>, S. 538f. (05.09.2018)

³⁵ Ebd. S.539 (05.09.2018)

³⁶ Ebd. S.541 (05.09.2018)

³⁷ Ebd. S.542 (05.09.2018)

³⁸ Ebd. S.542 (05.09.2018)

Nachfolgerinnen von Mangano, nämlich Lollobrigida und Loren gelang es, international die Blicke auf sich zu ziehen:

„[...] e riescono a reggere da sole alla concorrenza straniera, distraendo in modo sensibile lo sguardo del pubblico rivolto fino ad allora verso le dive americane.“ (ebd.: 258)

Peccato che sia una canaglia von Blasetti lautet der Titel des Films mit dem Sophia Loren ihren Durchbruch erlangte (Mariotti 1990 I: 68).

An dieser Stelle muss man jedoch einwenden, dass die 50er Jahre in Cinecittà zwar die Jahre der großen italienischen Diven waren, aber auch amerikanische Diven wie Audrey Hepburn, Anita Ekberg und Liz Taylor in den Filmstudios drehten (Burchielli 2004: 75f.). Die amerikanischen Diven sorgten für viel Aufregung und Schlagzeilen in Rom, die italienische Bevölkerung war sich nicht sicher, wie sie auf die ausländischen Schönheiten reagieren soll:

„Gli italiani osservano le dive hollywoodiane con ammirazione e diffidenza.“ (ebd.: 77)

Auch Brunetta äußert sich zu den Diven der 50er Jahre. Nachdem die Frauen jahrelang auf ihre Art kämpfen mussten, da sie zum Beispiel allein die Familie ernähren mussten, ließen sie sich ungern in die alten Klischees zurückdrängen. Sie nutzten den Körper, die weibliche Waffe, um voranzukommen in dieser Gesellschaft, jedoch kamen nun auch intellektuelle Aspekte dazu. In Filmen wie *La fortuna di essere donna*, wird die Frau, wie der Titel schon vermuten lässt, sehr positiv dargestellt (Brunetta 1991: 327). Mastroianni sagt hier beispielsweise zu Sophia Loren:

„Avevo io la fortuna che hai tu. La fortuna di essere donna.“ (ebd.: 327)

Die Frauen waren im Vormarsch, des Weiteren geht aber auch deutlich hervor: Hollywood begann sich in Cinecittà breit zu machen, die Kinostadt war nicht mehr nur *wie* ein *Hollywood sul Tevere*, die Amerikaner versuchen eher ein zweites Hollywood aus dem Ort zu machen. Das Geschehen wurde beobachtet und toleriert, die Menschen waren von der „neuen Frau“ die ihnen vorgestellt wurde verblüfft, denn Frauen wie die „Diven“ waren zu Kriegszeiten undenkbar, nun gab es plötzlich Schönheit, Weiblichkeit und Fruchtbarkeit zu sehen, jahrelang waren Armut und Leid die alltäglichen Bilder, die die Menschen zu sehen bekamen. Die Diven prägten somit in den 50er Jahren Cinecittà sehr stark, aber auch die italienische Bevölkerung und deren Wertvorstellung. Wie eingangs des Kapitels erwähnt, ging es bergauf und alles deutete auf bessere Zeiten hin. Das Auftreten der Diven war nur der Beginn einer Ära der Amerikaner in Cinecittà. Mit den Jahren des Wirtschaftsaufschwungs sollte auch in Cinecittà eine aufregende Zeit beginnen.

5. Cinecittà vom Wirtschaftsaufschwung bis heute

Der zweite Teil gibt einen Überblick über die Ereignisse in den Filmstudios vom Beginn des Wirtschaftsaufschwungs bis heute.

5.1 Der Wirtschaftsaufschwung in Cinecittà

Die Diven waren nur ein Vorgeschmack dessen, was auf Cinecittà noch zukommen sollte. Ab dem so genannten *miracolo economico* erlebte das Land, und somit auch die Filmindustrie, einschneidende Veränderungen.

In den nächsten Kapiteln werden drei Strömungen vorgestellt, die gleichzeitig in Cinecittà während des Wirtschaftsaufschwungs stattfanden, es wird gezeigt, wie sie die Filmstadt beeinflussten und dazu beitrugen den Ort zu einem erinnerungsträchtigen zu machen. Wie schon erwähnt, begann Hollywood sich in Rom auszubreiten, das heißt, dass viele amerikanische Filme in Cinecittà gedreht wurden und so teilweise die italienischen Produktionen in den Hintergrund rücken ließen. Jedoch gab es auch die Genres der *commedia all'italiana* und *Peplum*, welche Cinecittà maßgeblich beeinflussten.

Natürlich ist es auch hier wieder so, dass nicht ein Genre nach dem anderen gedreht wurde, sondern viele Produktionen nebeneinander stattfanden. So ging es auch mit der Produktion von den Divenfilmen fließend in die der Filme des Wirtschaftsaufschwungs über. Italienische und amerikanische Produktionen, sowie viele Koproduktionen entstanden zeitgleich in Cinecittà (Brunetta 1996: 150). Mario Mattoli beschreibt das Phänomen, das mehrere Regisseure gleichzeitig arbeiteten, scherzhaft:

„Un giorno vado a Cinecittà... e vedo un famoso regista cogli stivali che stava cominciando un film romano-antico. Un regista che io ho sempre stimato... Be', io faccio 'sto film e lui era ancora lì, ne faccio un altro e lui era ancora lì, ne faccio un terzo e lui era ancora lì. Totale: ne ho fatti sei, e lui era ancora lì coi suoi gladiatori e le sue catacombe.” (ebd.: 151)

Bevor jedoch auf Cinecittà eingegangen werden kann müssen zunächst noch die geschichtlichen Hintergründe beleuchtet werden und der Frage auf den Grund gegangen werden, worum es sich beim *miracolo economico* genau handelte. Bisher hatte die Kinostadt viel ertragen müssen, sie hatte den Krieg überstanden, doch sie musste sich wiederaufrichten,

so wie der Rest Italiens auch. Der Krieg brachte viele Opfer, natürlich hatte durch den Krieg auch die Wirtschaft des Landes sehr gelitten.

Unterstützt durch die USA wurde international wieder mehr zusammengearbeitet und so der Wiederaufbau in Europa begünstigt. Italien war wieder offen für die internationale Wirtschaft, was für das Land enorme Vorteile brachte, obwohl es den Krieg verloren hatte. Alcide De Gasperi und Luigi Einaudi waren für den Öffnungs- und Integrationsprozess maßgeblich verantwortlich, durch sie wurde Italien wieder international wahr- und ernstgenommen. Diese Entwicklungen gingen von dem Friedensvertrag aus, den Italien 1947 unterschrieben hatte.³⁹ Mit dem Marshallplan retteten die Vereinigten Staaten von 1948 bis 1952 Italien sowohl wirtschaftlich als auch finanziell. Die Hilfen kamen der industriellen Produktion und der Stabilität der Währung zugute und ermöglichte es Italien wieder Teil des internationalen Marktes zu werden.⁴⁰

Die Verbesserung ging noch viel schneller als erwartet von sich, ab 1950 bis 1963 betrug das Wirtschaftswachstum in Italien ungefähr 6% pro Jahr. Besonders im industriellen Bereich passierte viel und es wurde viel Handelsverkehr, auch außerhalb des Landes, betrieben. Sehr viele Menschen aus dem Süden kamen in die Städte des Nordens um dort zu arbeiten oder verließen ganz das Land.⁴¹ Die Arbeitskosten waren gering und es gab viele Arbeitskräfte, die Produktivität wurde durch vorhin genannte Faktoren sehr gesteigert und so stellten sich italienische Produktionen international als wertvoll heraus.⁴²

Cinecittà stellt einen dieser Orte dar, an denen produziert wurde zu jener Zeit. Das *miracolo economico* muss also zwangsläufig großen Einfluss auf die Filmindustrie und somit auch Cinecittà gehabt haben.

5.2 Hollywood in Rom: i kolossal

Konnte man früher nur einmal pro Monat gehen, war es nun dank des Wirtschaftsbooms den Leuten möglich, wann immer sie wollten, das Kino zu besuchen. Um die Filmindustrie zu unterstützen wurde 1956 die *Legge 897* beschlossen. Sie besagte, dass Steuern für Kinosäle

³⁹ Leonardi, Andrea „Das italienische Wirtschaftswunder 1950-1963“ in: http://www.academia.edu/22738751/Das_italienische_Wirtschaftswunder_1950-63_, S.70f. (25.09.2018)

⁴⁰ Ebd., S.73f. (25.09.2018)

⁴¹ Ebd., S.75f. (25.09.2018)

⁴² Ebd., S.78f (25.09.2018)

nachgelassen wurden und Prämien für gewisse Filme gegeben wurden (Burchielli 2004: 80f.). Gleichzeitig nehmen die Amerikaner Cinecittà immer mehr ein, die Italiener waren quasi stille Beobachter im eigenen Land:

„La dolce vita“ racconta Alberto Sordi „riguardava soprattutto gli americani che arrivavano a Roma; con il dollaro „forte“ potevano permettersi tutto. Per noi italiano c’era soltanto la possibilità di diventare amanti di qualcuno.“ (ebd.: 81)

Ausländische Diven wie Ava Gardner und Anita Ekberg sorgten für viel Aufruhr und Schlagzeilen in Rom mit ihrem exzessiven Verhalten. Die Paparazzi hatten viel zu tun, die turbulenten, ausschweifenden Nächte der emanzipierten Frauen aus dem Ausland zu dokumentieren (ebd.: 81f.). Abgesehen von Skandalen sorgten die Amerikaner aber vor allem für eines in Cinecittà: die Produktion der großen Kolossalfilme.

Hollywood sul Tevere wurde Cinecittà zu jener Zeit oft genannt. Die zwei wichtigsten Kolossalfilme, die aus jener Zeit hervorgekommen sind, sind *Ben Hur* von William Wyler und *Cleopatra* von Mankiewicz, in dem Elizabeth Taylor und Richard Burton mitwirkten. Mit diesen Filmen gelang es Cinecittà sich international zu behaupten (Mariotti 1990 I: 70). Der Erfolg war aber den Amerikanern und nicht den Italienern zu verdanken. In diesem Fall waren es die Amerikaner, die für Italien großes und wichtiges geschaffen hatten.

Der erste dieser Kolossalfilme war der bereits erwähnte Film *Quo vadis?* Von Mervyn Le Roy aus dem Jahr 1951. Ihm folgten dann weitere, die Auswirkung war ein Anstieg der Kosten in der Filmproduktion. Viele Techniker und Statisten bevölkerten lange Zeit die Filmstadt, so dass italienische Produktionen hintenanstanden. Außerdem vermittelten sie ein falsches Bild, nämlich das eines „Booms“ in der Produktion, wo es keine Grenzen gab (Corsi 2001: 67). Das Phänomen, das im Ausland gedreht wurde, aber zu Gunsten des eigenen Landes, wie hier im Fall der Amerikaner, nannte sich *runaway productions*. Die Konsequenz war ein schneller Anstieg der Produktionskosten in Italien (Di Chiara 2016: 51f.).

Ben Hur war in der Produktion ebenfalls enorm teuer, Wyler wurde die bis dato größte Summe überhaupt gezahlt von Metro Goldwyn Mayer. Auch die Einnahmen, die der Film erzielte, überstiegen alle bisherigen in der Filmindustrie, des Weiteren gewann die Produktion 11 Auszeichnungen und stellte damit einen weiteren Rekord auf (Herman 1997: 393f.). So geschah es, dass in Cinecittà das alte Jerusalem nachgebaut wurde, das Jaffator und sogar ein künstlicher See wurden angelegt. Auch für das berühmte Wagenrennen wurden keine Kosten und Mühen gescheut, vier gigantische Statuen machten die kolossalen Requisiten und Drehorte komplett.

Von den Stränden des Mittelmeers wurden mehrere tausend Tonnen Sand nach Cinecittà gebracht, Pflastersteine, Holz, Metall, von überall wurde Material in großen Mengen herbeigeschafft (ebd.: 397f.). Noch nie zuvor war in Cinecittà so ein Aufwand für eine Produktion betrieben worden, noch nie war so viel Geld von Nöten, die Amerikaner zeigten mit ihrem Ehrgeiz vor allem eins: Macht. Ihnen ist diese Art von Filmemachen möglich, in Italien, in Rom, nicht in ihrem eigenen Land erschaffen sie etwas bisher nie Dagewesenes. Zwar ist ein Anstieg des Ansehens von Cinecittà international zu spüren, doch ist dies nicht in erster Linie der italienischen Filmindustrie zu verdanken, auch wenn nebenbei ebenso italienische Werke gedreht wurden, waren dies nicht die Filme, die die Welt damals in Aufruhr versetzten.

Auch *Cleopatra* zeichnete sich neben imposanten Requisiten und einem aufwändig gestalteten Drehort vor allem durch seine Kosten aus: 40 Millionen Dollar kostete die Produktion (ebd.: 419).



Abbildung 4: Cleopatra-Kostüm, welches Liz Taylor bei den Dreharbeiten trug (Foto: Verf.)

Liz Taylors Gage war mit einer Million Dollar bis zu diesem Zeitpunkt die höchste, die je gezahlt wurde. Allein die Kostüme kosteten ein Vermögen und für die 7-minütige Szene von Cleopatras Eintritt in Rom wurde der Konstantinbogen nachgebaut. Auch nur zwei Minuten

lang sieht man den Kahn, mit dem Cleopatra transportiert wurde, dieser machte eine viertel Million Dollar aus.⁴³ In Analogie zu dem Eintritt Cleopatras in Rom trat auch die Schauspielerin Liz Taylor sehr imposant in Cinecittà auf. Innerhalb der Studios in einem geräumigen Apartment mit antiken Möbeln stand ihr ein privater Raum zu. Bei Nacht wurde die kleine Villa innerhalb von Cinecittà bewacht, der Höhepunkt war aber, dass sich die Diva dort nur in den Drehpausen aufhielt. Sie wohnte außerhalb von Cinecittà, in einer Villa (Burchielli 2004: 91f.). Es schien, als würde keine Gelegenheit ausgelassen um damit zu protzen, wie viel den amerikanischen Produzenten möglich war. Dass so viel Aufwand betrieben wurde um eine Schauspielerin zufrieden zu stellen wirkt in einem Land wie in Italien, das sich gerade vom Krieg erholte, fast ein bisschen wie Verhöhnung. Kein Wunder, dass Cinecittà in den 50er und 60er Jahren von so vielen Menschen bewundert und verehrt wurde, wurde sie doch dargestellt als Ort, an dem es schien, als sei alles möglich. Und von dieser Hoffnung nährte sich die Bevölkerung, angetrieben durch die wirtschaftlich sich verbessernde Situation.

Der *star lifestyle* Hollywoods, der von Cinecittà ausging hatte Einfluss auf die Bevölkerung. Zeitschriften wie „Oggi“, „Epoca“ und „Life“ berichteten über die amerikanischen Stars in der ewigen Stadt. Die durchschnittliche italienische Familie hatte so die Möglichkeit an der glamourösen Welt der *Hightsociety* teilzuhaben. Alles war auf irgendeine Weise besser als die Situation der Normalbürger im Land.⁴⁴ Edgar Morin beschreibt die Stars aus 1957 als:

„[...] beautiful, euphorically happy, healthy, rich, untroubled, and leisured, at least in their publicity“⁴⁵

Durch das Auftreten der Stars änderten sich auch innerhalb der Bevölkerung und in Rom einige Dinge. Durch die neuen „Aristokraten“ in Rom, gab es auch neue Orte von Prestige sowie eine moderne Definition von „Status“. Frühere Werte wie Ehre rückten in den Hintergrund und wichen neuen Konzepten wie Träumen, die neue „Elite“ in Rom war in vielen Punkten offener als die bisherige.⁴⁶ Auch Fellini wird sich später dieser „Elite“ in seinem Film *La Dolce Vita* widmen, doch zunächst werden noch die anderen kinematographischen Phänomene, die mit dem Wirtschaftswunder zusammenhängen, genauer analysiert. Obwohl Hollywood die Überhand in Italien hatte gab es noch eine Strömung, die zu jener Zeit gleichzeitig zu den

⁴³ J.Ryle, Simon “Antony and Cleopatra, Mankiewicz and the Sublime Object” in: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/adaptation/apq014>, S.80 (28.09.2018)

⁴⁴ Gundle, Stephen „Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy“ in: <https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/9276/pdf>, S.100 (28.09.2018)

⁴⁵ Ebd., S.100 (28.09.2018)

⁴⁶ Ebd., S.102 (28.09.2018)

amerikanischen Kolossalfilmen entstand, nämlich das italienische Pendant dazu, die so genannten *Peplum*-Filme.

5.3 Ein neues Genre: Peplum

In der Literatur fällt vor allem eins auf: Wenn von Filmen über die Antike die Rede ist, dann meist von denen, die dem *Peplum*, also der italienischen Produktion, zuzuordnen sind. Die amerikanischen Filme werden oft bewusst ausgelassen, wenn es um das italienische Kino geht.

Um 1960 kommt in Cinecittà eine Figur zum Vorschein, die ein ganzes Genre prägen wird: *Ercole* (Herkules). Wo genau die Wurzeln für die Peplum-Filme zu suchen sind, darüber sind sich Kritiker uneinig. Fest steht jedoch, dass französische Kritiker diesen lateinischen Namen für epische und mythologische Filme aus den Jahren von ungefähr 1955 bis 1965 festlegten. Diese Filme unterschieden sich aus verschiedenen Gründen von den Kolossalfilmen der Amerikaner, der Hauptunterschied bestand jedoch im Budget, das für die Filme zur Verfügung stand. Italien hatte bei Weitem nicht dieselben Mittel wie Amerika. Immer wieder wurden sogar ihre gebrauchten Requisiten wiederverwendet (Mariotti 1995: 89). Der Genrename leitet sich von dem Namen *peplo* ab, so nannte man die antiken Gewänder der Frauen, aber auch andere Namen, die für jene Filme verwendet wurden, wie zum Beispiel *sandaloni* und *sword and sandal* spielen auf die Antike an (Di Chiara 2016: 5).

Die Filme wollten gar nicht die Geschichte rekonstruieren, geschweige denn sie richtig wiedergeben, im Vordergrund standen eher Romanzen und schöne Landschaften (Bondanella 2017: 165). Von der Produktion her waren die Peplum-Filme den sogenannten „Spaghettiwestern“ sehr ähnlich, die ebenfalls längere Zeit Cinecittà in Atem hielten. Ungefähr 1964 mussten sie den Western in Cinecittà ganz weichen (ebd.: 170).

Neben der Figur des *Ercole*, welcher nicht aus dem Peplum wegzudenken ist, gab es noch *Maciste*, auch er wurde in dieser Periode in Cinecittà „wiederbelebt“. Die Figur erschien das erste Mal 1914 auf der Leinwand in dem Streifen *Cabiria* von Gabriele D'Annunzio. Es war relativ einfach Peplum-Filme zu drehen, verglichen mit anderen, da eben nicht alle Requisiten neu gefertigt werden mussten sondern sich schon in Cinecittà befanden. Diese günstigen Produktionen wurden oft auch *B Movies* genannt, die Regisseure waren oft Neulinge, die sich in der Filmproduktion versuchten. *Le fatiche di Ercole* mit dem Bodybuilder Steve Reeves spielte 900 Millionen Lire in Italien ein und konnte so große Erfolge erzielen (Burchielli 2004:

96f.). Die Peplum-Filme standen zwar im Schatten der amerikanischen Kolossal Filme, dennoch erzielten auch sie große Umsätze, das Publikum war wohl auf den Geschmack gekommen und nahm auch die weniger kostspieligen Werke gern an.

Warum aber kamen die Peplum-Filme so gut an?

Neben der Annäherung an die Amerikaner und der schönen Darstellung des alten Rom waren es wohl die Schauspieler selbst, die die Zuseher in ihren Bann zogen. Meist handelte es sich um gutaussehende, junge, starke Männer, dies war es was das Publikum sehen wollte.

Bondanella beschreibt den typischen Protagonisten dieser Filme folgendermaßen:

„a strong man, usually a bodybuilder, whose muscular physique dominates the screen and defines the nature of the various plots.“ (Bondanella 2017: 167)

Besonders Steve Reeves wurde durch *Le fatiche di Ercole* und *Ercole e la regina di Lidia* zum gefeierten Leinwandhelden, Pietro Francisci war der Regisseur. Doch auch er hatte einen Rivalen: Roy Park (oder Reg Park), er spielte die Hauptrolle in *Ercole alla conquista di Atlantide* und in *Ercole al centro della terra*, Regie führten Vittorio Cottafavi sowie Mario Bava. Ihrer Meinung nach war Park der beste Schauspieler dieses Genres und letztendlich war es sein Einfluss, der Arnold Schwarzenegger später *Hercules in New York* drehen lassen sollte (ebd.: 167f.). *Le fatiche di Ercole* war nicht mehr in schwarz-weiß, sondern in Farbe, der Protagonist war zwar Amerikaner, aber kein Hollywood-Star und nur mäßig bekannt. Bei den Herkules-Filmen handelte es sich um eine Serie kurzer Abenteuer, in der die Muskeln des Hauptdarstellers im Vordergrund standen. Besonders im *mercato di profondità*, also in den kleineren Zentren Italiens war der Film besonders beliebt, so konnte ihm schnell der enorme Umsatz gelingen. Noch interessanter ist aber, dass das Werk auch in Amerika begeistert aufgenommen wurde (Di Chiara 2016: 55). Die Modernisierung des Kinos in Italien machte mit den Peplum-Filmen große Fortschritte, das Panorama-Format sowie die Verwendung von Farbe trugen dazu bei. Außerdem gelang es mit diesen Filmen endlich „Serien“ zu drehen, deren Kosten vorhersehbar waren (ebd.: 57f.).

