

Rezension zu

Irmbert Schenk: Film und Kino in Italien. Studien zur italienischen Filmgeschichte.

Marburg: Schüren 2014 (Marburger Schriften zur Medienforschung: 49). ISBN 978-3-89472-883-0. 200 S. Preis: € 19,90.

von **Otmar Schöberl**

Der Titel von Irmbert Schenks neuester Publikation, *Film und Kino in Italien*, suggeriert einen historischen Überblick. Erst der Untertitel des Buches, *Studien zur italienischen Filmgeschichte*, führt näher ans Ziel, denn tatsächlich handelt es sich bei diesem Band um eine Sammlung von Texten, die er zwischen 1991 und 2014 geschrieben hat, zum Teil für Sammelbände, aber auch z. B. für eine Vorlesung. Den Analysen gemein ist, dass sie kluge Schlaglichter auf verschiedene Perioden des italienischen Kinos werfen.

Irmbert Schenk ist für den Schüren Verlag kein Unbekannter; der deutsche Medienwissenschaftler hat bereits zu Themen wie *Kino und Modernisierung* oder *Dschungel Großstadt* (als Herausgeber) Arbeiten vorgelegt. Er beschäftigt sich besonders intensiv mit europäischer Filmgeschichte, -analyse sowie -rezeption, lehrte an der Universität Bremen und ist Professor im Ruhestand.

Schenk beginnt seine Analyse mit einer (halsbrecherisch kurzen) Einführung in die italienische Geschichte von 1861 (der Vereinigung Italiens) bis etwa 1895, ehe er die These entwickelt, die für das gesamte Buch tragend ist: Die Monumental- und Historienfilme italienischer Prägung, die zwischen 1905 und etwa 1915 entstanden, sind Rückbesinnungen auf die einstige Stärke des römischen Weltreiches aus einer schwierigen sozialen und ideologischen Situation heraus.



Einem Teil über die "Anfänge der italienischen Kinetographie" folgt mit "Historien- und Monumentalfilmen" eine Einführung in dieses Subgenre italienischer Filmgeschichte, der mit "*Cabiria* von Giovanni Pastrone" der Hauptteil folgt, eine bestechende Analyse dieses Kassenschlagers von 1914. Warum der große Erfolg? Die Beteiligung Gabriele D'Annunzios an den Zwischentiteln war sicher kein Schaden, seine Berühmtheit lieferte dem Projekt eine gewisse Reputation, und bei allem Aufwand war *Cabiria* auch filmtechnisch auf der Höhe seiner Zeit. Schenk warnt im Vorübergehen seine LeserInnen vor einer "Überbewertung des Aussagewerts von Datierungen filmtechnischer Neuerungen", zumal z. B. "dazwischen geschnittene Nah-/Großaufnahmen in USA und Frankreich vereinzelt schon ab 1903 erscheinen" (S. 44). Italienischen Zuschauern, so Schenk, ist *Cabiria* mit Figuren wie dem 'starken Mann' Maciste Träger "diffuser Ideologie, die ihrerseits das Reservoir für manifeste Ideologie und Propaganda abgibt" (S.

45). Der Film funktionierte jedoch international ohne Auslöser eines Gefühls patriotischer Stärke. Ein letzter Teil von Schenks Arbeit, "Pastrone und Griffith", versucht, bei einem kurzen Vergleich der beiden Regisseure die Kirche im Dorf zu lassen und plädiert dafür, Griffith nicht allzu abhängig von Pastrone und italienischen Monumentalfilmen zu zeigen.

"Von *Cabiria* zu Mussolini", der darauf folgende Text des Bandes, leidet im Vergleich zur ersten Analyse unter einem erheblichen Maß an Redundanz: So darf/muss man hier zum zweiten Mal lesen von der Aufspaltung Italiens in einen industrialisierten Norden und einen Süden, der von der Landwirtschaft lebt. Ein wenig Lektoratsarbeit hätte Wunder wirken können. An der These Schenks, die so beliebten 'starken Männer' des frühen italienischen Kinos, Maciste oder Ursus, wiesen bereits auf Mussolini hin, der sich gern als 'forzuto' gab, ist nichts auszusetzen.

