

Fotografie und Film

Bereichsrezension: Italienisches Nachkriegskino

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

Bielefeld: transcript 2009, 380 S., ISBN 978-3-8376-1088-8, € 36,80
(Zugl. als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln)

Daniel Illger: Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino

Berlin: Vorwerk 8 2009, 268 S., ISBN 978-3-940384-26-3, € 19,-
(Zugl. als Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften an der Freien Universität Berlin)

Ulrich Döge: Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis

Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 344 S., ISBN 978-3-86821-172-6, € 29,90

Gleich drei deutschsprachige Veröffentlichungen des vergangenen Jahres widmen sich dem italienischen Nachkriegsfilm. Das italienische Kino nach 1945 wird oft mit dem Neorealismus gleichgesetzt und gehört als solches zu den meist diskutierten Phänomenen der Filmgeschichte. Der Herausforderung, die bisherige Forschung um neue Erkenntnisse zu ergänzen und die eigene Studie zum Mythos Neorealismus zu positionieren, sind die drei Autoren auf sehr unterschiedliche Weise begegnet. Der Historiker Massimo Perinelli verteidigt den Neorealismus nicht als filmische, sondern als gesellschaftliche Ausnahmensituation im Nachkriegsitalien, der Filmwissenschaftler Daniel Illger will mittels der Stadtinszenierung ans Licht bringen, was die vom Neorealismus ausgehende Epocheneinteilung der italienischen Nachkriegszeit verdeckt habe. Der Filmhistoriker Ulrich Döge stellt schließlich den Mythos am Werk des Regisseurs Roberto Rossellini in Frage.

Massimo Perinelli verfolgt in seiner Dissertation *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949* das Anliegen, eine „Körpergeschichte“ (S.11) des Neorealismus zu schreiben. Die italienischen Nachkriegsfilme dienen ihm hierzu als Quelle. Nach dem Ende des Faschismus habe, so Perinellis These, in Italien eine kurze Zeit der Machtfreiheit bestanden, in der nicht-kapitalistische Formen der Subjektbildung wirksam gewesen seien, die eine vom Faschismus und von der Zeit der neuen Republik ab 1950

deutlich abzugrenzende Körperlichkeit hervorgebracht hätten. Diese sei in den Filmen insbesondere als Hinwendung zu einer nicht-heteronormativen Geschlechterinszenierung sichtbar geworden. Perinelli will nicht nur den Neorealismus gegen eine filmhistorische Forschung verteidigen, die sich vermehrt den Kontinuitäten des italienischen Kinos zugewandt hat. Vielmehr nimmt er den Neorealismus zum Anlass für eine Historiographie einzutreten, die sich mit Gilles Deleuze und Felix Guattari auf das Phänomen der unregelmäßigen Wunschproduktion richtet. Aus der Psychoanalysekritik von Deleuze und Guattari ergeben sich dann auch die Parameter seiner Filmanalysen. An den Vätern, Söhnen, schwarzen GIs und Nazis spielt er durch, wie den männlichen Figuren im Neorealismus die kapitalistisch-ödpale Identifikation mit dem Vater verweigert wird und Geschlechtertypen jenseits bürgerlicher Machtdiskurse entstehen. An den weiblichen Figuren, oft Kollaborateurinnen und Sexarbeiterinnen, zeigt er, dass die Frauen im Neorealismus eine Identität jenseits des männlichen Blicks entwickeln, um schließlich in der Analyse des Films *Riso Amaro* (1949) die Reetablierung des national-kapitalistischen Diskurses vorzuführen, der im Starkult-Kino in der erneuten Fetischisierung des weiblichen Körpers sichtbar werde.

Perinellis Filmkorpus umfasst mit fast 100 Filmen weit mehr als die kanonisierten Klassiker der Epoche. In der Analyse gelingt es ihm die bisherige Forschung um wichtige Aspekte zu ergänzen, etwa wenn er die vermeintliche Homophobie der neorealistischen Regisseure überprüft oder die Rolle der schwarzen GIs für das italienische Entschuldungsnarrativ offenlegt. Störend wirkt hingegen der schablonenhafte filmtheoretische Rahmen seiner Argumentation. Perinelli ist der feministisch-psychoanalytischen Filmtheorie verpflichtet und identifiziert das klassische Erzählkino als „ödpalisierenden Apparat“. (Vgl. z.B. S.160 f.) Diesem vermeintlich bösen Kino stellt er ein neorealistisches Befreiungskino entgegen. Der Verweis auf Vivian Sobchacks Arbeiten zur Leiblichkeit des Kinos ist vor diesem Hintergrund zu knapp geführt um eigene Produktivkraft zu entwickeln und bleibt ein Stolperstein. Diesen Einwänden und ihrer geschichtstheoretischen Stoßrichtung zum Trotz eignen sich die *Fluchtlinien des Neorealismus* sowohl als Einführung als auch als Impuls für die filmwissenschaftliche Diskussion.