Neben den vielen amerikanischen Bodybuildern, die in den Peplum-Filmen mitwirkten (Reg Park, Mark Forest, Gordon Mitchell, Gordon Scott), gab es auch italienische Darsteller, die jedoch unter einem englischen Pseudonym drehten (Kirk Morris hieß mit richtigem Namen Adriano Bellini und Alan Steele war in Wirklichkeit Sergio Ciani) (ebd.: 59). Dass dennoch amerikanische „Helden“ oft bevorzugt wurden hatte verschiedene Ursachen, so war es durch die ständige Präsenz der Amerikaner einfach, die ausländischen Schauspieler zu bekommen für

die Filme. Außerdem machten es die „Hollywood-Namen“ den Filmen leichter, sich international verbreiten zu können. Mit der Amerikanisierung der Filme ging auch einher, dass sich die italienische Kultur dahingehend veränderte. Warner meint sogar, dass der amerikanische Einfluss auch Politik, Wirtschaft und Gesellschaft betraf (Bayman 2013: 186). Die Italiener erkannten den „Vorteil“ der amerikanischen Schauspieler und machten sich diesen zu Nutze. Gleichzeitig aber gelang es dennoch, dass die Filme weltweit als italienische gesehen wurden.

Wie schon erwähnt war es nicht die Rekonstruktion oder Wiedergabe der Geschichte, die mit den Peplum-Streifen gezeigt werden sollte, diese Produktionen waren nicht so oberflächlich, wie sie zunächst schienen, sie waren eng mit den Veränderungen im Land verbunden:

„[...] il peplum è [...] un serbatoio da utilizzarsi alla bisogna, uno strumento di cui attrezzarsi per affrontare i cambiamenti e le sfide della contemporaneità.“ (Di Chiara 2016: 10)

Die Bodybuilder sollten nicht nur Muskelmänner sein, sondern ein Symbol für Ästhetik und Kultur. Mit der Darstellung der Halbgötter sollten sie an Gemälde und Statuen erinnern. Das Bodybuilding der Zeit und die Darstellung der Männlichkeit im Peplum-Genre lagen demnach eng beieinander und wollten mehr darstellen als nur Muskeln (Bayman 2013: 187f.). Diese Verherrlichung des männlichen Körpers erinnert ein wenig an die Diven, die nur wenige Jahre zuvor die Leinwand schmückten. Auch bei ihnen waren die Hintergründe andere, als rein eine Sexualisierung des menschlichen Körpers. Cinecittà versuchte Legenden hervorzubringen und nicht nur schöne, aber dennoch gewöhnliche Menschen.

Auch diverse Zeitschriften unterstützten diese Art der „Kunst“, und wollten klären, dass mehr als nur ein schöner Körper für „Können“ notwendig war:

„An Article entitled `You can Pose Artistically` underlines the widely accepted notion that a well-developed physique in and of itself was insufficient to achieve champion status.“ (ebd.: 188)

Es ist nun also so, dass die Italiener langsam begannen sich von den Amerikanern zu entfernen. Der *boom economico* brachte auch die bekannten *Made in Italy*-Produkte hervor, die ersten davon sind italienische Produktionen, wie eben auch die Peplum-Filme, die versuchen sich von den amerikanischen abzuspalten:

„Si punta a realizzare, negli stabilimenti sul Tevere, un pacchetto di prodotti capaci di riprodurre quelli hollywoodiani pur esaltando le proprietà e gli aspetti più vitali della tradizione.“ (Brunetta 1991: 433)

Diese Änderung des Konsumverhaltens machte sich gegen Ende der 50er Jahre bemerkbar:

„Dalla fine degli anni cinquanta si registra una chiara inversione di tendenza: il pubblico consuma con più attenzione prodotti italiani e decreta il successo di titoli di qualità e livello superiori.” (ebd.: 433)

Das *miracolo economico* wirkte sich stark auf die italienische Filmindustrie aus, Amerikaner und Italiener drehten gleichzeitig in Cinecittà. Obwohl die Regisseure des „Hollywood am Tiber“ zwar mehr Budget zur Verfügung hatten, ließ sich Italien nicht abschrecken und produzierte mit den Mitteln die eben zur Verfügung standen, und wenn sie dabei die gebrauchten Requisiten der anderen nehmen mussten. Ein kluger Schachzug wie sich herausstellte, die Peplum-Filme boomten, nicht nur im eigenen Land sondern auch international. Doch der Wirtschaftsaufschwung brachte auch noch weitere Phänomene und andere Genres mit sich. Die *commedia all'italiana* mischte sich gekonnt unter die anderen Genres und stellte dabei, obwohl zur selben Zeit entstanden, eine ganz andere Richtung dar, als die Kolossal- oder Peplum-Filme.

5.4 La commedia all'italiana

Die *commedia all'italiana* gab es ungefähr in den Jahren 1958-1979, sie stellte die italienische Gesellschaft während der Jahre des Wirtschaftsaufschwungs dar, zu diesem Zweck wurden komödiantische sowie satirische Elemente benutzt. Korruption, soziale Ungerechtigkeiten aber auch unerfüllte Wünsche waren die Themen dieser Filme (Bondanella 2014: 188). Das Genre nannte sich zwar *commedia*, die Geschehnisse der Filmstreifen waren jedoch meistens nicht wirklich lustig, sondern eher trauriger Natur. Mittlerweile befinden wir uns auch kaum mehr in den 50er Jahren Cinecittàs, sondern steuern auf die 60er Jahre in der Kinostadt zu.

Mit der *commedia all'italiana* wurden auch *Don Camillo und Peppone* geboren, ein Gespann von zwei sehr unterschiedlichen Figuren, einem Katholiken und einem Kommunisten. 1951 begannen dafür die Dreharbeiten in Cinecittà, ein Jahr darauf feierte der Film *Don Camillo* einen riesigen Erfolg (1.500.000.000 Lire) (Mariotti 1995: 71). Die Kinostadt erlebte die Entstehung eines neuen Genres, welches dennoch an die Vergangenheit erinnerte:

„Cinecittà cominciava così ad aprire, nei primissimi anni Cinquanta, le sue ampie braccia a un genere – la commedia – già molto frequentato nel periodo fascista, all'epoca dei “telefoni bianchi”.” (ebd.: 72)

Diesmal waren die Komödien aber an ein anderes Publikum gerichtet, sie waren voll von Emotionen und wollten die Menschen unterhalten. Sie näherten sich sehr der Realität an, dem alltäglichen Leben, und waren dennoch ganz anders als die früheren Produktionen (ebd.:72f.).

Manchmal wird auch gemeint, die *commedia all'italiana* sei eine Fortsetzung des Neorealismus, nur anders dargestellt. Mariotti beschreibt den Film *I soliti ignoti* aus dem Jahr 1958 als den Begründer dieses Genres:

„Con *I soliti ignoti* entriamo nella vera e propria tipologia della „commedia all'italiana“, un genere leggero, di solito divertentissimo, che negli episodi migliori ha retto il confronto con il tempo; un genere dove la lezione del neorealismo, cioè la necessità di petto i mali della società, traspare nitidamente.” (ebd.: 80f.)

Mario Monicelli war der Regisseur des Meisterwerks, welches es schaffte, das Niveau der Produktion deutlich zu heben. Mit viel Sorgfalt wurde *I soliti ignoti* produziert, die Schauspieler waren sehr professionell und unterschieden sich von den bisher eher oberflächlichen Komikern, welche närrisch anstatt ernstzunehmend, wirkten (Lizzani 1992: 207). Bei Della Casa kommt Monicelli selbst zu Wort und beschreibt die Phänomene *commedia all'italiana* und insbesondere sein Werk *I soliti ignoti*. Monicelli erklärt, dass es ihm besonders ein Anliegen war, die Geschichte wiederzugeben, so wie es auch Luigi Comencini in *Tutti a casa* macht. Er spricht von einem besonderen Klima, aus dem heraus die Idee entstand, die Filme als Komik zu verkaufen. Die Regisseure, Drehbuchautoren und auch Schauspieler waren ungefähr gleich alt und miteinander befreundet, dadurch wurden viele Ideen ausgetauscht und viel miteinander gesprochen (Della Casa 2001: 67). Besonders entscheidend für die Produktion des Films war Vittorio Gassman, Monicelli äußert sich dazu:

„Forse il caso più emblematico è stato quello di Vittorio Gassman, che ha fatto con me il suo primo ruolo di commedia interpretando il pugile che tartaglia in *I soliti ignoti*.” (ebd.: 68)

Um ihn für die Rolle passend zu machen, wurde einiges an seinem Äußeren verändert. Abgesehen vom *giocare con le persone*, erzählt Monicelli noch von den Auswirkungen des Wirtschaftsbooms auf die Sprache der Menschen. Durch die Urbanisierung und die Abwanderung vom Süden in den Norden kamen viele Dialekte in den Städten Italiens zusammen. Diese versuchte der Regisseur auch in seinen Filmen unterzubringen (ebd.: 68f.). Das Klima in Cinecittà zu jener Zeit wird hier kurz beschrieben, es waren Freundschaften entstanden, die es zuließen, dass diese Filme entstanden. Zu *Tutti a casa* findet sich im Zusammenhang mit Cinecittà jedoch nichts, die Erklärung hierfür ließ sich schnell bei Burchielli finden:

„La vera commedia all'italiana, però, non avrà casa a Cinecittà, sia per motivi di costi sia per necessità di ambientazioni.“ (Burchielli 2004: 96)

I soliti ignoti ist einer der wenigen Filme dieses Genres, die in Cinecittà gedreht wurden. Hier wird die Verbindung zum Neorealismus wieder deutlich, die meisten Werke dieser Zeit wurden auf den Straßen, also im „echten Leben“ gedreht (ebd.: 96).

Wieder sind es unter anderem die Kosten, die die italienischen Produzenten dazu nötigten von der Filmstadt abzuweichen und auf die Straßen hinauszugehen. Vielleicht wurde auch bewusst versucht, mit den Filmen etwas ganz anderes darzustellen, als das was die Amerikaner mit ihren kostspieligen Filmen versuchten. In jedem Fall ist wieder die Diskrepanz zwischen den zwei Ländern deutlich zu spüren. Cinecittà wurde von der *commedia all'italiana* also wenig eingenommen und kaum ein Streifen aus diesem Genre dort gedreht. Aus diesem Grund war der Einfluss auf die Filmstadt wohl nicht sehr groß, umso mehr gilt es nun ein letztes Phänomen des Wirtschaftsbooms zu betrachten. Neben großen Kinofilmen zog endlich auch der Fernseher in die privaten Haushalte ein, dies führte zu einschneidenden Veränderungen im Land und in Cinecittà.

5.5 Der Fernseher

Die Kinosäle litten möglicherweise unter dem Aufkommen des TV-Geräts, doch war es für Cinecittà, die Studios, auch eine Krise? Möglicherweise war es ein Beginn davon, vor allem jedoch wieder einmal eine Veränderung, der die Filmstudios standhalten musste.

Cinecittà ist eine Kinostadt, keine Fernsehstadt. Als *Lascia o raddoppia?* aufkam und in ganz Italien gezeigt wurden, zog die Quizshow die Menschen magisch an. Jene, die für das Kino lebten versuchten sich zu wehren gegen das „Monster Fernseher“. Filme, die in den Studios gedreht wurden sollten nicht im Fernsehen gezeigt werden, und den Schauspielern und Regisseuren wurde verboten, bei Fernsehshows mitzuwirken. Es sollte schließlich soweit gehen, dass sogar das Farbfernsehen erst später allen zur Verfügung stand, um das zahlende Publikum im Kino zu behalten (Mariotti 1990 II: 193). Für die Kinoproduktionen bedeutete dies, dass sich ab nun noch mehr angestrengt werden musste:

„Ma soprattutto tentarono di offrire un cinema diverso: più spettacolare.“ (ebd.: 194)

Damals jedoch wurden die Fernsehproduktionen nicht in Cinecittà gedreht, dies war erst später der Fall, in den letzten Jahren. Zum Beispiel Produktionen wie *Grande Fratello* (Burchielli 2004: 166). Damals war es nicht der Fernseher, den man mit Cinecittà verband, die Kinostadt merkte lediglich den Einfluss des *piccolo schermo*. Fellini und die so genannten Spaghettiwestern hatten hingegen viel Einfluss. So viel, dass Fellini, Sergio Leone und ihre Kollegen ganze Generationen mit ihren Werken prägten.

Den größten Effekt, den der Fernseher hatte, war wohl, dass er die große Krise des Kinos in Italien in den 70er Jahren einleitete. Der *Spaghettiwestern* war das letzte eindeutige Genre, das in Cinecittà herrschte bevor es durch das TV-Gerät zum großen Einbruch kam (Della Casa 2001: 65).

Näher auf die Entwicklung Cinecittàs in Zusammenhang mit dem Fernsehgerät wird später noch eingegangen. Das Aufkommen leitete eine Ära ein, die bis heute nicht geendet hat.

5.6 Fellini

In dieser Arbeit wurde bisher eine Person ausgelassen, die jedoch für Cinecittà von unheimlicher Wichtigkeit war: Federico Fellini. Der Regisseur ist weltweit berühmt und drehte fast alle seine Filme in Cinecittà. In jedem wichtigen Werk über Cinecittà findet sich über Fellini ein Kapitel.

Bei Burchielli startet das Kapitel auf Seite 100 und trägt den Titel *Mr. Fellini, La Grande Attrazione* (Burchielli 2004: 100). In dem Werk *Era Cinecittà* vom Verlag Bompiani widmet sich ein Kapitel mit dem Namen *Il Prigionero di Cinecittà* dem Künstler (del Buono 1979: 218). In dem Buch *Storia del cinema italiano*, herausgegeben von Sandro Bernardi wird ebenso deutlich beim Namensindex am Ende, dass Fellini sehr bedeutsam ist, über mehrere Zeilen sind Verweise zu sehen, an welchen Stellen der Künstler vorkommt (Bernardi 2004: 737). Doch auch bei Mariotti, Lizzani und Brunetta, die bereits öfter zitiert wurden, wird viel über ihn geschrieben. Hinzu kommt eine Vielzahl von Büchern, die ausschließlich über Fellini handeln, welche deutlich machen welchen großen Einfluss der Regisseur hatte.

Auch wenn bisher in dieser Arbeit noch nicht einer einzigen Person ein ganzes Kapitel gewidmet wurde, ist dies in seinem Fall gerechtfertigt, war Fellini doch enger mit Cinecittà verbunden als jeder andere, wie sich auf den folgenden Seiten herausstellen wird. Es wäre wohl keine Schwierigkeit eine eigene Arbeit über Fellini zu verfassen, hier soll jedoch nicht zu sehr

ins Detail gegangen werden, sondern die Verbindung zu Cinecittà deutlich werden und wie Fellinis handeln an diesem Ort ganz Italien und auch die restliche Welt beeindruckte und beeinflusste.

Fellini wird als der Regisseur gesehen, der die „Seele Roms“ festgehalten hat, wie Solomons behauptet:

„Fellini is counted as the film-maker who captured Rome’s soul, and in his film-making it is a city of cinematic imagination rather than literal truth – a Rome of memory, fantasy and spirit, mostly recreated in the studio at Cinecittà“ (Solomons 2014: 28)

Fellinis „Erbe“, sein Werk, ist zum Großteil in Cinecittà entstanden, seine außergewöhnlichen Ideen und Gedanken wurden an diesem Ort verwirklicht. Schon dies macht die Kombination aus Fellini und Cinecittà magisch.

Ab 1977 drehte Fellini nur mehr in Cinecittà, damals wurde *La città delle donne* gedreht, nach den Dreharbeiten verließ der Regisseur die Kinostadt jedoch nicht mehr sondern lebte weiter innerhalb der Mauern von Cinecittà (ebd.: 218). Bereits 1941 als *La corona di ferro* gedreht wurde mischte er sich jedoch bei den Dreharbeiten ein. Er stritt mit Blasetti darüber, wer der Protagonist des Films werden sollte. Dabei geriet Fellini so in Rage, dass er sogar erkrankte. Auch bei anderen, bereits erwähnten Filmen, wie *Ossessione* war Fellini mit an der Entstehung beteiligt (ebd. 219f.). 1953 drehte Fellini *I vitelloni* in Cinecittà, doch noch war es für den Meister nicht an der Zeit, in Cinecittà sesshaft zu werden, zuerst musste noch etwas geschehen:

„Prima di insediarsi a Cinecittà in pianta stabile come Regista, come despota e artiere, cuoco e nume stesso dell’officina della Fiaba doveva diventar celebre, grande, ammirato.“ (ebd.: 229)

Vitelloni wurde sogar zu einer neuen Vokabel im Italienischen, in der *Enciclopedia della civiltà atomica* wurde das Wort definiert als Begriff für einen:

„[...] giovinotto neghitoso, perditempo e poco serio.“ (Fellini 1989: 7)

Fellini erinnerte sich oft zurück an seine Jugend in Rimini und so kam ihm nach und nach der Gedanke diese Erinnerungen in einem Film festzuhalten (ebd.:10). Auf die Frage ob es sich denn um ein autobiografisches Werk handle meinte der Regisseur jedoch, dass die Protagonisten Männer in ihren 20igern seien die viel Unfug trieben, dafür hätte er gar nicht die Zeit gehabt, hatte er Rimini doch schon mit 18 Jahren verlassen (ebd.:12). Hier ist wieder eine Besonderheit zu bemerken: Fellini gelang es, innerhalb der Mauern von Cinecittà ein neues Wort für die italienische Sprache zu generieren. *Vitelloni* wird offiziell in Wörterbücher

eingetragen und ist somit Teil der italienischen Kultur. Cinecittà griff so gesehen auch in die Sprache der italienischen Bevölkerung ein. Auch Fellini spielte mit dem Konzept der Erinnerung. Er wollte seine Erinnerung an diesem Ort festhalten, wenn auch etwas modifiziert und nicht unbedingt autobiografisch, wie er selbst sagte.

In *I vitelloni* geht es um fünf Freunde, deren Jugend vorbei ist und die an der Schwelle zum Erwachsenwerden stehen. Dies wollen sie nicht wahrhaben und so versuchen sie mit aller Kraft an ihrer Jugend festzuhalten. Da sie durch die Familien unterstützt werden können sie sorgenfrei ihr Leben leben. *I vitelloni* soll keine Kritik an dieser Lebensweise sein, sondern eher zeigen, dass man nicht unbedingt nach gegebenen gesellschaftlichen Regeln leben muss (Stubbs 2006: 94f.). Einerseits werden zwar von den vitelloni sämtliche Möglichkeiten ignoriert, die sie in ihrem Leben hätten, andererseits haben sie Persönlichkeitsmerkmale, die sie von anderen abheben:

„Then we can examine the various kinds of qualities that flourish in their adolescent world and see how the appeal of the qualities takes over the movie.“ (ebd.: 95)

Fellini versuchte bewusst eine Legende aus sich selbst zu machen, er zeigte privilegierte Erwachsene und stellte ihr Verhalten so dar, dass es letztendlich positiv gesehen wurde. Die Protagonisten liebten das Spiel und auch den Schauspielen, sie machten sich selbst und ihren Freunden etwas vor. Seine Figuren neigten generell dazu, sich nicht ganz auf das „Erwachsensein“ einzulassen und etwas „Spielerisches“ aus der Kindheit und Jugend an sich zu behalten (ebd.: 103f.). Dies ist sicher ein Teil des Puzzles, das Fellini besonders macht, in einem damals sehr konservativen Italien drehte Fellini solche Filme und hatte auch noch großen Erfolg damit.

Im *teatro 14* in Cinecittà wurde die erste Szene von *La dolce vita* gedreht, zuvor war hier noch das Innere der Kuppel des Petersdoms nachgebaut worden. Der Kameramann Clemente Fracassi kommentierte diesen Moment mit *momento storico*. Dies war er tatsächlich, nicht nur für Fellini, sondern insbesondere auch für Cinecittà, von nun an drehte der Regisseur fast alle seine Filme an diesem Ort (del Buono 1979: 234f.). *La dolce vita* wird bei Mariotti als der wichtigste Film dieser Zeit gesehen, dass damals die Amerikaner dieses *Mecca italiana del cinema* zum Großteil in der Hand hatten, hielt die einheimischen Regisseure und Schauspieler nicht auf (Mariotti 1990 I: 70). 1959 wurde *La dolce vita* gedreht, mit diesem Film gelang es Fellini mehr als zuvor seine persönlichen Vorzüge einfließen zu lassen, ohne selbst im Film als Person vorzukommen. Der Protagonist Marcello ist an vielen verschiedenen Orten unterwegs, diese ständigen Ortswechsel wirken laut Brunetta wie aus *Dante`s Inferno*. Marcello ist den

„modernen Monstern“ ausgeliefert, wie zum Beispiel der Schönheit (Brunetta 1991: 398). Auch Marcello muss also einen Weg der Erkenntnis gehen:

„Il viaggio dei personaggi felliniani è sempre un viaggio di conoscenza del sé che conduce all'esorcizzazione di ogni paura e alla trasformazione di ogni volto mostruoso e teratologico in volto benefico e propizio.” (ebd.: 400)

Brunetta vergleicht die Gedankenwelt des Regisseurs mit Freud, durch die Auseinandersetzung mit Angst ist es einfacher möglich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen (ebd.: 400).

Doch wo sind diese speziellen Orte, die in diesem Film vorkommen?

