

Jörn Glasenapp: Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne

München: Wilhelm Fink Verlag 2013, 133 S.,
ISBN-Nr. 978-3-77055-538-3, € 19,90

Die Erneuerungsbewegung des italienischen Neorealismus, wie er im Nachhinein betitelt und filmgeschichtlich kanonisiert wurde, umfasst nur eine kleine Zahl von Filmen in einem relativ begrenzten Zeitraum. Umso größer erscheint das Ausmaß an theoretischer Reflexion, das er provoziert hat – insbesondere in den Schriften von André Bazin und Gilles Deleuze, auf die Jörn Glasenapp einleitend verweist, bis hin zu neueren Publikationen in den letzten Jahren (u.a. Massimo Perinelli: *Fluchtlinien des Neorealismus*, Bielefeld 2009).

Während Deleuze mit seinem Begriff des Aktionsbildes zunächst vor allem im Titel von Glasenapps Monographie präsent ist, ist das erste Kapitel „Die Schonung der Realität“ ganz Bazin gewidmet, der seine berühmte Frage ‚Was ist Film?‘ – oder auch ‚Wie soll Film sein?‘ – anhand der ‚italienischen Schule‘ besonders gut zu beantworten sah. Glasenapp arbeitet heraus, wie der Neorealismus nach Bazin der realistischen Berufung des Films folge und mit der Kontingenz der Wirklichkeit ‚schonend‘ umgehe – nicht aber mit dem Zuschauer, der einerseits eine selbständigere Rezeptionsleistung vollbringe, andererseits in „zwanglosem Zwang“ (S.20) sanft zur Parteinahme gedrängt werde. Über Bazin hinausgehend beschreibt

Glasenapp aber auch jene „Realismuseffekte“ (S. 21), die eben nicht durch die vermeintlich ontologische Nähe der neorealistischen Filme zur Wirklichkeit entstünden, sondern durch die Ferne bzw. Abgrenzung zum zeitgenössischen Hochglanzkino – plastisch anhand der Szene aus de Sicas *Ladri di biciclette* (1949), in der das Filmposter zu *Gilda* (1946) mit Faltenwurf in Rita Hayworths Gesicht plakatiert und dabei sehr wohl als Zeichen in Dienst genommen werde.

Die anderen vier Kapitel nehmen vier Filme in den Blick, deren Auswahl zunächst überraschen mag: zwei aus dem Jahr 1961, der ‚goldenen‘ Ära des italienischen Kinos, Pasolinis Debüt *Accattone* und Antonionis *La notte* – gerahmt von zwei Filmen Fellinis, zwischen denen 23 Jahre liegen, *I Vitelloni* (1953) und *Il Casanova di Federico Fellini* (1976). Glasenapp fokussiert sich nicht auf den Nachkriegs-Neorealismus im engeren Sinne und die ihm klassischerweise zugeordneten Titel. Der produktive Ansatz seiner mitunter etwas autorenzentrierten, aber immer nachvollziehbaren und erhellenden Studie ist vielmehr die Fragestellung, wie sich durch die von Deleuze beschriebene Überwindung des handlungsgetriebenen ‚Aktionsbildes‘ im Gefolge eine Modernisierung filmischer Narration vollzog, die sehr viel nachhaltiger war. Dazu denkt er den Neorealismus von seinen

Rändern her, seinen Nachfolgern und ‚Abweichlern‘.

Antonioni bekundete einmal, er wolle das „Fahrrad loswerden“ (S.35) – und damit nicht nur die motivische Ausrichtung des Neorealismus auf soziale Existenzkämpfe, sondern auch den letzten Rest von eindeutigen erzählerischem Telos. Hier liegt die große Stärke von Glasenapps Darstellung, der den Neorealismus nicht nur (wie oft geschehen) anhand seiner Motivik beschreibt, sondern letztlich anhand eines Strukturprinzips, für das er den schönen Begriff „Narrationsvitellone“ (S.44) kreiert: der Film als scheinbar zielloser Spaziergang, als Flanerie. Der Einstieg mit *I Vitelloni* ist insofern programmatisch, als hier „Aufbruchsverweigerer“ (S.30) im Mittelpunkt stehen, für die Arbeit und allzu dynamische Veränderung nicht erstrebenswert ist – eine narrative Ausgangssituation, die zu einer handlungsarmen, eher zyklischen als linearen Form führt.

Doch auch motivisch folgt Glasenapp dieser Idee und beschreibt anschließend *Accatone* als Geschichte einer Verweigerung von Arbeit und heteronormativen Geschlechterrollen. Sein Entwurf, der sich am ‚Wie‘ mindestens ebenso wie am ‚Was‘ der Narration orientiert, bewährt sich auch im Kapitel zu *La Notte*, den er als neorealistisch charakterisiert, wenngleich er wie Fellinis *La Dolce Vita* (1960) in der Upper-Class, im dekadenten Party-Milieu des Wirtschaftswunder-Italiens angesiedelt ist. Hier wiederum wird die filmische Flanerie motivisch eingelöst, mit jener berühmten Sequenz, in der

sich Jeanne Moreau durch Mailand treiben lässt. Kritisch erwähnen möchte ich an dieser Stelle die mehrfach eingennommene Wir-Perspektive des Buches. Etwa wenn im Zusammenhang mit den oft phallisch gedeuteten Motiven der Szene die Rede davon ist, „wie schwer es uns offenbar fällt, uns eine noch dazu attraktive Frau vorzustellen, die ‚nur so‘ auf die Straße geht.“(S.86) Hier klingt auch Glasenapps streitbare Vermutung an, dass das „So-Sein“ der Dinge im Film letztlich eine Idealisierung gegenüber ihrer Symbolhaftigkeit darstellt. Wie sehr, das liegt am Ende in der Tat im Auge des Betrachters / der Betrachterin. (Zur Wahrnehmung der Dinge im Film jenseits von Narration und Symbolik ist gerade Anke Zechners Studie *Die Sinne im Kino*, Frankfurt 2013 erschienen, die sich eingangs ebenfalls einer Antonioni-Sequenz widmet.)

Mit *Il Casanova di Federico Fellini* blickt Glasenapp noch einmal aus der Gegenposition auf den Neorealismus und einen seiner umstrittensten Autoren: Die sterbende Epoche des Rokoko, die Cinecitta-Kulisse eines ohnehin kulissenhaften Venedigs und die Mechanisierung der Figuren verleihen Fellinis spätem Film ein Höchstmaß an ausgesetzter Künstlichkeit. Auf ein zusammenführendes Fazit nach diesem Schlusskapitel ‚ex negativo‘ verzichtet Glasenapp konsequent. Im einleitenden Kapitel hatte er Bazins Bild der verstreut im Bach liegenden Steine angeführt, die dem Zuschauer (im Gegensatz zu einer Brücke) die Möglichkeit lassen, sie lediglich als

Steine wahrzunehmen – oder eben als Möglichkeit, springend das Wasser zu überqueren. Das Bild mag auch für sein Buch gelten: Die Teile stehen für sich und bieten doch – sei es unter Einsatz von „zwanglosem Zwang“ (S.20)

– einen ergiebigen roten Faden in der Beschreibung neorealistischer Filme als ‚flanierende Erzählungen‘.

Natalie Lettenewitsch
(Paderborn)