

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

**David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith (Hg.):
Roberto Rossellini. Magician of the Real**

London: BFI Publishing 2000, 208 S., ISBN 0-85170-795-5,
£ 45.00 (hc), £ 14.99 (pb)

Das Interesse der angloamerikanischen Fachöffentlichkeit an Leben und Werk Roberto Rossellinis scheint ungebrochen zu sein. Nach einer Auswahlausgabe seiner Schriften und Interviews (*My Method*, 1992), den Werkmonografien von Peter Bondanella (*The Films of Roberto Rossellini*, 1993) und Peter Brunette (*Roberto Rossellini*, 2. Aufl. 1996) sowie der jüngsten und bisher umfassendsten Biografie von Tag Gallagher (*The Adventures of Roberto Rossellini*, 1998) liegt nun ein Sammelband vor, der die wichtigsten Themen und Motive, Schaffensperioden und Stilmerkmale Rossellinis in prägnanten Einzelanalysen vorstellt.

Zentral steht hierbei die Frage nach Rossellinis Verhältnis zum Neo-Realismus, die Kritiker und Rossellini-Forscher seit der (im Anhang des Buches dokumentierten) zeitgenössischen Debatte zwischen Guido Aristarco und André Bazin umtreibt und in den einzelnen Beiträgen prismatisch aus unterschiedlichen Blickwinkeln einer erneuten Revision unterzogen wird. Für Geoffrey Nowell-Smith lassen sich in den Filmen Rossellinis bis Mitte der fünfziger Jahre an den kulturellen Identitäten und immer wieder variierten Sprach- und Kommunikationsproblemen ihrer Figuren die Umrisse einer politischen Geografie erkennen, die sich mit jener der christdemokratischen Regierung Alcide de Gasparis (Dezember 1945 bis Juli 1953) deckt und in diesem Sinne eine deutliche Differenz zur neo-realistischen Bewegung erkennen lässt: „From *Paisà* in 1946 to *Fear* in 1954, the field of action to which Rossellini's vision was directed was the new post-Yalta, postwar, Marshall Plan world. This, as much as his 'spirituality', instantly marked out his difference from the mainstream of the neo-realist movement, whose political horizons were those of the Communist-dominated neutralist Left and whose cultural politics took the form of an aspiration to be 'national-popular' (in Gramsci's phrase) coupled with a certain diffidence towards foreign, particularly American, political and artistic models.“ (S.15) Auf die enge persönliche Verknüpfung Rossellinis mit der faschistischen Regierung während der vorangegangenen Kriegsjahre weist Ruth Ben-Ghiat in ihrer Diskussion der so genannten „faschistischen Trilogie“ des Regisseurs hin, die im Rahmen der militärischen Kriegspropaganda zwischen 1941 und 1943 entstanden ist. Die Autorin rekonstruiert einerseits, wie

Rossellini zu Beginn seiner Karriere persönlich von Vittorio Mussolini, dem Sohn des Duce, protegiert und in die politischen und künstlerischen Kreise des faschistischen Italien eingeführt wurde, arbeitet in ihrer Analyse der Filme *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) und *L'uomo dalla croce* (1943) andererseits aber auch die zahlreichen Abweichungen und Extravaganzen heraus, die sich der junge Filmemacher vor dem Hintergrund filmpropagandistischer Parteidirektiven erlaubt hat. Indem Ben-Ghiat sowohl in Gestaltungsmerkmalen, die dem faschistischen Propagandakonzept zugeschrieben werden können, als auch in Rossellinis individueller Handschrift Elemente einer Filmästhetik ausmacht, die nur wenig später vom Neo-Realismus aufgenommen wurden, trägt sie nicht nur zu einem differenzierteren Verständnis der Kontinuitäten im Werk Rossellinis, sondern auch des italienischen Kinos generell bei.

Für eine veränderte Sichtweise neo-realistischer Ästhetik plädiert auch Christopher Wagstaff. Seiner Ansicht nach hat die traditionelle Konzentration auf „unintendierte, oberflächliche [...] materielle Determinanten“ (S.37) wie geringe Produktionskosten, der Einsatz von Laiendarstellern, die Verwendung von mangelhaftem Filmmaterial, das Drehen unter freiem Himmel und in schlecht ausgestatteten Studios eine genauere Begriffsbestimmung des Neo-Realismus im Film eher behindert als befördert. Wagstaffs Vorschlag, sich wieder stärker auf die Analyse der Filme selbst zu stützen, ist zweifellos sinnvoll, wenn auch vielleicht in der Exklusivität, mit der er formale und produktionsästhetische Beschreibungsmodelle gegeneinander ausspielt, etwas überzogen. Auch bleiben die Kriterien seiner exemplarischen Interpretation der Neapel-Episode aus *Paisà* (1946), in der er eine für den Neo-Realismus bezeichnende, bestehende Gattungskonventionen aufbrechende „Dramaturgie des Suchens und Entdeckens“ (S.40) ausmacht, leider auf filmanalytischer Ebene ähnlich unspezifisch wie die „materiellen Determinanten“, die sie ersetzen wollen.