Die Via Veneto, die ganz bedeutend für den Film ist wurde komplett in Cinecittà nachgebaut. Einerseits weil Fellini sie bereits für seinen vorherigen Film *Le notti di Cabiria* brauchte, andererseits weil es ihm gefiel in den Mauern der Kinostadt zu arbeiten, weil er dort die Realität nach seinen Vorstellungen nachbauen konnte. Heute gibt es diese Straße in Cinecittà nicht mehr, übrig sind bloß Erinnerungen wie Fotos oder Zeitungsausschnitte (De Micheli 2013: 11). Der Film erregte zu Beginn großes Aufsehen und sorgte vor allem für Verärgerung. Ganz in der Nähe der echten Via Veneto fand die Premiere statt, dass die Begeisterung nicht groß war, ist verständlich, zeigte der Film doch die Laster jener gesellschaftlichen Schicht, die sich auch dort eingefunden hatte. In Mailand wurde *La dolce vita* noch heftiger kritisiert (ebd.:25f.). Dennoch wies Fellini die Anschuldigungen zurück und meinte, er hätte nie eine moralische Botschaft mit seinem Werk aussenden wollen. Zu den Dreharbeiten lud er daher oft Journalisten und Kritiker nach Cinecittà ein, damit sie sich selbst ein Bild machen konnten (Burchielli 2004: 106). Der Streifen fiel in die Zeit des *boom economico* und stellte eine Art Kritik des modernen Italiens dar. Massenkonsum und die Gegenwart von Hollywood in Rom änderten die italienische Kultur und sogar die Sprache (Bondanella 2014: 125). Man kann sagen, dass der Filmstreifen teilweise autobiografisch ist, Marcello geht durch die Straßen, die Fellini vertraut sind. Laut Lizzani ist es eindeutig, dass es sich um Fellinis Erfahrungen handelt, die Marcello widerspiegelt (Lizzani 1992: 215). Sehr detailliert ging der Regisseur bei seiner Darstellung des „süßen Lebens“ vor:

„Fellini ci illustra ambienti e personaggi della „dolce vita“ con la stessa minuzia e precisione con le quali un leone del giardino zoologico, nato in cattività, potrebbe descriverci la sua gabbia.” (ebd.:215)

Mit dieser Metapher (Löwe im Käfig) spielt Lizzani auf das Innenleben Fellinis an. Doch anscheinend brauchte Fellini diese Grenzen auch in physischer Form, die hier als Käfig beschrieben werden, er brauchte die Räumlichkeiten Cinecittà um drehen zu können, erst dort konnte er sich richtig entfalten.

Auch noch bemerkenswert an diesem Meisterwerk ist die Rolle der Frau. Mehrere weibliche Figuren kommen vor, alle sind sie jedoch sehr verschieden und sprechen unterschiedliche unbewusste Wünsche des Protagonisten an. Emma, Marcellos Verlobte, stellt den „sicheren Hafen“ dar, Maddalena weckt den „Jagdsinn“ Marcellos, sie entzieht sich ihm immer wieder. Sylvia (Anita Ekberg) repräsentiert die unerreichbare Frau, die Vollkommenheit an Frau, wie Marcello selbst sagt. Ein junges Mädchen, das er später anspricht wirkt jungfräulich und unschuldig und erweckt dadurch das Interesse des Mannes (Stubbs 2006: 60f.). Fellini spielte also auch viel mit den unterschiedlichen Facetten des weiblichen Geschlechts.



Abbildung 5: Anita Ekberg in *La dolce vita* (Foto: Verf.)

Bevor die Dreharbeiten zu *La dolce vita* starteten, fuhr der Regisseur viel in der Gegend um Rom herum, um nach Schauplätzen zu suchen. Doch nicht einer konnte ihn so sehr überzeugen wie Cinecittà. Besonders zum *teatro 5* hatte er eine besondere Beziehung. Nur dort, so meinte

er, hätte er die Möglichkeit einen Raum zu füllen und eine neue Welt zu erschaffen. Die nachgebaute Via Veneto wirkte auf Fellini realer als die echte (Bondanella 1992: 139).



Abbildung 6: Fellinis teatro 5 heute (Foto: Verf.)

Das nächste erwähnenswerte Werk, das folgte, nannte sich $8\frac{1}{2}$. Die Vorgeschichte zu dem Film ist interessant, Fellini wollte den Film gar nicht mehr drehen. Er befand sich in einer Schaffenskrise und wusste nicht was für einen Film er eigentlich drehen wollte. Der Titel bezog sich auf die Zahl der Filme, die bis dahin von ihm bereits gedreht worden waren. Aus diesem Grund versuchte er seinem Kollegen Rizzoli einen Brief zu schreiben, indem er ihm mitteilte, dass er den Film nicht drehen würde. Es war auch schon alles organisiert, die Darsteller, das Team und auch die Requisiten und Gebäude (Grazzini 1984: 127f.). Als der Regisseur im Begriff war, den Brief abzuschicken wurde er ins Studio gerufen, die Leute wollten auf einen Geburtstag innerhalb der Wände Cinecittàs anstoßen:

„Zimmerleute, Maschinisten und Maler, alle mit einem Glas in der Hand, warteten auf mich in der großen Küche, die sie aufgebaut hatten und die der Küche im Bauernhaus meiner Großmutter nachgebildet war, allerdings vergrößert durch die Erinnerung.“ (ebd.: 131)

An diesem Ort zu jenem Zeitpunkt kam ihm schließlich der Einfall, er würde das erzählen, was ihn gerade beschäftigte:

„[...] die Geschichte eines Regisseurs, der nicht mehr wusste, was für einen Film er machen wollte.“ (ebd.: 132)

Fellini hatte seine fabelhafte Eingebung innerhalb Cinecittà und auch innerhalb eines bereits für seinen Film gebauten Raumes. Dieser Raum steckte voller Erinnerung, stellte er doch wahrscheinlich ein Fragment aus Fellinis Vergangenheit dar. Und diese Szene stellt ein Beispiel dar, wie ihm der Ort zu seiner Erkenntnis half.

Für das Kino stellte der Film eine Besonderheit dar, da es das erste Mal um die Gefühle und Träume eines Regisseurs ging, also das Innenleben dieses Menschen (De Micheli 2013: 40). Erst nachdem endlich der Entschluss gefasst worden war, konnte Fellini auch Anweisungen geben, wie zum Beispiel die Kleidung Mastroiannis auszusehen habe. Der Film stellt auch in gewisser Weise ein Drama dar, geht es doch um Selbstzweifel und persönliche Krisen. Bei Kezich wird das Werk als „mutig“ beschrieben und zwar weil der Regisseur den Mut hatte über sich selbst zu erzählen (Kezich 2005: 363). Doch nicht nur Kleidung und Kulissen bestimmte er, sein Wahn immer mehr in die Realität einzugreifen wurde immer größer. Von den Schauspielern verlangte er auch eine Veränderung ihres Äußeren, so hielt er sie beispielsweise dazu an, abzunehmen (ebd.: 369).

Vor Drehbeginn im Mai 1962 klebte er sich selbst die Notiz an die Kamera auf der stand: „Vergiss nicht, dass es ein komischer Film ist.“ Bis Mitte Oktober wurde gedreht, interessant war auch, dass es nicht möglich war die Ergebnisse der Dreharbeiten anzusehen, da die Filmlabors in Rom zu jener Zeit streikten. So konnte sich der Meister erst nach dem Dreh ansehen, was die letzten Monate mit der Kamera festgehalten wurde (Wiegand 2003: 91). Oft hatte Fellini mit Minderwertigkeitskomplexen zu kämpfen und vor allem C.G. Jungs Gedanken über das kollektiv Unbewusste beeinflussten den Künstler. 1963 wurde 8 ½ sehr gefeiert bei den Filmfestspielen in Cannes, Fellini bekam einen Oscar und Gherardi wurde für seine Kostüme gelobt (ebd.: 101).

Eine Verbindung zwischen Fellini und dieser Arbeit kristallisiert sich immer mehr heraus. Bei Fellini ging es um Träume, Erinnerungen und das Unbewusste. Ein Erinnerungsort soll unter anderem genau diese Emotionen und Geisteszustände anregen und ins Gedächtnis rufen. Cinecittà ist der Ort an dem eben dieser Mensch so viel bewirkt hat, es ist so als ob sich Ort und Person gegenseitig beeinflussten

Wenig später folgte das nächste Projekt des großen Meisters, *Satyricon*. 1968 traf der Regisseur die Entscheidung, einen besonderen Film über die alten Römer zu drehen. Er wollte mit dem Film das Römertum zeigen, aber nicht dieses. Welches in der Schule gelehrt wird, sondern das „wirkliche Rom“. Sein Plan war es, alles in Cinecittà nachzubauen und nur die wenigsten Szenen außerhalb zu drehen. So bereiteten sich alle auf das größte Projekt seit *Ben Hur* vor.

Nun war auch endlich der Moment gekommen, in dem Fellini sich in Cinecittà niederließ in seinem eigenen Apartment. Sogar ein eigener Fitness-Trainer stand ihm innerhalb der Mauern der Kinostadt zur Verfügung (Kezich 2005: 436). Danilo Donati nannte sich jener Mann, der für das Dekor und die Kostüme zuständig war, Fellini verhielt sich sehr pedantisch und bestand darauf, dass alles bestens auf das Licht und den Stil der Szenen abgestimmt war (ebd.: 439). Sehr herzlich wurde schließlich der Start der Dreharbeiten am 9. November 1968 im Studio Nr. 2 in der Filmstadt gefeiert. Über 100 Menschen arbeiteten an dem Filmstreifen mit und pro Tag wurden 270 Personen für die Dreharbeiten gebraucht (ebd.: 441). Es war Fellini also äußerst wichtig, innerhalb der Studios zu drehen:

„Almost all of the film's sequences are reproduced in the spacious studios of Cinecittà, even many locations that *seem* to have taken place outside. (Bondanella 1992: 243)

Diese Herangehensweise ermöglichte es Fellini mit exotischen und unüblichen Farben zu experimentieren und so auch den Eindruck zu vermitteln als würde alles Geschehen ein Traum sein. Neben seiner Idee, den Film wie einen Traum darzustellen war es dem Regisseur außerdem wichtig, sich nicht auf traditionelle Rollen bei seinen Charakteren zu fixieren (ebd.: 243). Bis dato war *Satyricon* somit auch der teuerste Film des Meisters. Es wurden neunzig verschiedene Filmbauten gebraucht, die alle in Cinecittà aufgebaut wurden (Wiegand 2003: 124). Die vielen Darsteller stellten keine homogene Masse dar, sondern waren alle höchst individuell und speziell:

„Unter ihnen befanden sich monströse, aufgedunsene Frauen und bis zum Skelett abgemagerte Männer.“ (ebd.: 125)

Die Premiere fand vor einer Masse an Hippies statt, die:

„[...] alle unter dem Einfluss von Drogen standen.“ (ebd.: 125)

Wahrscheinlich hatte Fellini an dieser Stelle jedoch wieder einmal übertrieben. Dennoch gelang es dem Film das gewünschte Publikum zu erreichen und hauptsächlich junge Menschen rezipierten das Werk. Wieder einmal wurde Fellini für einen Oscar nominiert für seine Originalität (ebd.: 125). *Satyricon* traf also in seiner Verrücktheit den Puls der Zeit. Der Film stammt aus dem Jahr 1968, welches für die 68-Bewegung berühmt ist, in dem tausende junge Menschen auf der ganzen Welt, sich gegen bisher geltende, konservative Regeln auflehnten. Fellinis Haltung wurde durch solche Filme eindeutig, dies macht es ein wenig ironisch, dass diese Filme an einem Ort gedreht wurden, welcher ursprünglich aus der entgegengesetzten politischen Richtung entstanden ist, dem Faschismus.

Rom faszinierte den Regisseur vom ersten Moment an. So war es nur eine Frage der Zeit bis sich ein Film dezidiert der ewigen Stadt widmen würde. 1972 wurde aus diesem Grund *Fellinis Roma* inszeniert. Wieder waren autobiografische und dokumentarische Züge zu erkennen, wie immer spielten auch Fiktion und Phantasie eine Rolle. Zu Beginn sieht man einen verwirrten jungen Mann, der zum ersten Mal Rom betritt (Wiegand 2003: 133). Danilo Donati war wieder für die Kulissen zuständig und baute unter anderem einen halben Kilometer Straße, und beispielsweise die Innenräume eines Varietétheaters und eines Herrenhauses nach in Cinecittà. Mit diesen Bauten wurde wieder das eigentliche Budget für den Film überschritten (ebd.:136). Außerdem gehörten zu diesem Autobahnring noch 40 Straßenlaternen, 50 Hinweisschilder und 15 Tafeln für Werbung, Fahrspuren und auch Leitplanken wurden ebenso nachgebaut. Bald beliefen sich die Kosten auf vier Milliarden Lire (Kezich 2005: 457).

Schon in *La dolce vita* und *8 ½* begann er damit, alles nur irgendwie Mögliche in Cinecittà nachzubauen, nur so konnte er Kontrolle über Lichtverhältnisse und Bilder des Films bewahren. Und nur so konnte er ausschließen, dass sich ungewollte realistische Momente in sein Werk einmischten (Bondanella 1992: 194). Fellini selbst hatte erzählt, dass er als er in Rom ankam „Jungfrau“ war, in Hinsicht auf die ewige Stadt und in sexueller Hinsicht. Um dies zu ändern ging er in ein Bordell. Auch der Protagonist in *Fellinis Roma* sucht an so einem Ort sein Vergnügen. Er wird auch fündig und die Auserwählte ist zudem das „hübscheste Mädchen“ von allen. Wie auch für ihn selbst endet diese Szene im Film glücklich (Stubbs 2006: 108ff.).

Um noch einmal auf die großartigen Bühnenbildner zurückzukommen, muss noch ein Kunstwerk des Meisters geehrt werden. Für den Film *Casanova* ließ er zum Beispiel Teile Venedigs in Cinecittà nachbauen um dort den Karneval nachspielen zu können. Es entsprach nicht dem wahren Venedig, die Rialto-Brücke befand sich zum Beispiel neben dem Glockenturm am Markusplatz. Die geographische Lage der Gebäude wurde bewusst verfälscht und dennoch blieb unverkennbar, welche Stadt dargestellt werden sollte (Bondanella 1992: 309).

Amarcord, so nennt sich Fellinis Werk, das aus seiner Kindheit erzählt. Im Jahr 1973 erschien der Film und gewann einen weiteren Oscar. Fäkalhumor mischte sich unter Satire über den Faschismus und Religion (Wiegand 2003: 147). Es wird die Geschichte von Fellinis Rimini in seinen Jugendjahren erzählt (Kezich 2005: 463). Wann genau die Ereignisse von *Amarcord* stattfanden ist nicht ganz klar, aber der Ozeandampfer „Rex“ der italienischen Marine gibt einen Anhaltspunkt:

„Die „Rex“ ist nur ein einziges Mal, und zwar unbeleuchtet, an der Küste der Romagna entlangefahren, und das war unmittelbar nach Ausbruch des zweiten Weltkriegs. (ebd.:463)

Man kann also davon ausgehen, dass die Handlung des Films irgendwann zwischen 1933 und 1937 spielt. Der Titel leitet sich von *a m'acord* ab, was ins Standarditalienische übersetzt so viel wie *io mi ricordo* („ich erinnere mich“) bedeutet (ebd.:464). Zwischen dem Titel *Cinecittà als Erinnerungsort* und Fellini selbst findet sich hier wieder eine Analogie. Die Erinnerungen des Autors sollen hier wieder geweckt werden und wie sich gleich herausstellen wird nicht an dem Ort wo sie eigentlich entstanden sind, nämlich in Rimini, sondern in den Studios der Via Tuscolana.

Fellini wollte nämlich lieber sein Rimini in Cinecittà nachbauen, anstatt dorthin zurückzukehren. Er selbst war dem Ort entkommen. Doch der eigentliche Grund für das Drehen in den Filmstudios war, dass er das Rimini seiner Kindheit und Jugend wiedererwecken wollte und es dieses so nicht mehr gab. Der Krieg hatte es verändert. Das „Fulgor“, das Kino aus Jugendzeiten wurde ebenfalls nachgebildet. Danilo Donati war wieder an der Reihe, er musste den großen Dampfer Rex in Cinecittà erneut zum Leben erwecken (Wiegand 2003: 146f.). Die ganze Stadt war in Aufruhr und wollte unbedingt die Faschistischen Truppen am 21. April begrüßen. Dies ist der Tag der Gründung Roms und vor allem ein faschistischer Feiertag, der unter Mussolinis Herrschaft gefeiert wurde. Um die Rex zu sehen fuhren alle aufs Meer hinaus, um einen Blick aus der Nähe zu erhaschen. Das Schiff war ein Symbol seiner Macht. Wie der Faschismus in Italien vor allem auch die kleinen Städte beeinflusst hatte ist das große Thema von *Amarcord*. Fellini meinte einmal dazu, dass man in so einer Umgebung nicht in der Lage sei, sich individuell zu entwickeln, sondern nur krankhafte Störungen. Der Besuch der Faschisten in Rimini und das Vorbeiziehen der Rex wurden, wie schon erwähnt, gefeiert, und alle Bewohner stürzten zum Bahnhof für die Begrüßung (Bondanella 1992: 269f.). Für die Szene der Ankunft der Faschisten wurde eine besondere „Requisite“ Cinecittàs gewählt:

„[...] to film the federale sequence Fellini used the already present entrance to Cinecittà itself, constructed by Mussolini in the typically Fascist and modernist architectural style.“ (ebd.: 271)

Der Regisseur bezweckte damit den psychologischen Zustand in den Köpfen Italiens aufzuzeigen. Er wollte deutlich machen, dass das Gedankengut, das einst Faschismus hervorgerufen hatte, nicht weg war. Noch immer gab es Dummheit, Ignoranz und einen schwachen Willen. (ebd.: 271) Noch immer wurden keine eindeutigen Entscheidungen getroffen und der Mut fehlte, sich klar und deutlich zu deklarieren und zu sagen:

„I serve in an anti-fascist party“. (ebd.: 271)

Der Regisseur versuchte ein Zeichen zu setzen, der Krieg war zu diesem Zeitpunkt lange vorbei, doch die Zeugnisse dieser Zeit und des faschistischen Gedankenguts fanden sich in ganz Italien immer noch.

Abschließend zu *Amarcord* hat Fellini in einem Interview noch spezielle Worte für seinen Film:

„Mir scheint, daß die Personen von *Amarcord* – die Personen dieses kleinen Ortes, eben weil sie so sind und auf diesen Ort beschränkt und weil dieser Ort ein Ort ist, den ich sehr gut gekannt habe, und weil diese Personen [...] mir auf jeden Fall gut bekannt waren [...] mir scheint also, daß sie plötzlich nicht mehr nur meine Leute sind, sondern auch die der anderen.“ (Kezich 2005: 472)

Er philosophiert über die Menschen und wie sie an einen Ort gebunden sind. Wie seine Erinnerungen an diese Leute nur in Kombination mit Rimini möglich waren. So ist Rimini, zumindest für Fellini, ebenfalls ein Erinnerungsort.

Einige Jahre später, 1979 begann man mit den Dreharbeiten einer weiteren Produktion Fellinis, die es unbedingt zu erwähnen gilt. *La città delle donne* nennt sich das Werk, das in diesem Jahr produziert wurde (del Buono 1979: 235). Fellini erzählt, wie er vor dem Dreh unter Schlaflosigkeit gelitten hatte. Völlig entkräftet kam er aus diesem Grund am Set an, zuerst funktionierte gar nichts doch langsam kamen im *teatro 5* seine Kräfte wieder zurück. In einer der Szenen sieht man ein schwebendes Bett mitten in einem Hurrikan, und Marcello Mastroianni macht es sich darauf bequem. In den Pausen ging Fellini immer in sein Apartment in Cinecittà essen (ebd.: 236). Er verließ den Ort kaum mehr, der Autor meinte, dass er sich in einem selbst errichteten Gefängnis befand:

„[...] è la prigione di Federico Fellini.“ (ebd.: 236)

Der Regisseur war also an einem Punkt angekommen, an dem die Kinostadt mehr also nur Drehort ist, sie war sein Zuhause, seine Inspiration und sein Zufluchtsort. Dies sagte Fellini auch selbst. Er sagte, die Kinostadt würde ihn vor dem Abgrund bewahren, den hier hätte er seine Wurzeln und seine Erinnerungen. Außerdem wollte er sich so authentisch wie möglich verhalten und das ging nur an einem Ort, an dem die eigene Sprache gesprochen wurde (Grazzini 1984: 97).

1983 entstand *E la nave va*, anders als bei den Filmen davor wird dieser der Oper gewidmet. Die Asche einer Operndiva wird mit dem Schiff „Gloria N.“ zu einer Insel gebracht, wo sie schließlich verteilt werden soll. Es gibt einen Erzähler, Orlando, eines Tages werden an Bord des Schiffes schiffbrüchige Serben aufgenommen, nach anfänglichem Misstrauen gegenüber

den Neuankömmlingen, wird schließlich doch Freundschaft geschlossen. Österreichisch-ungarische Schiffe verlangen die Herausgabe der Schiffbrüchigen. Bei einem Streich kentert die Gloria N. am Ende und der Erzähler schafft es, zu entkommen in dem er davon rudert (Wiegand 2003: 165). Zehn Hallen wurden für die Dreharbeiten gebraucht und über hundert Schauspieler wirkten an dem Film mit. Im *teatro 5* war das Schiffsdeck aufgebaut, die Außenwände der Gloria N. wurden auf einer Wand aufgemalt. Wie schon zuvor bei Fellini bemerkbar, sah auch hier alles sehr künstlich aus. Selbst der Sonnenuntergang wirkte gezeichnet. Fellini lud die Zuseher ein, hinter die Kulissen zu schauen. Der „Ozean“ von Dante Ferretti stellte sich als Plastikfolie, die glitzert, heraus, so ähnlich war schon bei *Amarcord* bei Donatis künstlichem Meer vorgegangen worden (Wiegand 2003: 166). Das Schiffsdeck konnte 250 Personen aufnehmen und 170 Tonnen weiterer Requisiten. Das österreichische Kriegsschiff und die Gloria N. wurden auch als kleinere Modelle nachgebaut, um sie ganz ablichten zu können (Bondanella 1992: 217). Dazu, dass Menschen hinter die Kulissen schauen dürfen hatte sich Fellini einmal so geäußert:

„È come se qualcuno si sedesse vicino a uno che dorme per vedere come fa a sognare. E dall'affannarsi del respiro, dal battito delle palpebre, dai brandelli di parole e frasi che il sognatore biascica confusamente, arguisce la natura, la meccanica del processo onirico.“ (Del Buono 1979: 236)

Als Cinecittà seinen 50. Geburtstag feierte, beschloss Fellini den Studios zu ehren, einen besonderen Film zu drehen. *Fellinis Intervista* nannte sich der Film aus dem Jahr 1987. Der Streifen ist wie eine „Mockumentary“ aufgebaut, zu Beginn kommt eine japanische Fernsehcrew in die Kinostadt und behauptet, einen Dokumentarfilm drehen zu wollen. Fellini selbst tritt auch vor die Kamera. Im weiteren Verlauf des Films wird auch ein wenig über die Geschichte des Ortes erzählt und das Fernsehteam sucht nach Überresten von *Quo Vadis?*, *Ben Hur* und *Cleopatra*. Auch Mastroianni darf natürlich nicht fehlen, sie fahren zum Haus von Anita Ekberg und drehen dort eine Nostalgieszene (Wiegand 2003: 174). Für Cinecittà hat *Intervista* eine große Bedeutung:

„Fellinis schelmischer vorletzter Spielfilm ist das Vermächtnis seiner Vision vom Kino – ein Tribut an sich selbst ebenso wie an Cinecittà.“ (ebd.: 174)



Abbildung 7: Originalrequisite von Fellinis *Intervista* in Cinecittà (Foto: Verf.)