Der dritte Text des vorliegenden Bandes, "Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus – Walter Ruttmanns *Acciaio*", 2003 erstmals veröffentlicht, widmet sich Ruttmanns 1933 aufgeführtem Spielfilm, der selten zu sehen ist. Auf eine Darstellung der Bewegung des Futurismus folgt ein (allzu) kurzer Abriss der Prinzipien des Filmemachers Ruttmann. Teil zwei der Analyse ist zunächst dem italienischen Kino gewidmet und seinem Niedergang in den 1920er-Jahren; erst realistische Filme wie *Sole* (Alessandro Blasetti, 1928) oder *Rotaie* (Mario Camerini, 1929) brachten wieder Erfolg. Emilio Cecchi, Produktionschef der Filmfirma CINES, bemühte sich um erfolgreiche Schriftsteller und ausländische Regisseure (Ophüls oder Renoir). So kommt Walter Ruttmann für den Film *Acciaio*, dessen Drehbuch vermeintlich von Luigi Pirandello, in Wahrheit aber von dessen Sohn Stefano Landi stammt, ins Gerede.

Aber die Dreiecksgeschichte im Milieu der Stahlarbeiter erwies sich nach seiner Fertigstellung beim Publikum als 'Rohrkrepierer'. Bei der Presse hatte *Acciaio* mehr Glück; Herbert Ihering oder Kurt Pinthus fanden durchaus lobende Worte. Das tut auch Irmbert Schenk; auf vier Seiten widmet sich Abschnitt drei seines Textes zunächst einer Kritik von

Acciaio ('Stahl', im Deutschen hieß der Film *Arbeit macht glücklich* [sic!]). Warum und wie Ruttmann auch im deutschen Faschismus eine Heimat fand, führt Schenk in den letzten Zeilen seines Beitrages aus.

"Zum Motiv des Automobils als Subtext der Modernisierung in Komödien der 1930er-Jahre": Wichtig ist, dass es auch hier um italienische Filme geht (so war der Titel denn doch nicht lang genug). Schenk beginnt mit einem kurzen Abriss der italienischen Filmgeschichte bis ins Jahr 1930 – also mit Dingen, die wir in den Texten zuvor bereits gelesen haben. *Rotaie* nennt erstmals Schenks "Leitwort" (S. 98): 'Modernisierung', die er hier am Beispiel des Autos exemplifizieren will. *Gli uomini che mascalzoni* (1932) und *Il signor Max* (1937), beide von Mario Camerini und mit Vittorio De Sica, führt er als erste Beispiele an. Beide Filme handeln von Kleinbürgern, die auf großem Fuß unterwegs sind.

Schenk räumt ein, dass der italienische Faschismus noch weniger am reinen Propagandafilm interessiert gewesen sei als der deutsche Nationalsozialismus. *I grandi magazzini* (erneut von Camerini und mit De Sica, 1939) zeigt jedoch z. B. ein riesiges Warenhaus nach dem Vorbild von Harrod's oder dem KaDeWe – wie es das in Italien nicht gab. Ein 'modernes' Italien sollte eines haben, also wurde es für den Film erfunden. Ähnlich präsentiert sich der Fall beim Automobil: 1939 gab es in Italien nur 290.225 Autos; von einer Motorisierung, wie sie die zuvor angesprochenen Filme zeigen, war das Land noch weit entfernt. Das 'moderne Italien' dieser Filme war reinste – unterschwellige – Propaganda. Einen Ausblick auf die 1960er-Jahre gestattet sich der Text mit einer kurzen Analyse von Dino Risi's *Il Sorpasso* (1961).

Es folgen zwei Arbeiten über den Neorealismus: Eine Vorlesung aus dem Jahr 2000 und ein drei Seiten kurzer Lexikon-Eintrag. Zeitgeschichte lässt Schenk zu Beginn einfließen mit einem (äußerst) kurzen Rückblick auf die italienische Geschichte von 1922 (Machtübernahme des Faschismus) bis zum Anfang der 1950er-Jahre. Auch die filmwirtschaftliche Situation nach dem Krieg wird von Schenk überblicksartig

tig dargestellt. Nach einer knappen Bestandsaufnahme der Kriterien des Neorealismus geht es um die Filme von Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946), Vittorio De Sica (*Sciuscià*, 1946; *Ladri di biciclette*, 1948; *Umberto D.*, 1951) und Luchino Visconti (*Ossessione*, der wichtigste Vorläuferfilm, 1942; *La terra trema*, 1948). Ein kurzer Ausblick ist der Frage gewidmet, wie es mit dem Neorealismus weiterging, u. a. dem 'Zweiten Neorealismus' von Regisseuren wie Ermanno Olmi, Francesco Rosi oder Pier Paolo Pasolini. Der Lexikoneintrag hat dem dann wieder wenig Neues beizufügen.