Am weitesten vom traditionellen Realismus-Begriff entfernt sich Sandro Bernardi in seinem Durchgang durch das Werk Rossellinis, das er vielmehr als eine von den Brüchen der Geschichte gezeichnete mythische Bilderlandschaft wahrnimmt, in der sich unter der Oberfläche des ‚Realen‘ das Sakrale als Epiphanie dem Blick auf die archaische Natur enthüllt: „Rossellini's realism always follows this procedure: it builds up a stereotype and then suddenly demolishes it. The result will be [...] an epiphanic instant when the film stops because it is impossible for it to go on any further.“ (S.53) Bernardi zufolge findet diese ästhetische Zuspitzung der filmischen Realität auf das mythische Bild bei Rossellini ihre inhaltliche Entsprechung in der Art und Weise, wie das Lebendige mit den Zeichen des Todes, des Vergangenen und Vergänglichen konfrontiert wird, von ihnen durchsetzt ist. Indem er die Kamera nicht (nur) als Instrument realitätsnaher Beobachtung, sondern als Mittel zur ‚Autopsie‘ des Vergangenen in der Gegenwart verwende, gebe sich Rossellinis Modernismus als das Projekt

einer philosophischen Anthropologie und Archäologie zu erkennen, das mit denen Mircea Eliades oder Walter Benjamins auf einer Stufe anzusiedeln sei.

Echos einer solchen von den historischen Debatten um die Stellung Rossellinis innerhalb des italienischen Kinos abstrahierenden Neu-Lektüre finden sich in drei Beiträgen, die sich der Interpretationen einzelner Filme widmen. Alan Millen untersucht *Francesco giullare di Dio* (1950) mit Blick auf dessen historische und literarische Vorlagen, um Rossellinis enge Beziehung zur Religion näher zu bestimmen und ihn so einmal mehr vom Neo-Realismus abzusetzen. In ähnlicher Absicht präpariert Laura Mulvey aus *Viaggio in Italia* (1954) mit Hilfe des Begriffs der Indexikalität eine Topografie und Erzählforgang des Films strukturierende Bedeutungsebene heraus, die sie als charakteristisch für Rossellinis Interesse an den materiellen Residuen der Vergangenheit beschreibt. So sei das Sichtbarmachen der (als negativer Abdruck im erkalteten Lava erhaltenen) Toten, dessen Zeuge Katherine bei ihrem Besuch der Ruinen von Pompeji wird, analog zur Aufzeichnung der gefilmten Gegenwart zu verstehen: „The indexical image has a direct bearing on the aesthetics and poetics of photography and film. Film, too, is an imprint. But while the images of the people of Pompeii were preserved at the moment of death, film is able to preserve the appearance of life. For Rossellini [...] the inscription of the human figure onto celluloid is one more layer, one more trace, of the past fossilised in time. This is a step beyond realism, the accurate reconstruction, that is, of events for the cinema in their appropriate settings.“ (S.98) Die von Bernardi und Mulvey herausgearbeitete reflexive Dimension der Filme Rossellinis wird von Sam Rohdie für *India Matri Bhumi* (1957-59) indirekt bestätigt. In diesem Film sei jeder „szenische Realismus“ der Präsentation einer „pluralisierten Realität“ (S.119) gewichen: „The cinema, for Rossellini, is an instrument for creating a confrontation with reality and then observing, as you might through a microscope, the consequences of that confrontation. Rossellini's reality has the effect of stripping away supports, comforts, rationalisations. [...] In that sense, that revelatory sense, Rossellini believed his films were the instruments for revealing reality as it is. And what is reality as it is? It is the difference to what one supposes it is, it is the scandal of reality. It is decentred, blank. It gives no comfort.“ (S.120f., 124)

In ihrem Beharren auf einer sich kontinuierlich und konsistent vollziehenden künstlerischen Entwicklung Rossellinis, die keineswegs unter den Begriff des Neo-Realismus zu fassen sei, sind sich die meisten Autoren des Bandes einig (Stephen Grundles vergleichende Betrachtung des ‚Medien-Skandals‘, den die private Beziehung zu Ingrid Bergmann in den USA, kaum aber in Italien auslöste, ist der einzige Beitrag, der die Person Rossellinis gegenüber dem Werk in den Vordergrund stellt). Dies kann, wie Adriano Aprá in seinem Beitrag ausführt, jedoch nur bis zum wesentlichsten Bruch im Schaffen Rossellinis gelten: seiner vollständigen Aufgabe des Kinofilms zugunsten eines enzyklopädisch angelegten historischen Projekts für das junge Medium Fernsehen, das seine letzte Schaffens-

phase 1963-74 (und an Quantität etwa die Hälfte seines filmischen Gesamtwerkes) ausmacht. Obwohl es einige Grundmotive seiner Filmarbeit durchaus fortführe (etwa das Interesse für historische Umbrüche und subjektive Topografien), stehe der von theatralen und televisuellen Verfremdungsstrategien gekennzeichnete ‚edukative Stil‘ Rossellinis später Fernsehfilme ästhetisch quer zu seinen früheren Kinoproduktionen. Interessanterweise wendet Aprá auf dieser Grundlage die Annahme einer autonomen, in sich schlüssigen Werkentwicklung von den Kinofilmen auf die Fernseharbeit an: während jene lediglich thematisch konsistent seien, ihre stilistischen Merkmale jedoch von Mal zu Mal verändert hätten, finde sich erst in seinem Spätwerk „die Kohärenz des enzyklopädischen Projekts“ auch in einer stilistischen Homogenität reflektiert, die die zahlreichen Fernsehfilme als Teile eines einzigen Films erscheinen ließen. (Vgl. S.143) Selbst wenn die Frage nach Rossellinis Zugehörigkeit zur neo-realistischen Bewegung tendenziell abschlägig beantwortet scheint, halten seine Filme also auch für die Zukunft noch genügend Stoff für kontroverse Diskussionen bereit.

Michael Wedel (Berlin/Amsterdam)