Fellini vergleicht den Film mit $8\frac{1}{2}$. Es wurde wieder auf einer Meta-Ebene gearbeitet, wie schon damals. Aber im Gegenzug zu seinem früheren Film, gab es diesmal keine Person die zwischen Zuseher und Film agierte und vermittelte. Die Anfangsszene wurde bei Nacht gedreht, um eine Traumsequenz vorzuspielen. Fellini und die Crew versuchten, von einem hohen Kran aus, *teatro 5* zu fotografieren. Wie bei einem Traum wird also alles von oben gezeigt. Nach der Szene mit dem beleuchteten Kran folgt eine Szene, in der Fellinis Träume über Cinecittà gezeigt werden. Später im Film wird das Innere der Räumlichkeiten gezeigt, in dem die Requisiten gefertigt werden, spätestens hier wird klar, dass die Bilder über den Dächern der Filmstadt nicht vom anfangs gezeigten Kran aus gefilmt wurden, sondern dass die Filmstadt für den Dreh im Miniaturformat nachgebaut wurde (Bondanella 1992: 207f.). In *Intervista* arbeitet der Regisseur gerade an den Dreharbeiten zu Kafkas *Amerika*, dazu ließ er sich das New York des 19. Jahrhunderts in Cinecittà nachbauen, da er meinte, dies sei weitaus einfacher, da er so seine Freiheiten bewahren würde, als in der realen Stadt zu drehen (Chandler 1994: 189).

Bei diesem Metafilm geht es aber nicht nur um die Dreharbeiten, es gibt einen zweiten Erzählstrang, der von Fellinis erstem Besuch in Cinecittà im Jahr 1940 erzählt. Dieser Ort hatte ihn schon damals mit seiner „Magie“ gefesselt und es war sofort klar, dass sich hier die

Kreativität frei entfalten konnte (Stubbs 2006: 110). Mit einer Tram kommt er bei diesem ersten Besuch in der Kinostadt an, damals war er ein junger Journalist und sollte ein Interview führen. Auf seinem Weg zur „Kinohauptstadt“ sieht der Protagonist viele seltsame Dinge und Figuren von dem Gefährt aus wie Wasserfälle und Elefanten, Dinge die man im echten Rom niemals einfach so sehen würde (Bondanella 1992: 208f.). In einer Szene sieht man einen jungen Fellini auf den Wohnwagen der Schauspielerin zugehen, welcher sich innerhalb Cinecittà befindet. Diese und andere Szenen sind „flashbacks“ im Film, das Verwirrende für den Zuseher ist, dass auch die Vorbereitungen auf diese Szenen in *Intervista* gezeigt werden. Es werden Realität, Fakten, Fiktion, Film und auch Metafilm vermischt, um die Verwirrung zu beseitigen meint Fellini, dass es einfacher wäre, *Intervista* als einen Film zu sehen, in dem einfach alles erfunden ist (ebd.: 210f.). Die Schlusszene spielt mit dem Effekt von Licht, der Regisseur betonte immer wieder, dass Licht eine entscheidende Rolle für das Kino darstelle, da es die Essenz für das Filmemachen darstellt, das Bild kommt durch die Zuhilfenahme von Licht zustande. Man könnte diese Affinität zu Licht aber auch so sehen, dass der Regisseur versucht mit Gott zu konkurrieren (ebd.:212).

Abschließend ist also zu sagen: Fellini gehört zu Cinecittà und Cinecittà zu Fellini. Wahrscheinlich mehr als ihr Erbauer, Mussolini, hatte Fellini Einfluss auf die Kinostadt und somit auf ganz Italien. Ob die Auswirkungen, die durch ihn von Cinecittà ausgingen tatsächlich größer waren, als die Mussolinis weiß man nicht. Jedenfalls aber waren sie positiv und trugen zur Kultur bei, wie es eine faschistische Propagandamaschine nie geschafft hätte. Fellini erkannte das Potential der Kinostadt und verherrlichte sie sehr:

„Ich liebe Cinecittà. Ich habe dort den glücklichsten Teil meines Arbeitslebens verbracht. Es ist meine Fabrik, mein Arbeitsplatz und ein gutes Werkzeug.“ (Wiegand 2003: 165)

Im Juni 1993 musste der Regisseur eine Operation durchmachen und erlitt im selben Jahr im August einen Schlaganfall. Zur Erholung ging er nach Rimini ins Grand Hotel. Am 31. Oktober starb er letztendlich, sein Leichnam wurde nach Cinecittà gebracht, wo man ihm die letzte Ehre erweisen konnte. Das *teatro 5*, sein absoluter Favorit, nennt sich ihm zu Ehren heute *teatro Federico Fellini* (ebd.: 180)

Fellini lässt sich nicht in eine „Strömung“ in Cinecittà einordnen, da er sehr lange dort arbeitete und produzierte. Mit dem Genre, das nun im folgenden Kapitel behandelt wird, dem „Spaghetti-Western“, wie er oft genannt wird, hatte der großartige Regisseur zum Beispiel nichts zu tun.



Abbildung 8: Skizzen Fellinis (Foto: Verf.)

5.7 Die Spaghettiwestern

Die „Spaghettiwestern“ bezeichnen das letzte Genre, das die Kinostadt hervorgebracht hat. Dies betrifft nicht nur Cinecittà, sondern generell das italienische Kino. Immerhin war das letzte Jahrzehnt des Erfolgs besonders (Mariotti 1995: 109). Mariotti zitiert Talleyrand sehr passend zu diesem letzten großen Kapitel der italienischen Kinogeschichte und somit Cinecittà:

„[...] chi non ha conosciuto che cos'era il cinema italiano prima degli anni Settanta, non sa che cos'è il cinema italiano.“ (ebd.: 109)

Noch immer hatte der *boom economico* seinen Einfluss auf Cinecittà. Die Peplum-Filme, die *commedia all'italiana* aber eben auch die Spaghettiwestern sind die wohl wichtigsten drei Genres dieser Zeit. Brunetta nennt die mythologischen und die Westernfilme *fantasy all'italiana*. Und tatsächlich sollten diese Filme eine Flucht für die Zuseher darstellen, einen Weg in Utopien einzutauchen, die *commedia all'italiana* hingegen war endlich das erste Genre, dem es gelang die tatsächliche Geschichte Italiens wiederzugeben (Brunetta 1991: 446).

Noch nie zuvor war der Tod so ohne Hemmungen dargestellt worden wie es bei den Spaghetti-Western der Fall war. Damit einher ging auch eine gewisse Abwertung des Werts von Menschen, möglicherweise war diese Entwicklung unbewusst, es war eine verwirrte Reaktion einer Gesellschaft, die mit den Phänomenen Wachstum und Veränderung überfordert war (ebd.: 450).

Sergio Leone hieß der Regisseur, der 1965 die Verbreitung des *western all'italiana* mit seinem Film *Per un pugno di dollari* ins Rollen brachte. Genau genommen wurde dieser erste Film, der diesem neuen Genre zugehörig war, nicht in Cinecittà gedreht, sondern in Spanien im Almeria-Tal. Aber die Werke, die folgten, und auch eine Fortsetzung des eben erwähnten Films darstellen, wurden fast zur Gänze innerhalb der Studios gedreht. Sergio Leone war schon seit vielen Jahren in Cinecittà tätig, er hatte bei *Quo vadis?*, *Ben Hur* und auch anderen Peplum- und Kolossalfilmen mitgewirkt. Schon mit 13 Jahren betrat er das erste Mal die Studios in Begleitung von seinem Vater, oft entfernte sich der junge Leone von ihm um bei der Produktion von *La corona di ferro* zuzusehen (Burchielli 2004: 114f.). Mit seinem Western hatte der Regisseur eine Welle losgetreten, noch im selben Jahr ging es auf Hochtouren mit der Produktion los:

„[...] nel 1965 a Cinecittà vengono realizzati ben sei western.“ (ebd.: 115)

Den Namen „Spaghettiwestern“ verdankte der italienische Western den Amerikanern, Sergio Leone mochte diese Bezeichnung nie. Für ihn handelte es sich immer um den *western all'italiana*. Den Western gab es in Amerika schon lange, doch der durchlebte zu jener Zeit eine Krise, in Italien wurde er wiederbelebt (Mariotti 1995: 99).

Schon ein Jahr nach seinem ersten Erfolg konnte Leone mit *Per qualche dollaro in più* seine Popularität noch mehr ausbauen. Clint Eastwood war der Protagonist des Films, Klaus Kinski spielte ebenso an seiner Seite. Es geht um zwei Männer, deren Ziel es ist eine mexikanische Banditenbande auszuschalten. Einer möchte Rache üben, der andere hat es auf das Kopfgeld abgesehen (ebd.: 102). Besonders von 1964-1968 hatte der Italowestern seine Glanzzeit. Zu seiner *trilogia del dollaro* fügte Sergio Leone noch *Il buono, il brutto e il cattivo* hinzu, wieder mit Clint Eastwood in der Hauptrolle (ebd.: 103).

Doch wie kam es, dass der Western in Italien zu jener Zeit so erfolgreich war?

Der Western kam nicht aus dem Nichts, er hatte den Vorteil, dass er schon bekannt war aus Übersee. In Amerika wurden schon seit den 30er Jahren Western gedreht. Er durchlief jedoch in den 1960 Jahren eine Krise und diese kam Italien letztlich zugute (Wood 2005: 54). Um

dieser Krise zu entkommen, die sich bereits seit den 50er Jahren deutlich machte, „flüchtete“ der Western nach Italien, so entstanden viele italo-amerikanische Koproduktionen in Cinecittà. Aus diesem Grund, kann der Western auch als Produkt des *Hollywood sul Tevere* gesehen werden (Russo 2002: 191). Auch wenn Amerika dominant war, brachte die dauernde Präsenz in Rom doch auch viele Vorteile in Italien und vor allem internationale Bekanntheit.

Zunächst war es die bereits erwähnte „Flucht“, die die Zuseher suchten. Ein Regisseur in Cinecittà, Duccio Tessari meint, dass das Publikum etwas sehen wollte, bei dem es nicht nachdenken musste. Es wollte einfach unterhalten werden und dies war besonders durch Gewalt und erotische Inhalte leicht umsetzbar (del Buono 1979: 145). Sergio Corbucci unterstreicht auch, dass alles dabei war an Grausamen, was man sich vorstellen konnte:

„C'è di tutto, la crudeltà efferata, la necrofilia, la droga. Noi ammazziamo anche i bambini.“
(ebd.: 145)

Il buono, il brutto e il cattivo spielte mehr als 4 Millionen Dollar in Italien ein und in Amerika sogar 6 Millionen. Gegen Ende der 1960er Jahre wurden in Italien mehr Western gedreht als in den Vereinigten Staaten, was seit dem Export der Stummfilme vor dem 1. Weltkrieg nicht mehr der Fall gewesen war. Wenn man die enormen Einnahmen bedenkt, die durch diese Filme gemacht wurden und gleichzeitig sich vor Augen hält, dass die Kosten für Kinotickets sehr gering waren, wird klar, dass es sich tatsächlich um riesen Erfolge gehandelt haben musste (Bondanella 2014: 181). Die Geschichte, die hinter den Western steckte, kam nicht aus Italien, sondern aus Amerika, in Italien gab es nie einen „Wilden Westen“. So kam es auch, dass die italienischen Produktionen wenig Wert auf die korrekte Wiedergabe der Geschichte legten, sondern sich auf die Gegenwart und seine Figuren konzentrierten. Der Held im italienischen Western war meistens von persönlichen Motiven getrieben in seinem Handeln. Entweder wurde der Held vom Publikum abgelehnt, oder aber man identifizierte sich mit ihm. Genau genommen war der *western all'italiana* weit weniger oberflächlich als man meinen könnte. Italien hatte sich während des *boom economico* von einem Agrarland zu einem industrialisierten Staat gewandelt. Der *pistolero*⁴⁷ war eine Einzelperson, die durch Können und Überlegung Erfolg hat, somit verkörperte er eine Verherrlichung des Individuums der neuen Zeit. Durch die Überlegenheit dieser Figur fühlten sich einerseits jene, die vom Wirtschaftsboom profitiert hatten bestärkt, jene, die nichts erreicht hatten, konnten zumindest für die Dauer des Films in Gedanken so sein wie der Protagonist (ebd.: 182f.).

⁴⁷ So nannte man den Protagonisten des *western all'italiana*.



Abbildung 9: Westernstadt in Cinecittà (Foto: Verf.)

Dieses Genre war ein Genre der Leute, die Kritiker verstanden es nicht, die Zuseher waren begeistert. Gerechtigkeit siegte nicht immer, Geld hatte einen hohen Stellenwert und die Helden wiesen auch einige Schwächen auf. Italien versuchte sich bewusst von Amerika abzuspalten, nach allem was geschehen war (Auschwitz, kalter Krieg, Hiroshima), fiel es den Italienern schwer noch an den „Amerikanischen Traum“ zu glauben, wie sie es während des Krieges noch getan hatten. Die Indianer gab es in den italienischen Western nicht mehr, es gab nur mehr den „Guten“ und den „Bösen“ (Brizio-Skov 2011: 198f.). Brizio-Skov benutzt noch einen weiteren Namen für dieses Genre: *made in Italy western* (ebd.: 196). Dieser Titel passte auch gut in den Kontext des Wirtschaftsbooms.

Der *western all italiana* war also nicht eine stupide Nachahmung des amerikanischen Westerns, er war eine neue Form, eine die nicht Geschichte darstellen wollte, sondern sich, wenn man unter die Oberfläche blickte, mit den gesellschaftlichen und politischen Problemen des Landes auseinander setzte.

1971 wurde in Cinecittà *Giù la testa*, wieder von Sergio Leone, gedreht. Mexikanische Guerillakämpfer lehnen sich auf und kämpfen gegen den besser bewaffneten Feind. Somit war der *western all italiana* das erste Genre, dass sich mit den Aufständen im Jahr 1968 befasste (Mariotti 1995: 105ff.). Sergio Corbucci erzählt von den Gedankengängen der Regisseure zu diesem Thema. Die Universitäten waren besetzt, im Vietnam herrschte Krieg und Sergio Leone drehte *Giù la testa* (Della Casa 2001: 59). Der Film startet mit einem Zitat von Mao Tze Tung:

„La rivoluzione non è un pranzo di gala...“ (ebd.: 59)

Auch Sergio Sollima, ein weiterer Western-Regisseur, von ihm war beispielsweise *La resa dei conti*, erzählte von diesen Begebenheiten und merkte an, dass die Menschen, die an den Protesten teilnahmen, das Gefühl hatten, dass die Filme für sie gedreht wurden. Die Kritiker hingegen konnten damals mit dem Genre nichts anfangen (ebd.: 61).

Man kann also sagen, dass es sich um eine Auflehnung gegen Amerika handelte. Gleichzeitig konnte man die Amerikaner nicht von heute auf morgen aus dem Spiel lassen. So sind die Schauspieler oft noch amerikanischer Herkunft, wie zum Beispiel Clint Eastwood.

Außerdem, wie bei den Peplum-Filmen, benutzten die Schauspieler und Regisseure wieder amerikanische Pseudonyme um die Popularität der Filme zu steigern. Sergio Leone gab sich selbst den Namen „Bob Robertson“ und Gian Maria Volontè nannte sich zum Beispiel „John Wells“ (ebd.: 54).

Nun kann man den italienischen Western eindeutig nicht als rein italienisches Produkt sehen, er war von Anfang an ein Ergebnis des Zusammenspiels mehrerer europäischer Länder. Mit Schuld war mitunter natürlich die voranschreitende Globalisierung (Klein 2012: 25). Der *western all'italiana* kann also als transnationales Genre gesehen werden, Cinecittà übernahm dabei eine besondere Rolle:

„Cinecittà travels across national boundaries; it works as a junction in a global network of cultural exchange [...]“ (ebd.: 26)

Die Filmstadt wurde als ein Vermittler gesehen, ein Ort, an dem ein kultureller Austausch stattfand, eine Zusammenarbeit von verschiedenen Nationen war möglich. Das Endprodukt, nämlich der Italowestern, erfreute sich großer Beliebtheit, und ist somit auch ein Symbol für gelungene Kooperation.

Die Zeiten änderten sich, die Industrialisierung schritt voran und Cinecittà reagierte auf die Umbrüche in Italien und der Wirtschaft des Landes und die globalisierte Welt indem sie sich anpasste:

„Cinecittà has responded to the economic development of trans-nationalization by adopting the global cultural transfers.“ (ebd.: 28)

Der *western all'italiana* ist also ein Produkt dieser „Hybridisierung der Kulturen“. Einerseits behandelten die Filme aktuelle politische, wirtschaftliche und soziale Themen Italiens, andererseits wurde der Western für die Inszenierung benutzt. Dieser jedoch hatte mit Italien nie etwas zu tun, er ist nicht Teil der Geschichte des Landes.

Doch neben dem amerikanischen Western waren auch der Samurai-Film, der Neorealismus und die Peplum-Filme Einflussnehmer auf dieses Genre, welches sich sehr selbstbewusst präsentierte. Die Regisseure dieses politischen Westerns Sergio Corbucci, Sergio Leone, Damiano Damiani und Sergio Sollima hatten schon zuvor viele Jahre als Assistenten den Hollywood Regisseuren in Cinecittà zur Seite gestanden.⁴⁸ Wenn man alle diese Einflüsse betrachtet die auf Cinecittà und Italien gewirkt haben, ist es kein Wunder dass dieses neue Genre zwar kein rein italienisches war, dennoch sich aber bewusst gegen die anderen erhob und endlich einmal „seine Probleme“ ansprach, nämlich die Herausforderungen mit denen das Nachkriegsitalien zu kämpfen hatte.

Nach wenigen Jahren, in denen der italienische Western seine beste Zeit hatte, sank die Beliebtheit wieder, zwischen 1969 und 1971 wurden in der Filmstadt 15 Filme gedreht. Langsam begann sich die Qualität zu verschlechtern und machte damit Platz für eine neue Form des Spaghettiwestern: die *parodia del western* eroberte Cinecittà, das nennenswerteste Ergebnis dieses Subgenres waren die *Trinità*-Filme mit Terence Hill und Bud Spencer (Mariotti 1995: 108). Obwohl der Schauplatz noch ähnlich aussah wie in den bisher gekannten Western aus Italien wurde mit *Trinità* im Film *Lo chiamavano Trinità*, eine ganz neue Person eingeführt. Der neue Western präsentierte sich unbekümmert und heiter (Della Fornace 1983: 130). Gemeinsam mit den bisherigen Protagonisten hatte *Trinità* die eigenbrötlerische Persönlichkeit. 1971 folgte *Continuavano a chiamarlo Trinità*, erneut vom Regisseur Ernie B. Clucher, wie schon der erste Teil. Frauen spielten kaum eine Rolle in diesen Filmen, sie waren entweder gar nicht vertreten oder nicht von Bedeutung (ebd.: 132f.). Der *parodia del western* gelang es nur bedingt den Erfolg des Westerns zu verlängern, das Genre war bereits am Aussterben (ebd.: 147). Während es Leone gelungen war, seine Filme möglichst realistisch erscheinen zu lassen, machten die Filme mit Terence Hill und Bud Spencer dies wieder zunichte. Es wurden Töne eingebaut, die eher an Komiks oder Cartoons erinnern. Neben diesem Subgenre entstanden auch Filme wie *Giù la testa* im Jahr 1971, ebenfalls von Sergio Leone. Es handelte sich um einen politischen Western, die Handlung spielte immer in Mexiko, das Land galt als Symbol für Revolution (Russo 2002: 201). In den 1970er Jahren verlief sich der ursprüngliche *western all'italiana* immer mehr und mündete schließlich in Horrorfilmen und politischem Kino (Wood 2005: 56). Dies sollte, wie eingangs in diesem Kapitel erwähnt, das Ende der Glanzzeit Cinecittàs sein. Ab nun würde eine Krise nach der anderen die Kinostadt heimsuchen.

⁴⁸ Robé, Christopher „When Cultures Collide: Third cinema meets the spaghetti western” in: <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=1e06166f-de22-4437-9955-0964234857b9%40sdc-v-sessmgr02>, S.163f. (20.11.2018)

5.8 Beginn der Krise der 70er Jahre

Nachdem in den 60er Jahren das italienische Kino einen Aufschwung erlebt hatte und sowohl qualitativ als auch quantitativ in Höchstform war, änderte sich dies im darauffolgenden Jahrzehnt sehr. Nach dem Jahr 1968 fing das System zu bröckeln an, das Land geriet ins Chaos und politische Spannungen erreichten ihren Höhepunkt. In den 70er Jahren gewann das Fernsehgerät enorm an Popularität, auch private Geräte wurden immer häufiger. Als Konsequenz wurden immer weniger Kinotickets verkauft. Ungefähr 50 Millionen Tickets weniger wurden in dieser Krise konsumiert. Dazu kam auch, dass viele wichtige Regisseure starben (Brunetta 2007: VI f.). Für Cinecittà bedeutete dies:

„[...] la perdita della centralità di Cinecittà. [...]“ (ebd.: VII)

149 Millionen Kinobesucher gingen vom Anfang der 70er Jahre bis zu deren Ende hin verloren, gleichzeitig stiegen die Ticketpreise um das 5-fache. 1978 überholten die Einnahmen der ausländischen Filme die italienischen (Mariotti 1990 II: 444). Die Zeit von 1968-1985 nennt man in Italien *anni di piombo*, damals fanden Terroranschläge von Seiten der Rechten als auch der Linken statt. 1978 gipfelten die terroristische Aktivitäten in der Entführung Aldo Moros, welche auch als nationales Trauma gesehen wird (Bondanella 2014: 246). Doch natürlich ging auch dieser Prozess der Veränderung schleichend und geschah nicht von einem Tag auf den anderen.