Ein Regisseur, der schon in jenen Beiträgen vorkam, die dem Neorealismus gewidmet sind, ist Luchino Visconti: Um ihn geht es weitaus prominenter in dem Text "Psychopathologie des Verfalls und Untergangs – Thomas Mann und Luchino Visconti: Der Tod in Venedig/Morte a Venezia". Dies ist vielleicht der schönste von Schenks Beiträgen. Er lässt sich genügend Zeit, um zuerst mit Thomas Mann und der Novelle zu beginnen, wobei zahlreiche Querverweise eingearbeitet werden. Im fünften Abschnitt der Analyse kommt Schenk zu Visconti und arbeitet kurz dessen Biografie auf, ehe er in Teil sechs mit der Darstellung von *Morte a Venezia* (1971) beginnt. Dabei legt er geschickt sowohl die Gemeinsamkeiten zwischen dem Vorlagentext und der bildlichen Umsetzung frei – als auch die Unterschiede, wobei ihm das Fehlen der Ironie bei Visconti einer der wesentlichsten Züge der Adaption zu sein scheint.

"Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch: Zwischen Moderne und Postmoderne" steht im Folgetext im Mittelpunkt. Schenk vereinnahmt Antonioni bereits für die Postmoderne und arbeitet mit dem Begriff der 'Krankheit der Gefühle', der von Antonioni selbst stammt. Wenn der Regisseur in *L'eclisse* (1962) in der abschließenden Sequenz offenbar zufäl-

lig Straßen, Gebäude, Menschen Roms zeigt, schreibt Schenk gelungen davon, dass der Film jede "Anthropozentrierung" (S. 150) aufgegeben habe. Hie und da argumentiert der Autor trotz aller Dichte vielleicht etwas salopp (ist *Blow Up* tatsächlich "dank der MGM-Werbung" Antonionis "größter Publikumerfolg" [?] (S. 164)). Die Gegenüberstellung von Natur oder Mensch oder die Frage nach der 'Kontingenz der Geschichte' in den Werken Antonionis sind aber doch luzide herausgearbeitet.

Sehr gelungen ist der abschließende Beitrag mit dem einfachen Titel "Roberto Benigni: Das Leben ist schön". Schenk beginnt mit einer Biografie Benignis, die seine Regiearbeiten genauer in den Fokus nimmt, und arbeitet nicht zuletzt die italienische Tradition der 'Maske' des Komikers heraus – was erklären mag, warum etwa Benignis *Il mostro* oder auch *Pinocchio* im deutschsprachigen Raum bei der Presse, die über die 'Maske' nicht Bescheid weiß, einen schweren Stand hatten. In der Folge beschäftigt sich Schenk vor allem mit der Rezeption von *La vita è bella* im deutschen Feuilleton. Diese war zunächst überwiegend negativ; das Lob setzt erst ein, nachdem der Film drei 'Academy Awards' ('Oscars') gewonnen hatte. Auch Schenk ist auf der Seite der 'Befürworter' von *La vita è bella* und hat dafür einige Argumente.

Zusammenfassend kann der Band als gelungener Beitrag zur italienischen Filmgeschichte gelten. Der Schreibstil des Autors ist flüssig und die Texte sind für breitere Leserkreise gedacht. Daher eignet sich die Publikation als Einführung in verschiedene Themenbereiche. Leider ist der Titel etwas irreführend gewählt, und auch einiges an Lektoratsarbeit hätte nicht geschadet – nicht nur wegen der Redundanz, auch Grammatik- und Fallfehler sind (zu) häufig zu finden.

Autor/innen-Biografie

Otmar Schöberl

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, Filmkritiken und filmhistorische Beiträge für u. a. *art quarterly*, *celluloid*, *kolik film*, *ray*. Mitarbeit am Werkregister des Vorlasses von Ferry Radax. Einführungen im Filmhaus Spittelberg, im Österreichischen Filmmuseum und im Rahmen der Grazer Diagonale. Dissertant am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Arbeitstitel der Dissertation: "moderne/körper/krieg").

Publikationen:

- : "Wunderkammer des Sehens. Notizen zu Ferry Radax' Malerei". In: *Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment*. Hg. v. Otto Mörth/Isabella Hirt/Georg Vogt. Wien: Sonderzahl 2014, S. 63–72.
- : "Vexierspiel der Zeiten. Zu Videographie I – Vestenötting (1945)". In: *Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment*. Hg. v. Otto Mörth/Isabella Hirt/Georg Vogt. Wien: Sonderzahl 2014, S. 226–231.