Chronologisch schließt Daniel Illger mit *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino* an Perinelli an. Sein Interesse gilt dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, das, so die These, in den Stadtinszenierungen zwischen *Umberto D.* (1952) und *L'eclisse* (1962) verhandelt wird. Methodisch verläuft Illgers Studie jedoch quer zu Perinellis *Fluchtlinien des Neorealismus*. Illger verfolgt die Genealogie eines filmischen Paradigmas, das, so Illger, ein spezifisches Denken über historische Zustände erfahrbar macht. Das heißt, er geht davon aus, dass die Filme selbst eine Wahrnehmung der Welt konstruieren, die der Rückblick in die Filmgeschichte offen zu legen vermag. Dementsprechend behandelt ein großer Teil der Studie nicht direkt die italienische Nachkriegszeit. Illgers kinematografische Geistesgeschichte der Stadtinszenierung

setzt bereits mit Griffiths *The Musketeers of Pig Alley* 1912 ein, um die italienische Stadtinszenierung der Nachkriegszeit sowohl als Erbin der Großstadtsymphonien der 20er-Jahre als auch des Hollywood-Gangsterfilms zu identifizieren. In sechs Einzelanalysen (*Umberto D.*, *Prima comunione* (1950), *Dov'è la Libertà..?* (1954), *Il ferroviere* (1956), *Le notti bianche* (1957), *L'eclisse*) führt er anschließend die im ersten Teil herausgearbeiteten Merkmale der Stadtinszenierung im italienischen Nachkriegsfilm zusammen.

Die wesentlichen Konstruktionsprinzipien der Stadtinszenierung sind demnach die Stadtreise und die Poetik der Schmerzensspur. Die Funktion der Stadtreise führt Illger umfassend am US-Gangsterfilm der 30er Jahre vor. Mit der Übersetzung der vertikalen Bewegungslinien des amerikanischen Großstadtfilms in die horizontale Stadtreise des Nachkriegsfilms beabsichtigt er eine radikal individualistische Perspektive auf die italienische Gesellschaft freizulegen. Auch sei die Erfahrung der Entsolidarisierung in beiden Korpora an die gleiche Bewegungsinszenierung geknüpft. W. G. Sebalds ‚Poetik der Schmerzensspur‘, die Illger am Kino erprobt, richtet sich hingegen auf die geschichtliche Dimension der Figureschicksale im italienischen Nachkriegsfilm. “[D]ie Faltung des Individuellen und Allgemeinen, Harmlosen und Katastrophischen, Randständigen und Epochalem in einer nicht-linearen Zeitlichkeit” (S.152) fasse die Gegenwart der Vergangenheit in kinematografische Bilder der verlorenen Hoffnung.

Zuweilen droht Illger das Konstrukt der Stadtinszenierung zu überladen und nicht jedem wird sich der weite Bogen seiner Argumentation im Hinblick auf seine Fragestellung erschließen. Es lohnt jedoch, sich auf die *Heim-Suchungen* einzulassen. Illgers Buch ist eine inspirierende Anleitung zum filmischen Denken, auch weil sich der Autor souverän auf die anderen Künste zu beziehen weiß.

Konservativer ist Ulrich Döges filmhistorische Abhandlung *Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis*. Döges Fragestellung zielt auf das italienische Deutschenstereotyp. Das Bild des Deutschen als brutalem Schlächter speise sich aus den Teutonendarstellungen der Antike und sei durch die beiden Weltkriege aktualisiert worden. Die zehn Kapitel des Buchs, die sich jeweils einem Filmprojekt Rossellinis widmen, sind hingegen wesentlich breiter angelegt und berücksichtigen verschiedene Phasen der Entstehungsgeschichte der Filme, Drehbücher, den Film selbst sowie die Rezeption in Italien und Westdeutschland. Hier bietet Döge detaillierte Analysen und Ergebnisse gründlicher Archivrecherchen. So ist dem Buch z. B. ein neu aufgefundenes Treatment von *Germania Anno Zero* (1947) beigelegt. Indem er die Rossellini-Filme als Effekte vielfältiger Einflussnahme beschreibt, relativiert Döge die Kategorie des Autors und arbeitet dem Nimbus des Neorealismus-Star Rossellini entgegen.

Den roten Faden durch die Kapitel bildet der Wandel Rossellinis Deutschen-darstellung. Die bewunderten Verbündeten aus dem Marinefilm *La nave bianca* (1941) werden schon in *Una pilota ritorna* (1942) zu gesichtslosen Kampfmaschinen, um in einem nicht realisierten Entwurf einer Karl-Marx-Biografie schließlich

als Vorbilder zu agieren. Fraglich ist, ob sich ein Film über die historische Person Karl Marx zum Vergleich mit dem Kriegs- und Nachkriegsdeutschenportrait eignet. Stellt dieser Entwurf tatsächlich die Wende zu einem „neuen Typus des Deutschen“ (S.282) dar? Auf den in der Einleitung eingeführten Begriff des Stereotyps und dessen Rolle im Kino kommt Döge im Laufe seiner Studie leider nicht zurück. So bleibt *Barbaren mit humanen Zügen* zwar eine wissensreiche Studie über ausgewählte Rossellini-Filme, einen theoretischen Beitrag zum Verhältnis von Film und nationalem Klischée leistet sie jedoch nicht.

Geesa Marie Tuch (Zürich)