Anfangs, in der ersten Zeit der 70er Jahre konnte das Kino noch von seinen Erfolgen aus dem vorherigen Jahrzehnt zehren. Der wirtschaftliche und kulturelle Aufschwung war immer noch zu spüren und so waren die Jahre 1970-1974 von einem Anstieg der Einnahmen und qualitativ hochwertigen Filmen geprägt (Miccichè 1997: 17).

Trotz sinken der Besucherzahlen konnten die Einnahmen zunächst gleich gehalten werden durch das Anheben der Ticketpreise. Es wurde viel produziert, darunter auch viele Koproduktionen, welche dazu beitrugen, dass die Filme national bekannt wurden. Es machte also den Anschein zu Beginn der 70er Jahre, als würde das italienische Kino die sinkenden Zuseher ohne Schäden überstehen. Doch die steigenden Preise und vor allem die Konkurrenz des Fernsehens führten schließlich doch dazu, dass die Verkaufszahlen sanken. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre verringerten sich die Einnahmen um die Hälfte. Ab Juni 1976 begann die rasante Verbreitung des privaten Fernsehgeräts, dazu kamen wenig später die Farbfilme. Kinofilme wurden nun gern im Fernsehen gesehen, dies bedeutete nicht, dass das Kino seine

„Macht“ verloren hatte, vielmehr hatte sich in seiner Rezeption etwas geändert. Die Kinofilme als Massenmedium befanden sich demnach nicht in einer Krise, in ganz Italien waren die Zuschauerzahlen enorm. Die Kinosäle hingegen litten jedoch sehr wohl an der Veränderung (ebd.: 18ff.).

Die Krise war genau genommen vorhersehbar gewesen, der Staat war teilweise mit Schuld daran. Er hatte sich wenig um das Kino gekümmert und die Probleme ignoriert, wie eben die Beziehung zwischen Kino und TV, aus diesem Grund kam es in den 70er Jahren zu einer Reform. Die *Ente Autonomo di Gestione per il Cinema* durfte Entscheidungen treffen, während andere Institutionen, wie auch Cinecittà, ihr unterstellt wurden. Sie erhielt staatliche Unterstützung und Schulden wurden erlassen. Die Auseinandersetzungen zwischen Christdemokraten und Sozialisten führten zum Rücktritt des damaligen Vorstands Mario Gallo. So wurde der Vorstand einer externen Person übergeben, der neuen Leitung gelang es aber nicht, auch die Aktivitäten der anderen Institute zu verwalten (ebd.: 22f.). Die Aktivitäten widmeten sich nur dem öffentlichen Kino:

„Attività poco rilevanti per Cinecittà, che accumula ingenti perdite mentre dà corso a una ristrutturazione impiantistica e tecnologica molto costosa e parzialmente inutile, [...]“ (ebd.: 23)

Cinecittà versuchte also mit Umstrukturierung und Renovierung noch etwas zu retten, doch diese Bemühungen erwiesen sich als nicht nützlich.

Burchielli schreibt ebenso, dass außer Fellini, Visconti und Leone kaum ein nennenswerter Regisseur in Cinecittà drehte in den Jahren von 1965 bis 1982 (Burchielli 2004: 120). Zu Beginn der 70er Jahre drehte Visconti Filme wie *La caduta degli dei* und *Morte a Venezia* in Cinecittà, er konnte es sich leisten dort zu arbeiten, viele andere zogen es vor außerhalb zu drehen, unter anderem, weil sie sich von diesem staatlich geführten Ort entfernen wollten (ebd.: 121). Visconti hatte seit 1957 nicht mehr in Cinecittà gedreht, bei *La caduta degli dei* geht es um eine Industriellen-Familie im Jahr 1933 in Deutschland, im Film macht sich die Familie Essenbeck gegenseitig das Leben schwer (Mariotti 1995: 111). Wenig später, im Jahr 1971 wurden nur 15 Filme in Cinecittà gedreht und auch in den folgenden Jahren dieses Jahrzehnts änderten sich die Zahlen kaum. Von Elio Petri kam *La classe operaia va in Paradiso* heraus (ebd.: 113f.). Bei Mariotti findet sich noch eine Aufzählung von Filmen, die damals in Cinecittà gedreht wurden, darunter sind *Allonsanfàn* von den Brüdern Taviani, *Salò o le Centoventi giornate di Sodoma* von Pasolini und *Il portiere di notte* von Cavani (Mariotti 1990 II: 446). Diese Filme sollen nur eine kurze Auswahl der wichtigsten Werke jener Zeit darstellen.

Il portiere di notte war stark beeinflusst von Viscontis *La caduta degli dei*, der Film spielt mit einem Effekt von Faszination und Abstoßung des Nazitums und dem Horror, den die Nazis verbreitet hatten (Brunetta 1991: 531). In eine Zeit, in der Terrorismus von links und rechts die Bevölkerung in Atem hielt passen diese Filme, welche die, nicht allzu weit entfernte, Geschichte wiederaufleben lassen. Der Krieg war nun so weit entfernt, dass schon etwas kritischer mit dem Thema umgegangen wurde und die aktuellen politischen Geschehnisse trugen dazu bei, dass solche Filme, passend zu ihrer Zeit, in Cinecittà entstanden.

Die Taviani-Brüder widmeten sich in ihren Werken der italienischen Geschichte, so zum Beispiel den Problemen des 19. Jahrhunderts in *Allonsanfan*. Sie behandelten ihre Themen auf eine fragende und analytische Weise und waren dabei weder nostalgisch noch melodramatisch (Landy 2007: 165). In Cinecittà war die Realität eingekehrt, nach den grandiosen Jahren war die Kinostadt wieder weit unten. Die großen Jahre der Künstlichkeit waren vorläufig vorüber und auch in so manchen Filmen aus den 70er Jahren, wie *Allonsanfan*, kehrte weniger Drama und mehr Realitätsbezug ein.

Ebenso *Salò* war ein historischer Film, wieder ging es um den Faschismus. Doch in Wirklichkeit wollte Pasolini die aktuelle politische Situation ansprechen, er wollte aufmerksam machen auf die aktuellen faschistischen Tendenzen und darauf, dass die Demokratie in Gefahr war. Nur ein Jahr später wurde der Regisseur getötet (Crespi 2016: 190). Der Film wollte nicht die Vergangenheit zeigen:

„*Salò* non guarda al passato: è intriso di presente e proiettato verso il futuro, anche se tale futuro è oscuro e pregno di minacce.” (ebd.: 190)

Pasolini spielte also auch mit Erinnerungen, er wollte die aktuelle Situation ansprechen und dies mit Hilfe eines Films, der in der Vergangenheit spielte. So konnte er die Themen, die er ansprechen zu versuchte, etwas subtiler vermitteln.

Eine Gemeinsamkeit fällt bei all den Filmen auf, sie behandelten historische Themen, doch in Wirklichkeit ging es ihnen allen um dasselbe, sie wollten kritisch die turbulente Zeit der 70er Jahre festhalten. Nach der ersten Euphorie nach dem Krieg kam nun ein Tief für das italienische Kino und Cinecittà.

Der größte Einschnitt war jedoch, wie bereits erwähnt, das Fernsehen.

Cinecittà versuchte sich dieser Änderung anzupassen, es gab einen neuen Filmproduzenten und zwar RAI-TV. Ab 1973 arbeitete Cinecittà fast ausschließlich für *Italnoleggio* und für Kino-

und Fernsehproduktionen für RAI-TV (del Buono 1979: 26). Die Filmstadt erlebte gewissermaßen einen Rückschritt:

„Torna alle origini, fa il cinema di stato.“ (ebd.: 26)

Cinecittà wurde wieder mehr und mehr vom Staat kontrolliert, so wie es auch ihre ursprüngliche Bestimmung war. Die politische Aufregung spiegelte sich also in der Kinostadt wider, die Menschen waren verunsichert durch den Terrorismus und auch Cinecittà lenkte ein und gab den Veränderungen nach.

Erst am Ende dieses Jahrzehnts füllte sich Cinecittà langsam mit neuen Talenten, allen voran Roberto Benigni, der beispielsweise in Marco Ferreris *Chiedo asilo* 1979 mitwirkte. Die Krise war jedoch nicht überstanden, im Gegenteil, die richtig harten Zeiten kamen erst auf das italienische Kino zu (Mariotti 1995: 127).

5.9 Eine nicht enden wollende Krise (80er Jahre)

Auch die 80er Jahre gehörten noch zu den *anni di piombo* und daraus lässt sich bereits schließen, dass sich die Situation während dieser Zeit für das Kino nicht verbesserte.

Berlusconi war eigentlich ein Geschäftsmann, er wurde jedoch bald zum Ministerpräsidenten des Landes, weil er auch Inhaber des Großteils des Rundfunk-Netzwerks des Landes war. Damit war Italien das einzige Land in dem ein Fernseh-Tycoon auch zum Staatsoberhaupt wurde. Sein Unternehmen nannte er *Fininvest*, außerdem hatte er seine eigene Werbeagentur, es gelang ihm so in kurzer Zeit fast ein ganzes Land von sich zu überzeugen, nicht nur die „kleinen Leute“, sondern auch große Unternehmer (Sorlin 2005: 144). Dieser kurze Exkurs über Berlusconi macht deutlich, welchen Stellenwert das Fernsehen bereits in der Gesellschaft Italiens angenommen hatte. Es handelte sich nicht mehr nur um ein Gerät, das zur Belustigung diente, die Menschen waren so fasziniert, dass jemand wie Berlusconi sich diesen Hype zu Nutze machen konnte und über das TV-Gerät an die Spitze der Politik gelangen konnte.

Auch Cinecittà passte sich mehr und mehr an und öffnete sich also dem Fernsehen und der Werbung um auf diese Weise irgendwie der Krise zu entkommen. Des Weiteren mussten 1982 zwölf Hektar der Fläche der Filmstudios verkauft werden um einen kompletten Zusammenbruch zu verhindern. Heute steht an der Stelle dieses damals verkauften Landes ein Einkaufszentrum (Burchielli 2004: 129). Mit dem Geld, das durch den Verkauf eingenommen

wurde, ergaben sich einige Änderungen in Cinecittà. Ein Teil wurde als Lockmittel verwendet für ältere Mitarbeiter in Frühpension zu gehen, da diese nicht mehr so effizient arbeiteten, das Personal sollte also verringert werden. Eine Milliarde Lire wurden in neue Technik investiert (Mariotti 1990 I: 89). Mariotti meint weiterhin, dass es schien als müsste das Kino sich an ein neues Programm anpassen. Die Veränderungen sieht er sehr kritisch und meint, dass auch die neue Generation von Schauspielern und Regisseuren nun schon während dem Dreh an den *piccolo schermo* denken musste und somit die Kunst darunter litt (Mariotti 1990 II: 533). Er gibt aber auch seine Meinung für die Zukunft ab (womit er Recht behalten sollte, da Cinecittà tatsächlich noch besteht):

„Ma quel che è certo è che non chiuderanno i luoghi dove questo spettacolo dovrà esser prodotto: gli studi, le città del cinema. Forse un giorno, con una stretta al cuore vedremo Cinecittà trasferirsi in altri luoghi” (ebd.: 534)

Nur mit einem Teil dieser Aussage hatte er nicht Recht, der Ort existiert heute noch an derselben Stelle wie damals. Die Krise der 80er Jahre hatte es nicht geschafft die Filmstudios von seinem Platz zu vertreiben.

Doch was rettete die Kinostadt, die bereits so weit gegangen war, einige Teile ihrer selbst zu verkaufen?

Landesweit erreichten die Zuseherzahlen 1988 ihr Minimum mit 93 Millionen verkauften Kinotickets. Nur in großen Städten wurden Kinofilme noch gezeigt. Vor der Krise gab es mehr als 11000 Kinosäle in Italien, dann nur mehr ungefähr 3000. Die Genres hatten sich, wie bereits erwähnt, verabschiedet, eines jedoch blieb (oder lebte wieder auf), nämlich die Komödie. In den 80er Jahren gelang es fast ausschließlich der Komödie hohe Einkünfte zu erzielen (Brunetta 1991: 441f.). Viele Ängste der italienischen Bevölkerung waren in den 1980ern verschwunden, die “Angst” der Männer, dass sich Frauen emanzipieren könnten, bestand aber immer noch. Die Regisseure der “neuen” Komödie waren beispielsweise Carlo Verdone, Massimo Troisi, Francesco Nuti und Nanni Moretti. Die Furcht vor der Emanzipation spiegelte sich in ihren Werken wider, Frauen wurden oft dargestellt als Störfaktor, die Leben, Selbstbewusstsein und Freundschaften der Männer aufs Spiel setzten (Brizio-Skov 2011: 74).

Als Beispiel für eine Komödie entstand zum Beispiel 1984 in Cinecittà *Non ci resta che piangere*, ein Film von Troisi und Benigni. Es geht um einen Lehrer und einen Hausmeister die durch einen Zauber ins Jahr 1500 reisen (Mariotti 1995: 135). *Non ci resta che piangere* war ein Meilenstein der 80er Jahre und wie Torello und De Pau bemerken:

„[...] *Non ci resta che piangere* touches upon topics of relevance to Italian culture, history and identity in a manner that deserves greater recognition and examination.” (Torello/De Pau 2008: 406)

Vieles im Film wurde improvisiert, Benigni und Troisi konnten von ihren Erfahrungen im Theater als Komiker zehren. Die beiden machten zuvor schon Erfahrungen im Theater und im Fernsehen. Im Film befinden sich die zwei in der italienischen Renaissance, welche die letzte Epoche war, in der Italien mit seiner Fortschrittlichkeit auftrumpfen konnte. Italien war immer geprägt von verschiedenen regionalen Nationalitäten und somit auch Sprachen. Der Film spielt in der Toskana, wo auch Petrarca und Dante schrieben und aus diesem Grund, auf ihren Texten basierend, zu jener Zeit die „Standardsprache“ des Italienischen fixiert wurde. Seit der Verbreitung der Massenmedien und des Fernsehgeräts konnte diese Standardsprache zum ersten Mal in ganz Italien schnell und einfach rezipiert werden. Aus diesem Grund ist *Non ci resta che piangere* ein Schlüsselfilm für das Land, denn zwei Charaktere aus unterschiedlichen Regionen (Neapel und Toskana) beschäftigen sich mit der Frage der italienischen Identität und Kultur (ebd.: 409f.). Der Frage nach der Identität wurde nachgegangen in den 80er Jahren in Cinecittà. Zum ersten Mal hatte jeder einen einfachen Zugang zur Standardsprache. Das Fernsehen veränderte das Land, hier wie man sieht zum Positiven, und sorgte damit vielleicht sogar für einen besseren Zusammenhalt und eine leichtere, längst überfällige, endgültige Verbreitung der Standardsprache.

Neben der „Komödie“, die man quasi als „Genre“ dieser Zeit betrachten kann und Cinecittà ein wenig über Wasser halten konnte, war es jedoch wieder einmal die Hilfe von außen, die die Kinostadt vor dem Untergang bewahrte. Durch Koproduktionen erfuhr die Kinostadt einen kleinen Aufschwung.

Um nicht unterzugehen wurde mit ausländischen Regisseuren in Cinecittà zusammengearbeitet. *Momo* von Johannes Schaaf war eine deutsche Koproduktion, *Il nome della rosa* von Jean-Jacques Annaud war ein französischer Streifen und bei *L'ultimo imperatore* von Bertolucci handelte es sich um eine englische Koproduktion. Auch die Amerikaner kehrten in die Kinostadt zurück und Francis Ford Coppola drehte den dritten Teil von *Il padrino* (Burchielli 2004: 132).

Und wie Mariotti meint auch Burchielli, dass Cinecittà trotz aller Krisen immer von Bedeutung sein wird:

„Cinecittà continua a essere uno specchio del costume della nostra società [...]” (ebd.: 133)

Der Ort wird also auch von den Autoren als mehr gesehen als nur eine Produktionsstätte für Filme. Cinecittà ist nicht nur eine Filmfabrik, sie ist ein „Spiegel“ der Gesellschaft, ein Ort der Krisen trotz und so mit seiner Beständigkeit einen wichtigen Anhaltspunkt für Italien und die Identität des Landes darstellt.

5.10 Cinecittà heute

Im Schlusskapitel dieser Arbeit wird sich den letzten Jahren der Produktionsstätte gewidmet. Was geschah nach der großen Krise und wie steht es heute um Cinecittà? Außerdem wird der Frage nachgegangen wie die Balance zwischen Film und Fernsehen gehalten wird.

Mit dem Ende der 80er Jahre und bis Mitte der 90er änderte sich viel für das Kino, das *nuovo cinema* wurde zwischen 1992-1994 das eigentliche Kino. Aber vor allem änderte sich die Welt, wie Zagarrío betont. So veränderte sich auch Italien politisch und gesellschaftlich, der Kommunismus war vorbei, die Berliner Mauer war gefallen und durch neue Kriege hat eine Migration von Osten nach Westen begonnen in Europa (Zagarrío 1998: 58f.). Das italienische Kino blieb davon nicht unbeeindruckt, die Änderungen verunsicherten auch Cinecittà zunehmend:

„Anche Cinecittà [...] è nel periodo 1992-1994 in preda al panico: per il terremoto in atto, per la crisi sempre più severa, ma anche per l'odore di rinnovamento che percorre il cinema e il paese.“ (ebd.: 59)

Es fällt auf, dass nicht mehr nur von einer Krise die Rede war, sondern auch endlich von Erneuerung, noch verunsicherten die neuen Zeiten jedoch.

Mario Gallo nennt diese Zeit die *distruzione del cinema italiano*, er meint damit die langsame Veränderung der Gesellschaft und damit auch die einhergehende Anpassung der Werte, der Ethik und in Folge die Entstehung einer neuen Generation von Filmemachern (ebd.: 59f.).

In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1993 schreibt der Verfasser, Luigi Malerba, darüber wie sehr sich alles verändert hat und kritisiert die aktuellen Zustände im Vergleich zu früher.⁴⁹ Mit einem Hauch von Nostalgie schreibt er über Cinecittà:

⁴⁹ Luigi Malerba (31.10.1993) in: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/10/31/era-due-volte-cinecitta.html> (13.01.2019)

„C'era una volta una fiorente industria cinematografica che dava lavoro a molte migliaia di lavoratori e portava nelle casse dello Stato un torrentello di valuta pregiata con esportazioni in tutto il mondo. A Cinecittà si costruivano intere strade di cartone, l'Arca di Noè e le Mura di Gerusalemme, il Circo Massimo e il Senato Romano, l'Arco di Tito e quello di Costantino a pochi chilometri da quelli veri di pietra e di marmo.“⁵⁰

Indem der Autor die Phrase *C'era una volta* („es war einmal“) benutzt unterstreicht er wie lange es her ist, dass es in Cinecittà so aussah. Auch der Titel des Artikel *C'era due volte Cinecittà* wird mit derselben Phrase eingeleitet und untermalt, dass man über den Ort wie in einem Märchen erzählen kann, da es lange her ist, dass der Mythos lebte. Geschrieben in den 90er Jahren ist der Artikel repräsentativ dafür, dass bereits vor ungefähr 25 Jahren schon über Cinecittà berichtet wurde als wäre ihre Zeit vorüber.

Zahlen aus dem Jahr 1996 unterstreichen die Entwicklung nochmal, mittlerweile ging der durchschnittliche Kinobesucher nur mehr 1,7 Mal im Jahr ins Kino. Diese Rechnung war auf die gesamte Bevölkerung bezogen, nur mehr 30% der Italiener gingen überhaupt noch ins Kino und davon nur 10% einmal im Monat (Argentieri 1998: 102). Die Regisseure hatten nach wie vor ein zwiegespaltenes Verhältnis zum Fernsehen, ohne Rai oder Fininvest konnten sie nicht existieren, da sie auf die finanzielle Unterstützung angewiesen waren. Gleichzeitig hatten sie Angst, dass ihre Filme von Werbung unterbrochen werden würden oder nur mehr als Video erscheinen (ebd.: 103).

In einem Zeitungsartikel aus dem *Independent* schreibt Michael Day über die Brände, die die Kinostadt in den letzten Jahren heimgesucht haben. Nach dem dritten Brand in sechs Jahren im Jahr 2013 wurden die Menschen misstrauisch und die Polizei begann nachzuforschen, denn es gab im Vorfeld Auseinandersetzungen zwischen den Mitarbeitern, den Eigentümern von Cinecittà und der Regierung. Im Juli 2012 brannte das *teatro 5* und 2007 wurden Teile des Sets für die Serie *Roma* von einem Feuer zerstört. Weiterhin schreibt der Autor, dass heute Cinecittà mehr für Gala-Dinner und Privatpartys genutzt wird, es werden kaum noch große Filme gedreht. Die IEG (Italien Entertainment Group) plant ein neues Hotel und ein neues Filmstudio sowie eine Parkgarage und Restaurants um zu zeigen, dass ihnen etwas daran liegt Cinecittà zu erhalten.⁵¹ Einerseits meint der Autor, dass über Cinecittà von Seiten der Regierung gesagt wird:

⁵⁰ Ebd. (13.01.2019)

⁵¹ Michael Day (26.12.2013) in: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/decline-and-fall-of-rome-s-cinematic-empire-the-end-for-italy-s-famed-cinecitta-studios-9026285.html> (14.01.2019)

„[...] Cinecittà, a unique part of modern Italian artistic culture, must remain an important and viable film production site.“⁵²

Auf der anderen Seite prognostiziert er eine andere, nicht so grandiose Zukunft der Filmstudios:

„[...] Cinecittà, the scene of so many cinematic triumphs, may yet become just another crumbling theme park.“⁵³

Trotz Bränden und Krisen, wurden jedoch, beginnend bei den 90er Jahren, bis heute ein paar bedeutende Filme und Fernsehproduktionen in Cinecittà geschaffen die es auch in dieser Arbeit nicht auszulassen gilt.

Daisy Wyatt fasst in einem weiteren Artikel, der ebenfalls im *Independent* erschienen ist, die jüngeren Ereignisse um Cinecittà kurz zusammen, beginnend 1991 mit dem Eurovision Song Contest, der in der Kinostadt stattfand. Später zog die italienische Version von *Big Brother* in die Filmstudios ein, von 2004-2007 wurde dann die Fernsehserie *Roma* gedreht. Natürlich wurden auch weiterhin Kinofilme in Cinecittà produziert, wie zum Beispiel *Le avventure acquatiche di Steve Zissou* von Wes Anderson oder *La passione di Cristo* von Mel Gibson, beide entstanden 2004. Martin Scorsese brillierte hingegen 2002 in den Studios mit *Gangs of New York*.⁵⁴



Abbildung 10: Überreste des Sets von *Gangs of New York* (Foto: Verf.)

⁵² Ebd. (14.01.2019)

⁵³ Ebd. (14.01.2019)

⁵⁴ Daisy Wyatt (28.04.2014) in: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/cinecitt-famous-films-shot-in-italys-most-iconic-studios-9295558.html> (13.01.2019)

Martin Scorsese, selbst Italo-Amerikaner drehte *Gangs of New York* in Cinecittà, als Unterstützung für die Kulissen diente ihm Dante Ferretti, der bereits in Zusammenhang mit Fellini in dieser Arbeit erwähnt wurde. Wie schon früher wurde aus Kostengründen schließlich Rom als Drehort für den Film gewählt, aber auch die Mitarbeit von Ferretti war ein Grund für die Wahl dieses Ortes, da er schon zuvor oft in der Kinostadt gewirkt hatte. Für das Set wurde viel Platz gebraucht, es wurde versucht das alte New York so detailgetreu wie möglich wieder zu geben. Bauten wie Delmonico's und das P.T. Barnum Building wurden komplett nachgebaut. In Cinecittàs großem Pool wurden Teile des New York East River Harbours nachgebildet. Im berühmten *teatro 5* baute man eine alte Brauerei der Five Points Nachbarschaft nach, eine chinesische Pagode und ein Bordell. Insgesamt waren es 65 Sets die konstruiert wurden meint Ferretti. 7 Millionen Dollar betragen die Kosten für die Requisiten und 200 Mitarbeiter halfen mit bei der Vollendung dieses großartigen Projekts.⁵⁵

Man könnte dies als kurze Rückkehr Hollywoods nach Rom betrachten, ein Argument für die Arbeit in Cinecittà waren nach wie vor die niedrigeren Kosten. Dadurch, dass Martin Scorsese jedoch auch teilweise Italiener und Ferretti schon seit jeher in Cinecittà arbeitete war auch der italienische Beitrag bei diesem Film gegeben, auch wenn wahrscheinlich die Welt davon nichts mitbekam und von einer amerikanischen Produktion, die auch dort produziert wurde, ausging. Für Cinecittà war es bestimmt dennoch von Bedeutung, da jede große Produktion in Zeiten wie diesen ein bisschen Hoffnung für die Zukunft gab.

Bis 1997 blieb Cinecittà in öffentlicher Hand und wurde vom Staat gelenkt, erst dann wurde sie privatisiert und von Investoren und dem Wirtschaftsministerium übernommen, der neue Name der Filmstudios lautete CineCittà Studios S.p.a.. Die *Legge Alfieri*, welche im Faschismus ihren Ursprung findet, ist laut Giusto, wie in seinem Artikel aus dem Jahr 2011 steht, heute noch in Kraft. Sie besagte, dass das nationale Kino unterstützt wurde durch öffentliche Mittel. Dies bringt den Autor dazu, dass er heraushebt, dass also auch die Regisseure der Nachkriegszeit unter der Kontrolle des Staats standen. Sie arbeiteten genau genommen unter denselben Bedingungen wie ihre faschistischen Vorgänger und waren von der finanziellen Hilfe des Staats abhängig.⁵⁶ Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass das kollektive Gedächtnis, welches durch das Kino stark beeinflusst wird, auch seit jeher vom Staat in eine vorgegebene Richtung gelenkt

⁵⁵ Calhoun, John „Bad Boyos. Dante Ferretti Raises Gangs of New York's Mean Streets at Cinecittà Studios“ in: <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=cbea93ad-1d02-4371-ad15-c6b70e7472c8%40sessionmgr4009>, S.18-20 (14.01.2019)

⁵⁶ Giusto, Salvatore „La Fabbrica die Sogni: Italian Cinematography, Collective Memory and National Identity“ in: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/08949468.2011.583564?needAccess=true>, S.293 (15.01.2019)

werden konnte. Die Frage inwiefern dieses Gedankengut weiterhin faschistisch war, bleibt offen und ist auch nicht Thema dieser Arbeit. Dennoch ist es Fakt, dass der Staat also zumindest bis 1997 Einfluss auf Cinecittà, und somit sämtliche Filme, die dort gedreht wurden, hatte.

Gianni Canova schreibt in seiner Einleitung eines aktuellen Werks über Cinecittà, herausgegeben in Zusammenarbeit mit National Geographic Italia⁵⁷, welches auch vor Ort erstanden wurde folgendes:

„Cinecittà, per tanti anni è stata il meglio. Da lì, dalla fine degli anni Trenta a oggi – dicono le cronache – sono usciti più di 3.000 film, una cinquantina dei quali ha anche vinto un Oscar.“⁵⁸

Diese Zahl ist bemerkenswert, natürlich ist in dieser Arbeit nur eine kleine Auswahl der wichtigsten Werke vertreten.

Weiter schreibt der Autor über die Geschichte der Filmstadt:

„A pensarci bene, la storia di Cinecittà assomiglia a quella di un fiume carsico che di tanto in tanto sprofonda nel sottosuolo per poi riemergere all'improvviso.“⁵⁹

Das Auf und Ab der Studios beschreibt er mit der schönen Metapher eines Flusses. Ab und zu gab es Ebben und ein Verschwinden in der Versenkung war zu befürchten, aber irgendwie gelang immer wieder eine Rückkehr an die Oberfläche.



Abbildung 11: Kulissen für die Serie Roma (Foto: Verf.)

⁵⁷ Hamaui, Daniela/Cattaneo, Marco/Conti, Marina u.a.: Cinecittà. Una magia senza fine. National Geographic Italia. Gruppo Editoriale L'Espresso Spa: Roma 2012

⁵⁸ Ebd. S.5

⁵⁹ Ebd. S.6

Francesco Piccolo äußert sich in derselben Ausgabe über Cinecittà, dass zunächst die Stimmung zwischen Film- und Fernsehproduzenten in Cinecittà gespalten war. Die Filmregisseure wussten, dass sie das Fernsehen vor Ort akzeptieren mussten, da ohne es womöglich gar keine Produktion mehr stattfinden hätte können. Die Fernsehproduzenten hingegen fühlten sich eingeschüchtert von der Geschichte der Studios, dennoch waren sie die Retter der Kinostadt. Auch Hbo, also das amerikanische Fernsehen, ließ sich für einige Jahre hier nieder um die Serie *Roma* zu drehen. Das Fernsehen war also entscheidend für das Weiterbestehen und so herrscht heute eine friedliche, ausgeglichene Stimmung zwischen den verschiedenen Produzenten.⁶⁰

In einem Interview mit Luigi Abete, der von 1997 an der Vorsitzende Cinecittàs war, spricht er selbst über die Zukunft der Filmstudios und über die aktuelle Ausstellung vor Ort: *Cinecittà si mostra*. Über die technischen Veränderungen und darüber, dass nun auch das Internet neben dem Fernsehen Einfluss auf die kollektive Wahrnehmung hat sagt er, dass Neuerungen das Alte immer nur verbessern und nicht ersetzen. Die Ausstellung wurde errichtet, um das Kino und seine Künstler zu ehren, aber auch aus finanziellen Gründen, um ungenutzte Flächen wieder Ertrag bringend einzusetzen.⁶¹ Diese neuesten Entwicklungen in Cinecittà beschreibt er mit sehr interessanten Worten:

„[...] ci siamo resi conto che mettere vicino il momento della produzione e il momento della memoria creava una sinergia positiva per l'uno e per l'altra.”⁶²

Abete spricht davon, wie die heutige Aufstellung der Studios beiträgt zu einem schönen Cinecittà. Heute ist der Ort eine Mischung aus Filmstudios und Museum. Die Entscheidung, eine Dauerausstellung zu errichten, war wohl die Richtige, in Begleitung eines Touristenführers darf man die Requisiten begutachten und die Filmstudios, wie das berühmte *teatro 5* zumindest von außen betrachten.

Seit 2016 ist Abete nicht mehr im Amt, statt ihm kümmert sich nun Roberto Bosi um das Fortbestehen der Studios wie ein Artikel aus der *wordpress* aus dem Jahr 2016 verrät.⁶³

⁶⁰ Ebd. S.79f.

⁶¹ Ebd. S.93

⁶² Ebd. S.93

⁶³ <https://lasalitadelquadraro.wordpress.com/2016/12/05/cineitta-studios-luigi-abete-lascia-la-direzione-degli-studios/> (27.02.2019)

6. Conclusio

Cinecittà hat heute im Vergleich zu den 50er und 60er Jahren an Bedeutung verloren. Dennoch steht sie, auch mehr als 80 Jahre später noch an ihrem angestammten Platz und erinnert an vergangene Zeiten. Es sollte mit dieser Arbeit gezeigt werden, inwiefern wir es hier mit einem Erinnerungsort zu tun haben, dabei wurden eingehend die verschiedenen Phasen, die die Filmstudios durchlebten aufgezeigt und analysiert.

Zuerst wurde ermittelt, was bereits über den Ort geschrieben worden war und so auch in dieser Diplomarbeit zu neuen Erkenntnissen beitragen konnte. Bei der Auseinandersetzung mit Werken zu Erinnerungsorten konnte festgestellt werden, dass Cinecittà bisher noch nicht in einem dieser Werke erwähnt worden war. Generell dem italienischen Kino hingegen widmeten sich bereits einige Beiträge zur Erinnerungskultur. Ein Überblick über die Begriffe *kollektives Gedächtnis* und *Erinnerungsort* stellte den theoretischen Rahmen für die Arbeit dar. Dabei wurde erklärt, warum beide erwähnenswert sind, nämlich dass sich die Auseinandersetzung mit Erinnerungsorten erst aus dem Diskurs über das kollektive Gedächtnis entwickelt hatte.

Im Weiteren wurde eingehend untersucht, was Cinecittà geprägt hat und wie sich dies in ihren Filmen äußerte, die wiederum von den Menschen rezipiert wurden, und so ihrerseits wiederum sich im Gedächtnis jener verankerten. Dieses Wechselspiel von Wirkung und Gegenwirkung galt es zu zeigen, um schließlich das Ziel der Arbeit erreichen zu können, nämlich zu zeigen, dass es sich bei Cinecittà nicht ausschließlich um alte Filmstudios und ein Museum handelt, sondern einen Erinnerungsort, der es Wert ist, auch in Zukunft erhalten zu bleiben.

Gebaut wurde sie im Faschismus zu Propagandazwecken, besonders die Architektur erinnert heute noch daran. Es ist interessant, dass nichts verändert wurde am Aussehen, so kann man Cinecittà so bewundern wie schon vor über 80 Jahren. Damit steht sie auch als Mahnmal. Mussolini wusste: *Il cinema è l'arma più forte*. Er konnte mit den Bildern, die er mit Hilfe von Cinecittà einfach verbreiten konnte, schnell und effizient seine Ideologie verbreiten. In Italien ging das besonders gut, da viele Menschen weder lesen noch schreiben konnten in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts. Es konnten Hinweise darauf gefunden werden, dass es ihm nicht nur um die Verbreitung der Filme ging, er wollte auch mit dem Gebäude selbst einen Standpunkt vertreten. Viele Indizien weisen darauf hin, dass von Anfang an versucht wurde den Ort zu mythologisieren. Dies geschah mit Hilfe von Bezeichnungen wie *tram delle stelle* für die Straßenbahn, die nach Cinecittà führte oder mit der feierlichen Zeremonie in der von ihm persönlich der erste Stein gesetzt wurde, welcher mit einer lateinischen Inschrift versehen

war. Ihm war klar, dass er ein leicht zu beeindruckendes Publikum hatte und bemühte sich, die Menschen neugierig auf Cinecittà und das Kino zu machen. Der *divismo italiano* war zu jener Zeit stark, es ging dabei darum, wenn möglich ausschließlich italienische Schauspieler und italienische Themen zur Verherrlichung des Landes in den Filmen einzusetzen.

In den Jahren des Krieges konnte so mit den Filmen gezielt das kollektive Gedächtnis der Menschen manipuliert werden. Es gab kaum andere Möglichkeiten zur Informationsbeschaffung und Mussolini hatte die Macht darüber, was gedreht wurde. Die Ausstrahlung ausländischer Filme wurde stark reguliert und bei den italienischen Filmen ging es darum, den Menschen zu zeigen, was richtig ist und was nicht. Es wurden einige Inhalte der Filme beschrieben, wie zum Beispiel, dass man nicht versuchen sollte, aus seiner sozialen Schicht auszubrechen und aufsteigen zu wollen. Außerdem musste „Werbung“ für den Krieg gemacht werden, was mit Kriegsfilmen gelang.

Es zeigte sich, dass Mussolini Cinecittà in den ersten Jahren in der Hand hatte und der Ausübung seiner Macht nichts im Weg stand. Als sich jedoch die Zeiten dahingehend änderten, dass die Menschen stark unter dem Krieg zu leiden begannen auch für Cinecittà Zeiten, in denen sie um ihre Existenz kämpfen musste.

Die Auseinandersetzung mit der Zeit, in der der Ort als Flüchtlingslager diente, war sehr aufschlussreich, hier wurde eine gewisse „Ironie“ in Bezug auf seine eigentliche Bestimmung klar. Nur wenige Jahre nach der Erbauung, verlor Italien den Krieg und auch Cinecittà ihre Macht. Der Ort, von dem aus Hetze betrieben worden war, wurde nun umfunktioniert von den Besetzern zu einem Flüchtlingslager. Zuerst fielen deutsche Truppen, dann amerikanische in die Kinostadt ein. Es kristallisierte sich heraus, dass vor allem die Requisiten in Cinecittà hier symbolträchtig waren, sie wurden von den Flüchtlingen als Möbelstücke verwendet. Des Weiteren wurde davor noch versucht, einige zu retten, diese Pläne wurden Großteiles vereitelt, da man darauf achtete faschistisches Material zu zerstören. Außerdem wurde herausgefunden, dass ganz wenig zu jener Zeit auch gedreht wurde. In *Quo vadis?* wurden die Flüchtlinge teilweise als Komparsen verwendet. Die Requisiten stehen als Symbol für den Faschismus und die Präsenz der Flüchtlinge zeigt, wie weit es kommen musste. Die anfangs erwähnte Ironie ergibt sich daraus, dass die, von diesem Ort aus verbreitete, Ideologie dazu führte, dass die Menschen, die in Folge ihre Behausungen verloren, genau dort untergebracht werden mussten. Cinecittà musste sich den Folgen ihrer Propaganda stellen.

Der Neorealismus hatte mit Cinecittà wenig zu tun, es konnte aber herausgefunden werden, dass seine Regisseure sich dort gefunden hatten. Gedreht wurde außerhalb der Filmstudios, da

sie noch besetzt waren und nicht in gutem Zustand. Dennoch konnte die Verbindung zu Cinecittà eben zumindest dahingehend gemacht werden, als dass sie als Ort diente, an dem sich die wichtigsten Neorealisten zusammengefunden hatten. Der Einfluss der Studios ist in diesem Beispiel also marginal, aber vorhanden.

In den 50er Jahren, nach Ende des Krieges und der Besetzung, zogen die Diven wie Sophia Loren, Gina Lollobrigida und Silvana Mangano in Cinecittà ein. Endlich kehrte wieder Leben zurück. Die schönen Frauen kann man ebenso als Symbol für Schönheit, Ästhetik und Fruchtbarkeit sehen. Dinge, die in einer Gesellschaft, die vom Krieg gezeichnet war, sehr wichtig waren. Doch es konnte auch festgestellt werden, dass sie auch noch einen ersten Schritt Richtung Emanzipation in jener Zeit setzten. Sie stellten, anders als in Zeiten des Faschismus, wo die brave Hausfrau und Mutter gezeigt wurde, Frauen dar, die selbstbewusst mit ihrem Körper umgingen und eine Meinung hatten. Auch das schauspielerische Talent der Diven ist hervorzuheben. So konnte gezeigt werden, dass ihre Ankunft und ihr Wirken in Cinecittà Auswirkungen hatte auf Italien, das erste Mal seit langem waren starke, schöne Frauen auf der Leinwand zu sehen und nicht unterdrückte, gehorsame. Ein neues Bild der Frau konnte in der Filmstadt generiert werden. Wenig später kamen auch ausländische Diven in die Filmstadt, wie Audrey Hepburn, Anita Ekberg und Liz Taylor.

Nach Ende des Krieges bekam Italien dank des Marshallplans Finanzhilfen von Seiten der USA und konnte so einen Wirtschaftsaufschwung erleben. Während der Zeit des *boom economico* ging es auch in Cinecittà steil bergauf. Schnell jedoch musste festgestellt werden, dass nicht die Italiener selbst in ihren Studios drehen konnten, sondern die Amerikaner den Ort fest in ihrer Hand hatten. Es entstand das so genannte *Hollywood sul Tevere*, schon diese Bezeichnung lässt vermuten, wer zu jener Zeit die Zügel in der Hand hielt. Die Amerikaner konnten sich, dank ihrer finanziellen Mittel, teure Requisiten und Produktionen leisten. Der Schluss, dass trotz Ende des Krieges damit vor allem Macht ausgedrückt werden konnte, erschien einleuchtend. Immer noch war die Situation unterdrückt, in Cinecittà wurde produziert, aber wenig italienische Filme. Die amerikanischen Schauspieler hatten großen Einfluss auf Rom, sie wurden mit Misstrauen und Bewunderung gesehen und waren ein wichtiges Gesprächsthema der Gesellschaft zu jener Zeit. Als Beispiele für die Extravaganz der Amerikaner wurden die Filme *Cleopatra* und *Ben Hur* angegeben.

Darüber hinaus entstand zur selben Zeit ein anderes Genre, welches sich *Peplum* nannte, es handelte sich dabei um einen Versuch der Italiener es den Amerikanern gleich zu machen. Auch sie begannen eigene Filme zu drehen. Hier konnte gezeigt werden, der Einfluss der Amerikaner

dermaßen groß war, dass die italienischen Produzenten erkannten, dass zur Verbreitung ihrer Filme amerikanische Schauspieler besser waren. Es konnte gezeigt werden, dass der Einfluss Amerikas auf die Filme groß war, aber auch auf andere Bereiche des Lebens in Italien. Die Filme aus Cinecittà leisteten zur Amerikanisierung Italiens ihren Beitrag.

Meist handelte es sich um Bodybuilder bei den Protagonisten dieser Filme. Hier konnte festgestellt werden, dass es auch beim Peplum, wie bei den Diven, um Ästhetik ging. Man versuchte mit „schönen Männern“ aufzutrupfen.

Anschließend wurde die *commedia all'italiana* und ihr Beitrag kurz analysiert. Hier konnte vor allem festgestellt werden, dass vieles nicht in Cinecittà gedreht wurde, somit wurde das Kapitel kurzgehalten. Ein möglicher Grund für die Dreharbeiten außerhalb, neben zu teuren Produktionskosten in den Filmstudios, könnte das bewusste abweichen von den Amerikanern gewesen sein. Vielleicht wollten sich die Italiener abgrenzen, damit sie ihre eigenen Ideen verwirklichen konnten. Jener Phase entspringt das berühmte Zweigespann um *Don Camillo und Preppone*. Das Genre *commedia all'italiana* kann man als sehr gesellschaftskritisch sehen.

Ferner wurde ein ausführliches Kapitel dem Regisseur Federico Fellini gewidmet. Hier wurden vor allem seine Sets und Requisiten sowie seine Art zu Denken in den Vordergrund gerückt. Die wichtigste Erkenntnis, die aus diesem Teil hervorging, war, dass Cinecittà Fellini dazu inspirierte seine Gedanken frei zu lassen und seine Erinnerungen und Träume in Form von Filmen an dem Ort wahr werden lassen konnte. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf seine Requisiten gelegt, denn sie waren es, die seine Filme so speziell machten. Er ließ reale Orte, wie die Via Veneto, in Cinecittà nachbauen und hatte so die Möglichkeit mit diesen Kopien so zu verfahren, wie er wollte. Es war möglich, alternative Realitäten auf die Leinwand zu bringen.

Ebenfalls hatte er mit seinen Filmen zum Beispiel dahingehend Einfluss, dass sogar neue Wörter wie *Vitelloni* ins Italienische aufgenommen wurden.

Fellinis Filme können nicht einem Genre zugeordnet werden, er arbeitete lange in Cinecittà und überdauerte viele Phasen der Filmstudios. Er war so fasziniert, dass er beschloss, innerhalb der Filmstudios ein Apartment zu beziehen. Für ihn war es der Ort, der wichtig war für seine Dreharbeiten, man kann also sagen er sah eine Aura, die die Studios umgab und eine Inspiration für ihn war.

Es konnte eine tiefe Verbindung zwischen Fellini und Cinecittà gezeigt werden. Es wurde darauf hingewiesen, dass sich der Regisseur mit Erinnerungen und dem Unterbewusstsein beschäftigte. Auch C.G. Jung hatte Einfluss auf den Künstler. Es wurde der Zusammenhang

mit Cinecittà als Erinnerungsort gezeigt, indem darauf aufmerksam gemacht wurde, dass auch jene Orte dazu beitragen sollen, Emotionen und Erinnerungen aus dem Gedächtnis wieder hervorzurufen. Abschließend kann man also behaupten, für Fellini war Cinecittà schon damals ein Ort, an dem Erinnerung wahr werden konnte. Aus seiner Perspektive war sie für ihn bereits ein Erinnerungsort, auch wenn er diesen Terminus nicht als Bezeichnung benutzte.

Während es bei Fellini meistens um persönliche Erfahrungen ging und darum, wie man diese in Cinecittà zum Leben erwecken konnte, waren die *western all'italiana* ganz anders. Zunächst wirken, die Western aus Italien wie dumpfe, brutale Cowboyfilme, doch bei eingehender Betrachtung konnte erkannt werden, dass es sich oft um politische Filme handelte. Man kann sagen, dass die Western benutzt wurden um aktuelle Geschehnisse in der Welt anzusprechen, dies aber nicht direkt machen wollte und so es in Form von Western dem Publikum verkaufte. Die Idee ist großartig, denn so konnte ein großes Publikum erreicht werden, entweder man sah unter die Oberfläche und nahm die Botschaft des Films wahr, oder man sah ihn sich einfach zur Unterhaltung an. Ähnlich wie Fellini, vielleicht nicht ganz so stark, wurde der Regisseur der wichtigsten Westernfilme, Sergio Leone, von Cinecittà beeindruckt.

Es konnte gezeigt werden, dass vor allem die einzelgängerischen Protagonisten dieser Filme im Vordergrund standen, dies spiegelte den Geist des Wirtschaftsbooms wider, der nicht nur positives hatte, sondern viele Menschen zu Einzelkämpfern werden ließ im Kampf um Wohlstand. Ebenfalls wurde erläutert, dass keine Indianer vorkamen, so wie in den ursprünglichen Western aus Amerika. Dies brachte die Erkenntnis, dass Italien sich des Genres angenommen hatte und es für seine Zwecke benutzte, der *western all'italiana* erscheint also im Vergleich zu bisherigen Genres sehr selbstbewusst. Außerdem wirkte er auch verbindend, er wurde als transnationales Genre beschrieben, die Filmstudios kann man als einen Ort betrachten, an dem viel kultureller Austausch stattfand. Hier konnte der letzte Höhepunkt Cinecittàs vermerkt werden bevor die Popularität der Kinostadt mit Beginn der 70er Jahre zu sinken begann.

In den letzten Kapiteln konnten noch ein paar wichtige Zeugnisse aus jenen Zeiten zusammengetragen werden. Jedoch gab es keine Filmgenres in Cinecittà mehr. Eine Krise bahnte sich an, verantwortlich war vor allem das Fernsehgerät, da die Menschen nun von zuhause aus Filme sehen konnten, gingen sie weniger ins Kino was in Folge natürlich auch Auswirkungen auf Cinecittà hatte. Außerdem konnte herausgefunden werden, dass auch der Tod vieler einflussreicher Regisseure mit Schuld war am Rückgang der Produktionen. Bezüglich der Filme, die zu jener Zeit gedreht wurden, konnte erkannt werden, dass sie sich

kritisch versuchten mit den angespannten 70er Jahren auseinander zu setzen. Oft wurde die Kritik in historische Themen eingebunden, so dass auch hier näher hingesehen werden musste um zu sehen, was die Werke tatsächlich vermitteln wollten. Des Weiteren konnte der Schluss gezogen werden, dass Cinecittà sich anpassen musste um die Krise zu meistern und so den Regisseuren weniger Schaffensfreiheit blieb als bisher.

In den 80er Jahren mussten als Folge der schweren Zeiten sogar Teile der Kinostadt verkauft werden. Der Ort verlor also ein Stück seiner Größe, dennoch wurde darauf geachtet nicht alles verkaufen zu müssen. Ein wichtiges Werk, mit Roberto Benigni, wurde erwähnt. Es konnte erkannt werden, dass sein Film *Non ci resta che piangere* die Dialektproblematik im Land ansprach und somit auch die Frage nach Identität aufwarf. Solche Filme dienten, unter anderem, der Verbreitung der Standardsprache. Darüber hinaus wurden die Koproduktionen erwähnt, denn die Zusammenarbeit mit Regisseuren von außen kam sehr gelegen, da sie einem weiteren Abstieg vorbeugten.

Zum Schluss wurde noch die aktuelle Situation näher betrachtet. Die Tatsache, dass das Fernsehen nun ein Teil der Gesellschaft war, hatte in Cinecittà dahingehen zu Veränderungen geführt, dass ab den 2000er Jahren zum Beispiel *Il Grande Fratello* in den Filmstudios gedreht wurde, aber auch andere Fernsehproduktionen wie *Roma* wurden in Cinecittà produziert. Auffällig war vor allem, dass Martins Scorseses *Gangs of New York* oft erwähnt wurde, der Film wurde 2002 in Cinecittà gedreht und noch heute befinden sich Teile der Requisiten in der Kinostadt. Rom war zu jener Zeit sehr stolz auf die kurzzeitige Rückkehr der Amerikaner in den Filmstudios. Produktionen wie diese geben Hoffnung für die Zukunft, der Film war sehr erfolgreich und half dem Ort dabei, wieder etwas Prestige zu erlangen.

Heute wird noch immer in Cinecittà gedreht, wenn auch wenig, jedoch wurden Teile zu einem Museum umgewandelt und eine Dauerausstellung mit dem Titel *Cinecittà si mostra* eingerichtet. Auch im Internet wird dafür Werbung gemacht, auf der sozialen Mediaplattform Facebook⁶⁴ zum Beispiel gibt es eine Seite, welche regelmäßig Neuigkeiten über den Ort postet. Auch gibt es eine eigene Homepage für weitere Informationen bezüglich der Studios.⁶⁵

Ein schöner letzter Gedanke von Luigi Abete, der seit 1997 den Vorsitz von Cinecittà innehatte, beinhaltet die Auseinandersetzung mit der Erinnerung. Er meinte, dass es sowohl für das

⁶⁴ <https://www.facebook.com/cinecittasimostra/> (27.02.2019)

⁶⁵ <http://cinecittasimostra.it/> (27.02.2019)

Museum als auch die Studios, förderlich ist, sie gemeinsam an einem Ort zu präsentieren. Produktion und Erinnerung bestehen nebeneinander und schaffen so eine angenehme Synergie.

Die eingangs gestellte Forschungsfrage ob und inwiefern Cinecittà einen Erinnerungsort für Italien darstellt kann mit diesen Ergebnissen beantwortet werden. Seit über 80 Jahren bestehen die Filmstudios nun und sie haben Hoch und Tiefs überwunden und Werke hervorgebracht, die bis heute weltweit berühmt sind. Auch Schauspieler und Regisseure, die weltweit ein Begriff sind haben jahrelang dort gewirkt. Man kann nicht behaupten, dass es sich um einen Ort handle, an dem nur „italienisches Kino“ gemacht wurde, eher waren es die Faschisten, die Amerikaner, Fellini, Leone und viele andere, die großen Einfluss hatten und Cinecittà prägten. Über die Jahre hinweg wurden auch viele Koproduktionen gedreht, so viele, dass kaum ein Film bleibt, den man als rein italienische Produktion betrachten kann. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, kann man Cinecittà als einen Erinnerungsort für Italien sehen.

All diese Faktoren, die den Ort beeinflussten waren schließlich Teil der Geschichte Italiens. Kein Land dieser Welt ist einzig in sich geschlossen und frei von Einflüssen von außerhalb. So gehört jede einzelne „Periode“ die Cinecittà erlebte zu ihr dazu und trägt zu ihrer Erinnerungswürdigkeit bei. Denn jede Phase spiegelt ein Stück Geschichte Italiens wider und die Vergangenheit muss bewahrt werden, um sich daran zu erfreuen und um gegebenenfalls hoffentlich daraus lernen zu können. Das Festhalten, der Kampf darum, dass Orte wie Cinecittà bestehen bleiben, auch lange nachdem ihre Glanzzeit vorüber ist, ist wichtig. Es ist von großer Bedeutung die Berechtigung des Daseins dieser Orte hervorzuheben, da sie Identitätsträger sind.

Laut Nora soll ein Erinnerungsort eine „bedeutungstragende Einheit“ sein. Genauer definiert wird diese Aussage des Soziologen zwar nicht, aber anhand dieser Arbeit wurde gezeigt, dass die Summe der Ereignisse um Cinecittà wohl als „bedeutungstragend“ bezeichnet werden können. Ferner meint er, dass ein Erinnerungsort von einer „symbolischen Aura“ umgeben sein soll. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema wurde schnell klar, dass der Ort schon seit seiner Entstehung von einer gewissen Aura umgeben war. Im Faschismus wurde er mystifiziert, dann war er ein Zufluchtsort für Menschen ohne zuhause, später pilgerten die Amerikaner in die Filmstudios und Fellini war so begeistert, dass er an keinem anderen Platz mehr drehen wollte. Außerdem hielt es immer jemand für notwendig, dafür zu sorgen, dass Cinecittà nicht abgerissen werden musste, so dass sie heute noch steht. Daraus lässt sich schließen, dass der Ort von einer Aura umgeben war und so auch dieses Kriterium für einen Erinnerungsort erfüllt.

Nora spricht auch davon, dass ein Gedächtnisort nicht statisch ist, sondern bereit zur „Metamorphose“. Cinecittà war vom ersten Moment an in ständigem Wandel und auch heute werden noch Änderungen vorgenommen. Viele sind davon überzeugt, dass der Ort auch in Zukunft bestehen wird, man kann also davon ausgehen, dass der Ort schon einige Metamorphosen durchgemacht hat und dies auch weiterhin so sein wird.

Einen Gedenkort stellt sie nicht unbedingt dar, die Atmosphäre ist nicht bedrückend, so wie bei Mahnmalen aus dem Faschismus. Ihre Ursprünge gehen auf diese Phase Italiens zurück, doch daran erinnert außer der Architektur nichts mehr.

Die Ereignisse rund um Cinecittà sind also im kollektiven Gedächtnis Italiens verankert. Vielleicht denkt man nicht sofort an die Produktionsstätte der Filme, wenn man mit ihnen konfrontiert wird, aber eine detaillierte Auseinandersetzung mit ihnen führt unweigerlich zu Cinecittà.

Eine abschließende Forschungsfrage, welche noch nicht beantwortet wurde war, ob den Filmstudios eventuell auch andere Erinnerungsorte entsprungen sind. Isnenghi meinte schon, dass das Kino ein *iperluogo* sei, ein Ort, an dem andere Orte zu finden sind. Cinecittà wäre dann einer dieser dem Kino untergeordneten Orte. Die Definitionen von Nora und Assmann sind unklar, so dass letztendlich nicht zu hundert Prozent konkret gesagt werden kann, welche Symbole, Orte oder Ereignisse einer Gesellschaft als Erinnerungsort bezeichnet werden können. Jedoch wurde eingangs auch erwähnt, dass es nicht sinnvoll ist, einzelne Filme als solche Orte zu sehen. Bei allen Autoren, die sich mit dem Thema befasst haben, kommen auch Menschen als Erinnerungsorte vor. Fellini beispielsweise könnte man als so einen Ort sehen, er ist vielen ein Begriff und wird immer mit Italien und dem Kino in Verbindung gebracht werden.

Mit dieser Arbeit wurde versucht zu zeigen, welchen Stellenwert Cinecittà heute hat. Es wurde eine Auswahl von Werken verwendet, die die Ereignisse der Kinostadt behandelten und ein Teil der Ereignisse analysiert, die den Ort prägten. Diese Arbeit stellt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit zu den Daten, da auch möglicherweise vieles nicht niedergeschrieben wurde und so nicht erzählt werden konnte. Vieles ist bereits in Vergessenheit geraten, weswegen es umso wichtiger ist, die Daten, die man heute noch finden kann, aufzubereiten.

7. Riassunto in italiano

Il nome degli studi cinematografici di cui parla questa tesi di diploma, scritta presso l'Università di Vienna, è *Cinecittà*. Si trovano a Roma lungo la Via Tuscolana un po' fuori dal centro della città. Soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta erano famosi e conosciuti in tutto il mondo per i film che hanno prodotto. Oggi il posto sembra deserto rispetto ai suoi anni d'oro. Nondimeno, questo lavoro vuole raccontare la storia e gli eventi intorno alla questione di Cinecittà. Nello svolgimento di questa tesi gli studi saranno spesso chiamati "città del film" o "città del cinema".

Nel nostro mondo, sempre più globalizzato e digitalizzato, che corre velocemente, si sente sempre di più l'esigenza di qualcosa che possa essere un momento o un posto di riferimento per non perdere il contatto con le proprie radici. La gente ha bisogno di qualcosa che sia un elemento identitario, un punto di riferimento per non perdersi nell'anonimato. Le persone hanno bisogno di un posto dove ritrovare la propria identità comune, questi luoghi prendono il nome di *luoghi della memoria*.

Lo scrittore Mario Isnenghi analizza ampiamente questa necessità culturale all'interno del suo libro⁶⁶. L'obiettivo della mia tesi è far vedere come Cinecittà, non citata nel contenuto di questo libro, possa comunque farne parte. Nello svolgimento della mia tesi analizzerò come Cinecittà meriterebbe di essere vista anch'essa come un luogo della memoria, per il paese e per la società italiana.

Prima di cominciare con il contenuto della tesi, bisogna considerare il fondamento teorico del tema. Dopo una breve presentazione dei quesiti di ricerca del tema e un'indagine sugli attuali dati raccolti, segue un capitolo che si occupa della domanda:

“Cosa definisce un luogo della memoria e che cosa significa memoria collettiva?”

I concetti sono stati definiti per la prima volta da un piccolo gruppo di autori. Tra questi troviamo le opere e le teorie di Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jan e Aleida Assmann, Hagen Schulze e Etienne François, che costituiscono le fondamenta della teoria del lavoro. Questi autori rappresentano la sezione di scrittori che hanno avuto maggiore valenza riguardo all'argomento e con le loro nozioni pongono una solida base di partenza per la ricerca.

⁶⁶Isnenghi, Mario: *I luoghi della memoria: Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Laterza: Roma 2010

I termini luogo della memoria e memoria collettiva sono indissolubilmente collegati. Per questo motivo, tutti e due i concetti devono essere esposti, ma più precisamente è necessario mostrare maggiore attenzione verso la questione del luogo della memoria. L'autore che più ampiamente descrive il fenomeno fu Pierre Nora.

La parte centrale della tesi è suddivisa in due sezioni, la prima racconta degli inizi della città del cinema fino agli anni Cinquanta, cioè i primi anni del Dopoguerra fino all'inizio di un periodo in cui gli italiani vissero il cosiddetto boom economico. Nella seconda sezione vengono esaminati gli anni che seguono fino ad arrivare ai tempi nostri.

Il tema della tesi non è un racconto della storia di Cinecittà, bensì si tratta di una valutazione critica dell'evoluzione della città, dal punto di vista storico-culturale e cinematografico. Si vuole mostrare la percezione di questo luogo in Italia e all'estero.

Uno dei mezzi utilizzati per rievocare la memoria sono proprio i film, a Cinecittà ne girarono diversi, per esempio il famoso lavoro di Fellini *La dolce vita*. I film più importanti, contenuti nella tesi, vengono trattati in breve ma non dettagliatamente. È importante considerare che i film non sono al centro di questo lavoro, bensì lo è una visione generale della città.

Gudehus, Eichenberg e Welzer hanno già affermato che concetti come la memoria e il luogo della memoria non sono adatti per l'analisi dei film. Poiché un film, per quanto ricco di dettagli rappresentanti l'identità di un popolo, non è in grado da solo di rappresentarne la totalità.

In conclusione, la domanda fondamentale non è: "Com'è cambiata Cinecittà nel corso del tempo?" ma: "Come Cinecittà ha influenzato la società, la politica e la storia del popolo italiano e come gli stessi hanno condizionato a loro volta Cinecittà?".

I film che sono stati girati in questo luogo sono lo specchio delle circostanze politiche, sociali e storiche, che influenzarono Cinecittà. Ovviamente la responsabilità artistica e tecnica di produzione spettò ai registi, ma furono gli spettatori a condizionare con il loro gusto quali film sarebbero stati coronati dal successo e quali sarebbero stati presto dimenticati. Furono proprio i consumatori, scegliendo di andare al cinema a vedere i film di Cinecittà, a rendere celebri pellicole conosciute e apprezzate negli anni a venire fino ai giorni nostri.

La città del cinema fu fondata da Benito Mussolini nell'anno 1937 durante il periodo del fascismo in Italia. Mussolini capì abbastanza presto che in una società, in cui il tasso di analfabetismo era ancora alto, uno strumento come il cinema avrebbe potuto influenzare il

popolo drasticamente. Per questa ragione la macchina della propaganda fascista utilizzò come vera e propria arma di plagio la cinematografia.

Durante i primi anni di vita di Cinecittà, il Duce, sotto suo controllo, fece produrre diversi nuovi film nazionalisti regolarmente, e interruppe quasi completamente la diffusione di film stranieri. Il primo capitolo parla degli inizi di Cinecittà, della situazione politica e dei film che furono prodotti durante quei primi anni. Negli anni della guerra non si smise mai di girare, ma al contrario, Mussolini prestò particolare attenzione affinché l'arte cinematografica continuasse a pieno sviluppo, per mantenere una falsa immagine perfetta del paese e nascondere le reali difficoltà. Tuttavia, con il tempo, il popolo cominciò a perdere fiducia nel sogno fascista e comprese come il regime non fosse la salvezza dell'Italia, bensì la sua rovina.

Ciò che può rendere il successivo capitolo della mia tesi particolarmente interessante è il fatto che tutt'oggi si hanno poche documentazioni storiche riguardanti gli anni in cui a Cinecittà fu costruito il centro profughi. Ma nonostante questa carenza, la rilevanza storica di questo periodo non è da sottostimare poiché costituisce un periodo molto importante per gli studi cinematografici e per il loro ruolo come luoghi della memoria.

Durante la guerra e negli anni immediatamente successivi, a Cinecittà venne adoperato un campo profughi che servì d'alloggio per coloro che, a causa della guerra, avevano perso le loro case. Al riguardo è stato scritto molto poco e soltanto un articolo di Noa Steimatsky racconta nel dettaglio queste vicende.

Dopo la guerra si cominciarono a girare i film neorealisti; ancora oggi, quando si parla del cinema italiano, si pensa al fenomeno del neorealismo. Due esempi, di questo genere degli anni Quaranta, sono Paisà di Roberto Rossellini o Ladri di Biciclette di Vittorio De Sica. La maggior parte delle opere fu prodotta per le strade di Roma e non negli studi, perciò Cinecittà non è tanto importante per questo genere di produzione e il suo ruolo nel neorealismo fu marginale. Per questi motivi il capitolo riguardante il fenomeno del neorealismo è relativamente ridotto.

Sophia Loren e Gina Lollobrigida furono le due dive probabilmente più famose degli anni Cinquanta. La successiva parte della tesi affronta l'apparizione delle dive a Cinecittà. Dopo un periodo lungo e difficile venne un tempo in cui la gente poté finalmente godersi la vita. Anche l'estetica venne messa più in risalto e così le dive poterono far vedere le loro qualità, in questo modo anche il cinema influenzò l'immaginario di benessere. È anche grazie a loro se Cinecittà ebbe una grande ripresa dalla guerra. L'Italia conservatrice giudicò con scetticismo l'arrivo

delle prime dive, che in futuro si rivelò come un primo passo verso l'emancipazione femminile sia nel mondo del cinema, sia nella vita reale.

A seguire il lavoro esamina gli anni del boom economico (anche chiamato miracolo economico) fino all'odierna Cinecittà. Per l'Italia il boom economico portò tanti vantaggi, all'improvviso la gente ebbe lavoro e soldi, così poté consumare e acquistare in grandi quantità. Per gli studi lungo la Via Tuscolana, ciò che avvenne fu un significativo cambiamento. Venne prodotto un film dopo l'altro, e per questo si può affermare, che ci furono contemporaneamente tre generi di film nella città del cinema: I kolossal, il Peplum e la commedia all'italiana.

Gli americani vennero a Roma per girare i loro film, i motivi di questa decisione furono differenti, ma la causa principale fu il fatto che la produzione a Cinecittà era economica, inoltre la città del cinema affascinava i registi.

Vennero girati specialmente i cosiddetti film kolossal come Ben Hur di William Wyler o anche Cleopatra di Mankiewicz. I due film sono i più conosciuti esempi di kolossal americani. Cinecittà visse un periodo di lusso mai conosciuto prima. Il budget degli stranieri fu enorme e così si potevano permettere l'utilizzo di costosi materiali a volte utilizzati solo e unicamente per una scena. Il denaro non fu una preoccupazione per i registi americani, che negli anni Cinquanta e Sessanta erano molto facoltosi.

Gli attori girarono per le strade di Roma e provocarono tumulto in un paese conservatore come l'Italia. La "High-Society" americana fu fonte di scandalo e scene drammatiche a Roma. La gente si incuriosì e seguì gli avvenimenti a Cinecittà con tanto interesse.

Durante il boom economico non vennero prodotti solo film americani nella città del cinema. Emerse un genere italiano che era simile a quello dei film kolossal americani, si chiamò Peplum, e anch'esso trattava dell'antica Roma. La grande differenza tra i due generi fu la qualità. Mentre gli stranieri avevano tanti soldi per la produzione, gli italiani dovevano lavorare con un budget minimo, spesso usando set già utilizzati da altre regie in precedenza.

Gli attori scelti nel Peplum spesso non erano veri attori ma Bodybuilder come per esempio Steve Reeves. Lui fu uno dei protagonisti della serie di film Ercole, che fu di grande successo in Italia ma anche all'estero. Tanti attori italiani adottarono nomi americani per avere migliori possibilità come artisti anche fuori dall'Italia.

Infine, durante il miracolo economico esisté un terzo genere di film che deve essere menzionato. A Cinecittà venne girata anche la commedia all'italiana che ha delle caratteristiche molto

diverse dai film menzionati in precedenza. Un importante esempio è I soliti ignoti di Mario Monicelli. Questo genere di film aveva l'intento di rappresentare la realtà del Dopoguerra, ma cercò anche di includere elementi comici. Assomigliava al neorealismo e anch'esso fu prodotto al di fuori degli studi di Via Tuscolana, perché i registi preferirono girare per le vie di Roma. Per questo motivo la commedia all'italiana non influenzò Cinecittà così tanto quanto gli altri due generi di quest'epoca.

Dopo il periodo d'oro degli studi cinematografici venne la grande crisi. Essa fu causata anche dalla presenza del televisore in quasi ogni casa privata. Non fu più necessario andare al cinema per vedere un film. Prima di affrontare questo argomento, la tesi parla di Federico Fellini, il regista italiano forse più famoso del mondo.

Il capitolo che si occupa di Federico Fellini è più approfondito rispetto ai precedenti; Fellini era connesso a Cinecittà in modo molto stretto e perciò è opportuno analizzare il suo lavoro negli studi più in dettaglio. Quasi tutti i suoi film furono prodotti qui. Film come La dolce vita, 8 ½, I vitelloni o Satyricon sono alcuni esempi delle sue opere. Era un sognatore e vedeva in Cinecittà tanto potenziale per la sua produzione artistica. Fu talmente affascinato dal luogo che, dopo averci lavorato alcuni anni, decise di trasferirsi all'interno degli studi cinematografici. Ebbe un proprio appartamento, cosicché non ebbe più bisogno di lasciare la fabbrica dei sogni.

I suoi set furono particolarmente speciali, spesso fece creare accessori di scena, da lui stesso ideati. Erano frammenti dei suoi sogni e della sua memoria. La tesi prende specialmente in considerazione l'interesse di Fellini per la memoria e i sogni. Il regista capì che è importante non dimenticare il passato e riflettere sul di esso.

Dopo la sua morte, la salma del regista venne posta nel suo teatro preferito, il teatro 5, che ancora oggi ha il nome teatro Federico Fellini. Fellini, per il suo modo di pensare e vedere il mondo e per i suoi film a volte controversi, venne anche criticato tanto dai suoi contemporanei. In ogni fu un maestro nel suo settore. Cinecittà fu fino alla sua morte la sua fonte d'ispirazione principale e quanto lui fu importante per gli studi (soprattutto negli anni della crisi) tanto il luogo aiutò lui a creare i suoi capolavori.

Ma non fu solo grazie a Fellini se si poté girare a Cinecittà nonostante la crisi fosse alle porte. Il regista Sergio Leone fondò il cosiddetto western all'italiana, genere di successo che venne anche chiamato Spaghettiwestern, termine che Leone evitò sempre di usare e che non gli piacque affatto. Il capitolo dei western illustra l'ultimo vero genere prodotto negli studi. In seguito, non uscirono più film legati fra loro. I western all'italiana raccontavano non solo storie

di cowboys che si sparavano, ma, essendo prodotti in un periodo in cui il paese era un po' agitato, trattavano anche tematiche politiche.

Gli anni Sessanta furono molto turbolenti, la gente scese in strada per protestare spesso, disordini politici ne furono la causa. Il modello per i western venne dagli Stati Uniti, la differenza fra quelli dell'America e quelli italiani fu che nei western all'italiana di solito c'era un protagonista che doveva affrontare le sue avventure da solo. Inoltre, nella versione italiana non c'erano gli indiani, furono completamente tolti. Questi film, dietro la maschera del divertimento provarono ad occuparsi dei problemi politici e sociali dell'Italia. Finalmente c'era un genere che si allontanava dall'America e trattava le vicende che riguardavano il proprio paese.

Dagli anni Settanta Cinecittà andò alla deriva, la grande crisi bussò alle porte della città del cinema. Gli anni della crisi vennero chiamati anni di piombo, e ebbero origine dai tardi anni Sessanta. Non fu più possibile ignorare la televisione, come avevano fatto gli operatori cinematografici fino a quel momento. Ogni anno la quota di spettatori nelle sale cinematografiche scese. La situazione politica invece si aggravò ulteriormente, in questi anni attività terroristiche da parte della sinistra e anche della destra aumentarono.

I conflitti culminarono nel rapimento e nell'assassinio di Aldo Moro, che fu uno scandalo enorme per tutti. La guerra continuava ad avere un effetto sulla gente e alimentava nuovi conflitti e per questo motivo furono girati film che trattavano il tema della seconda guerra mondiale. I film furono più critici rispetto alle opere degli anni del Dopoguerra. Cinecittà perse il suo monopolio per la maggior parte delle riprese del paese e fu messa in secondo piano. Per sopravvivere dovette adattarsi alle nuove circostanze.

Un decennio dopo, negli anni Ottanta, la situazione negli studi romani peggiorò e la crisi si aggravò sempre di più. Solo il tentativo di far nascere un "nuovo genere" aiutò la città del cinema a non andare in rovina. Fu una nuova forma di commedia, che però non eguagliò la fama degli altri e per questo non si può considerarla come un genere vero e proprio. Il penultimo capitolo racconta quindi il decorso della crisi fino all'inizio degli anni Novanta.

L'ultima parte della tesi parla dei tempi contemporanei, cioè tratta delle vicende dell'ultimo decennio del secolo scorso fino ad oggi. Tenta di illustrare come venne affrontato il "problema" della TV e come Cinecittà si sviluppò nel suo ultimo periodo. Con l'inizio degli anni Novanta si cominciò finalmente a trovare un modo in cui Cinecittà poté sopravvivere e adattarsi ai tempi

moderni. Col nuovo secolo cominciarono a girare il primo Reality-Show negli studi, che fu prodotto per la televisione. Si chiamava Grande Fratello e si ispirava al concetto di Big Brother.

Anche HBO scelse Cinecittà come luogo per la sua serie Roma, i set si possono ancora visitare. Ancora oggi Cinecittà si trova nello stesso posto in cui è stata costruita, lungo la Via Tuscolana, oggi però viene usata più come museo che come studi cinematografici.

Luigi Abete, il presidente degli studi cinematografici dal 1997, viene citato alla fine della mia tesi. Ci offre una bella citazione su Cinecittà e la memoria. Dice che è stata una buona idea costruire il museo all'interno del luogo, perché in tal modo uno può beneficiare dall'altro e insieme creano una sinergia positiva.

Alla domanda di ricerca, se Cinecittà rappresenta oggi un luogo della memoria, si può rispondere con i risultati che espone la tesi. Gli studi esistono da più di 80 anni, hanno avuto alti e bassi e hanno visto la creazione di opere d'arte famose ancora oggi. Gli attori e i registi che lavoravano in questo posto vengono ancora ricordati. I fascisti, gli americani, Fellini, Leone e tanti altri, ebbero un'influenza importante sugli studi e ognuno contribuì a formare Cinecittà. Nel corso degli anni ci furono girate tante coproduzioni, così tante, che molti film non possono essere considerati esclusivamente italiani. Tuttavia, è giusto dire che Cinecittà sia per l'Italia un luogo della memoria.

Tutti i fattori che influenzarono il luogo sono parte della sua storia. Ogni avvenimento contribuì alla formazione di Cinecittà. Ogni periodo, ogni genere riflette un piccolo pezzo della storia d'Italia ed è importante mantenere vivo il passato, o per rallegrarsi dei ricordi o per imparare dalla storia, se necessario. Si deve mettere in rilievo che questi posti esistono ancora e vengono conservati, perché sono rappresentanti d'identità.

Secondo Nora un luogo della memoria deve essere un'unità significativa. Il sociologo non definisce più precisamente che cosa significhi, però si può dire che le vicende intorno a Cinecittà furono significative. Oltre a ciò afferma che un luogo della memoria deve avere un'aura simbolica. Considerando la storia del posto è ovvio che già dalla sua nascita esso fu circondato da qualcosa che si potrebbe chiamare aura.

Durante il fascismo Cinecittà fu mitizzata, Mussolini tentò di tutto per far credere alla gente che in questo posto fosse possibile dare vita ai sogni. Poi, gli studi cinematografici funsero da campo di profughi, più tardi gli americani ci crearono Hollywood sul Tevere. Infine, Fellini fu così tanto affascinato che si rifiutò di girare in un altro posto. Inoltre, ci fu sempre qualcuno che

lottò affinché Cinecittà non fosse abbattuta. Ne consegue, che il luogo fu sempre circondato da un'aura e così soddisfa anche questa condizione per un luogo della memoria.

In più, Nora afferma che un luogo della memoria non è statico, anzi deve sempre essere pronto per la metamorfosi. Visto che Cinecittà è sempre stata in movimento e anche in futuro sarà probabilmente così, si può assumere che il posto è in continua metamorfosi.

In conclusione, si può affermare che Cinecittà fa parte della memoria collettiva italiana. Il nome di Fellini o Leone è oggi legato principalmente ai loro film, ma dobbiamo ricordare che è qui che sono nati.

Un'altra domanda di ricerca era se da questo posto provengono anche altri luoghi della memoria. È difficile rispondere a questa domanda, Isnenghi però parla del cinema come iperluogo, cioè un luogo nel quale se ne trovano altri. Le definizioni su cos'è un luogo della memoria di Nora e Assmann sono vaghe, cosicché non è del tutto chiaro, quali simboli, luoghi o eventi di una società siano da considerare come luogo della memoria.

All'inizio si è detto che non ha senso definire un film tale, però mi sono accorta che tutti gli autori che hanno scritto su questo tema hanno menzionato sempre diverse persone. I singoli film non possono essere definiti luoghi della memoria, ma possono esserlo le persone. Considerando la quantità di libri che si occupano di Fellini e la notorietà dei suoi film, è opportuno affermare che anche lui come persona rappresenta un tal luogo.

La mia tesi ha voluto mostrare l'importanza di Cinecittà oggi. Sono stati usati solo alcuni libri che trattano il tema e solo alcune vicende sono state analizzate. In questa tesi è possibile trovare solo una scelta delle vicende di Cinecittà. Probabilmente molti aspetti della storia di Cinecittà non sono mai stati approfonditi e, per questo motivo, oggi sono stati dimenticati. Sarebbe quindi necessario e interessante per futuri lavori trovare altri dati e analizzarli per meglio sottolineare il ruolo storico, sociale e culturale della città del cinema.

8. Bibliografie

Argentieri, Mino: Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi. Editori Riuniti: Roma 1998

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Verlag C. H. Beck. München 1999

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6.Aufl.. Beck: München 2007

Assmann, Jan: Kultur und Gedächtnis. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1988

Bayman Louis/Rigoletto Sergio: Popular Italian Cinema. CPI Antony Rowe: Chippenham and Eastbourne 2013

Bondanella Peter/Pacchioni Federico: A history of Italian Cinema. Bloomsbury Publishing Inc.; New York 2017

Bondanella, Peter: The Cinema of Federico Fellini. With a Foreword by Fellini. Princeton University Press: Princeton 1992

Bondanella, Peter: The Italian Cinema Book. Palgrave Macmillan: London 2014

Brix, Emil: Memoria Austriae: 1: Menschen, Mythen, Zeiten. Verl. für Geschichte u. Politik [u.a.]: Wien 2004

Brizio-Skov, Flavia: Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society. I.B.Tauris & Co Ltd: London 2011

Brunetta, Gian Piero: Cent'anni di cinema italiano. Editori Laterza & Figli Spa: Roma-Bari 1991

Brunetta, Gian Piero: Identità italiana e identità europea nel cinema italiano. Dal 1945 al miracolo economico. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli: Torino 1996

Brunetta, Gian Piero: Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi". Gius. Laterza & Figli Spa: Roma/Bari 2007

Brunetta, Gian Piero: Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti". Editori Laterza: Bari 2009

Brunetta, Gian Piero: Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945. Editori Riuniti: Roma 2001

Brunetta, Gian Piero: Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959. Editori Riuniti: Roma 2001

Burchielli, Roberto/Bianchini Veronica: Cinecittà. La fabbrica dei sogni. Boroli Editore: Milano 2004

Celli, Carlo: A New Guide to Italian Cinema. Springer: 2007

Chandler, Charlotte: Ich, Fellini. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH: München 1994

Chiapparino Francesco/Covino, Renato: Consumi e industria alimentare in Italia dall'Unità a oggi. Giada: Perugia 2002

Chiti, Roberto/Poppi, Roberto: Dizionario del cinema italiano: Dal 1945 al 1959. Gremese Editore: Roma 1991

Civirani, Osvaldo: Un Fotografo a Cinecittà tra negativi, positivi e belle donne. Gremese Editore: Roma 1995

Corsi, Barbara: Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano. Presentazione di Gian Piero Brunetta. Editori Riuniti: Roma 2001

Crespi, Alberto: Storia d'Italia in 15 Film. Gius. Laterza & Figli Spa: Roma/Bari 2016

Csáky, Moritz (Hg.)/Stachel, Peter (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis (Dt. Erstausg.). Passagen-Verlag: Wien 2001

Del Buono, Oreste/Tornabuoni, Lietta: Era Cinecittà. Vita, morte e miracoli di una fabbrica di film. Valentino Bompiani & C. S.p.A.: Milano 1979

Della Casa, Stefano: Storia e storie del cinema popolare italiano. Editrice La Stampa s.p.a.: Torino 2001

Della Fornace, Luciana: Il Labirinto Cinematografico. Esame del rapporto tra cinema e pubblico attraverso lo studio comparato dei generi e dei filoni cinematografici con particolare riguardo alla cineantografia italiana dal 1965 al 1982. Bulzoni editore: Roma 1983

De Micheli, Osvaldo: La mia dolce Vita. Il grande cinema da Fellini a Troisi e Benigni. Edizioni SabinAE: Roma 2013

De Pau, Daniela/Torello, Georgina: *Watching pages, reading pictures: cinema and modern literature in Italy*. Cambridge Scholars (ebook): Newcastle upon Tyne 2008

Di Chiara, Francesco: *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Donzelli editore: Roma 2016

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Metzler: Stuttgart 2005

Fellini, Federico: *I vitelloni e la strada*. Longanesi & C.: Milano 1989

François, Etienne/Hagen, Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte I*. Verlag C.H.Beck: München 2001

Galli della Loggia, Ernesto: *L'identità italiana*. Soc. Ed. il Mulino: Bologna 1998

Grazzini, Giovanni: *Fellini über Fellini. Ein intimes Gespräch mit Giovanni Grazzini*. Diogenes Verlag AG: Zürich 1984

Gudehus, Christian/Eichenberger, Ariane/Welzer, Harald: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2010

Hamau, Daniela/Cattaneo, Marco/Conti, Marina u.a.: *Cinecittà. Una magia senza fine*. National Geographic Italia. Gruppo Editoriale L'Espresso Spa: Roma 2012

Herman, Jan: *A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's most acclaimed director, William Wyler*. Da Capo Press: New York 1997

Isnenghi, Mario: *I luoghi della memoria: Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Laterza: Roma 2010

Kezich, Tullio: *Federico Fellini. Eine Biographie*. Diogenes Verlag AG: Zürich 2005

Klein, Thomas/Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W.: *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western*. Schüren Verlag GmbH: Schüren 2012

Landy, Marcia: *Italian Film*. Cambridge University Press: New York 2017

Lizzani, Carlo: *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*. Editori Riuniti: Roma 1992

Mariotti, Franco (Hg.): *Cinecittà tra Cronaca e storia. I Film*. Presidenza del Consiglio dei Ministri: Roma 1990

Mariotti, Franco (Hg.): Cinecittà tra Cronaca es storia. II Le vicende. Presidenza del Consiglio dei Ministri: Roma 1990

Mariotti, Franco: Il mito di Cinecittà. Arnoldo Mondadori Editore: Milano 1995

Micchichè, Lino: Nuovocinema. Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni `70. Marsilio Editori: Venezia 1997

Nora, Pierre: Erinnerungsorte Frankreichs [Le lieux de mémoire]. Beck: München 2005

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Verlag Klaus Wagenbach: Berlin 1990

Ricci, Steven: Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943. University of California Press: Berkeley/ Los Angeles 2008

Robbe, Tilmann: Historische Forschung und Geschichtsvermittlung: Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. V&R unipress: Göttingen 2009

Russo, Paolo: Storia del cinema italiano. Lindau s.r.l.: Torino 2002

Salotti, Marco: Al cinema con Mussolini. Film e Regime 1929-1939. Le Mani – Microart`s Edizioni: Recco – Genova 2011

Solomons, Gabriel: World Film Locations: Rome. Intellect.: Bristol 2014 (eBook)

Sorlin, Pierre: Italian National Cinema. 1896 – 1996. Routledge: New York 2005

Wiegand, Chris: Federico Fellini. Herr der Träume 1920-1993. Taschen GmbH: Köln 2003

Wood, Mary P.: Italian Cinema. Berg: New York 2005

9. Internetquellen

<http://www.cinecitta.com/IT/it-it/cms/132/studios.aspx> (17.04.2018)

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (17.05.2018)

<https://lasalitaladelquadraro.wordpress.com/2016/12/05/cineitta-studios-luigi-abete-lascia-la-direzione-degli-studios/> (27.02.2019)

Calhoun, John „Bad Boyos. Dante Ferretti Raises Gangs of New York`s Mean Streets at Cinecittà Studios“ in:

<http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=cbea93ad-1d02-4371-ad15-c6b70e7472c8%40sessionmgr4009>, S.18-20 (14.01.2019)

Courriol, Marie-France “Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences” in:

<https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/01439685.2014.933644?needAccess=true>, S.4-5 (06.06.2018)

C. V. Buckley, Rèka „National Body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s“, in: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/713669741?needAccess=true>, S. 538f. (05.09.2018)

Daisy Wyatt (28.04.2014) in: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/cinecitt-famous-films-shot-in-italys-most-iconic-studios-9295558.html> (13.01.2019)

Giusto, Salvatore „La Fabbrica die Sogni: Italian Cinematography, Collective Memory and National Identity” in: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/08949468.2011.583564?needAccess=true>, S.293 (15.01.2019)

Gundle, Stephen „Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy“ in: <https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/9276/pdf>, S.100 (28.09.2018)

J.Ryle, Simon “Antony and Cleopatra, Mankiewicz and the Sublime Object” in: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/adaptation/apq014>, S.80 (28.09.2018)

Leonardi, Andrea „Das italienische Wirtschaftswunder 1950-1963“ in: http://www.academia.edu/22738751/Das_italienische_Wirtschaftswunder_1950-63_, S.70f. (25.09.2018)

Luigi Malerba (31.10.1993) in:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/10/31/era-due-volte-cinecitta.html> (13.01.2019)

Michael Day (26.12.2013) in: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/decline-and-fall-of-rome-s-cinematic-empire-the-end-for-italy-s-famed-cinecitta-studios-9026285.html> (14.01.2019)

Picchiotti, Virginia “Crossing the line: Gender transgressions in three Italian films”, in:
<http://journals-sagepub-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1177/001458580403800105>,
S.117 (05.06.2018)

Robé, Christopher „When Cultures Collide: Third cinema meets the spaghetti western” in:
<http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=1e06166f-de22-4437-9955-0964234857b9%40sdc-v-sessmgr02>, S.163f. (20.11.2018)

Steimatsky, Noa „The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)“ in:
<http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=3156de88-0d9c-4869-a31e-27acced1e6ea%40sessionmgr4008>, S.30 (21.06.2018)

10. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Eingang der Kinostadt heute (Foto: Verf.)	21
Abbildung 2: Blick auf einen Teil der Ausstellung (Foto: Verf.)	22
Abbildung 3: Dino Alfieri und eine verkleidete Schauspielerin am Set (Foto: Verf.)	25
Abbildung 4: Cleopatra-Kostüm, welches Liz Taylor bei den Dreharbeiten trug (Foto: Verf.)	43
Abbildung 5: Anita Ekberg in La dolce vita (Foto: Verf.)	55
Abbildung 6: Fellinis teatro 5 heute (Foto: Verf.).....	56
Abbildung 7: Originalrequisite von Fellinis Intervista in Cinecittà (Foto: Verf.).....	63
Abbildung 8: Skizzen Fellinis (Foto: Verf.).....	65
Abbildung 9: Westernstadt in Cinecittà (Foto: Verf.)	68
Abbildung 10: Überreste des Sets von Gangs of New York (Foto: Verf.).....	79
Abbildung 11: Kulissen für die Serie Roma (Foto: Verf.)	81

11. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit nimmt sich dem Filmstudio-Komplex *Cinecittà* in Rom an. Im Jahr 1937 wurden die Filmstudios unter der Herrschaft von Benito Mussolini errichtet und sollten als Propagandamaschine dem Zweck dienen, die Ideologie des Faschismus rasch und effizient im Land zu verbreiten. In den darauffolgenden Jahren unterlagen die Studios einem laufenden Wandel, nach dem Krieg, in den 50er Jahren erlebten sie eine Glanzzeit, unter amerikanischer Leitung wurden viele Filme gedreht, die international Anklang fanden. Durch die Verbreitung des Fernsehgeräts und andere Faktoren schrumpfte die Popularität wieder, dennoch existieren die Studios bis heute und sind auch noch in Verwendung. In dieser Arbeit wurde gefragt, inwiefern man von einem Erinnerungsort sprechen kann, einem Ort an dem sich Teile des kollektiven Gedächtnisses Italiens befinden. Insgesamt konnte herausgefunden werden, dass Cinecittà die Kriterien erfüllt, um als Erinnerungsort bezeichnet zu werden, und somit einen entscheidenden Ort für die italienische Gesellschaft und Kultur darstellt.