

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

Marburg: Schüren 2014, 196 S., ISBN 978-3-89472-883-0, EUR 19,90

Der Bremer Medienwissenschaftler Irmbert Schenk präsentiert mit dem vorliegenden Band eine Aufsatzsammlung zur Kinematografie Italiens. Die chronologisch-historische Anordnung der Beiträge ermöglicht es, diese Zusammenstellung aus in sich geschlossenen Texten auch als eine kleine Filmgeschichte – „natürlich ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber doch mit der Absicht, auf diese Weise symptomatische Formationsprozesse deutlich zu machen“ (S.7) – des Landes zu lesen. Eine inhaltliche Klammer bietet dabei die heuristisch angewandte Kategorie der ‚Modernisierung‘, bezogen sowohl auf medienspezifische als auch auf gesellschaftliche Entwicklungen.

Mit „Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914“ steht zu Beginn ein an Detailinformationen reicher Einblick in die erfolgreiche Anfangsphase des italienischen Kinos, die ihre Krönung in Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914) fand. Schenk beschreibt dieses Werk und das Genre des Historienfilms im Allgemeinen als eine für das noch junge Medium ideale Ausdrucksform eines Höchstmaßes an Spektakularität, wobei zugleich eine infantile und potenziell ideologisch konnotierbare „Mythisierung von Geschichte“ (S.47) stattfindet. Letzterer Aspekt steht im Vordergrund des anschließenden „Von *Cabiria* zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in

Italien“, der, „erklärtermaßen spekulativ“ (S.51), das Genre als eindeutig ideologisch aufgeladen versteht: Identitätsdefizite kompensierend, beförderten die *pepla* eine nationale Mythenbildung, welche als zeitgenössisches Mentalitätssphänomen eine Kontinuität bis zum Ende des Faschismus aufweise.

„Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus. Walter Ruttmanns *Acciaio*“ behandelt einen Film, der sich nach Schenk als ebenfalls nicht immun gegen eine mögliche ideologische Verwertung seitens des Faschismus erweist. Die Möglichkeit der ideologischen Nutzbarkeit für das faschistische Regime von zwar nicht explizit propagandistischen, jedoch die Modernität der italienischen Gesellschaft betonenden Filmen postuliert Schenk ebenfalls in dem bislang unveröffentlichten „Zum Motiv des Automobils als Subtext der Modernisierung in Komödien der 1930er Jahre“.

Der darauffolgende Beitrag „Der italienische Neorealismus. Eine Vorlesung“ bietet eine konzise Einführung in diese international so bedeutsame kinematografische Strömung. Eine Beschreibung des Entstehungshintergrundes ermöglicht es, das Phänomen in seinem Bezug zu den geschichtlichen Umwälzungen im Italien der 1940er Jahre zu begreifen. Seine konkrete Umsetzung wird anhand der drei herausragenden Vertreter Roberto Ros-

sellini, Luchino Visconti und Vittorio De Sica skizziert und in einem Lexikon-Eintrag erneut prägnant zusammengefasst. In „«Psychopathologie des Verfalls und Untergangs». Thomas Mann und Luchino Visconti: *Der Tod in Venedig/Morte a Venezia*“, einem stilistischen und inhaltlichen Vergleich der beiden Werke, konstatiert Schenk eine grundsätzlich verschiedene Realisierung des gemeinsamen Themas der Dekadenz: Anstelle der ironischen Distanz Manns und des Versuchs, „die Errungenschaften der Ideale der bürgerlichen Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts im Zeichen von Humanität und Aufklärung zu retten“ (S.145), tritt bei Visconti ein absoluter Pessimismus, der nur noch einen Abgesang auf diese Kultur, und auch dies nur in Form der Darstellung eines Einzelchicksals, zulässt.

„Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne“ betont den Innovationsgehalt der Filme Michelangelo Antonionis, da die in ihnen wahrnehmbaren Phänomene der Ambivalenz und der Kontingenz auf einen menschlichen Erfahrungshorizont hinwiesen, welcher die ästhetische Moderne bereits verabschiedet habe: Antonioni verstehe den Menschen als „nicht adäquat“ für die moderne, technisierte Gesellschaft, was er auch ästhetisch vermittele (die „Verweigerung einer linearen Handlungsgeschichte“ [S.149]). Antonioni antizipiere in seinem Schaffen somit die Absage an die Subjektzentrierung der Moderne, bevor diese theoretisch

postuliert werde, was faktisch nicht zu ignorieren und somit maßgeblich normbildend für die Geschichte der Kinoästhetik sei.

Am Ende steht mit „Roberto Benigni: *Das Leben ist schön*“ eine weitere Erstveröffentlichung. Schenk verortet die Komödie mit tragischem Ausgang im Gesamtschaffen Benignis, den er als Nachfahren des komischen populären Theaters Italiens versteht. Aus der Unkenntnis über diese kulturelle Tradition resultiere eine missverständliche Rezeption des Werks seitens der deutschen Filmkritik, die dieses zudem aufgrund des mittels einer Fiktionalisierung des Holocausts durchgeführten Tabubruchs zunächst fast ausschließlich negativ aufgenommen habe. Es sei dem Film jedoch gelungen, dieses Darstellungsverbot und das „Definitionsmonopol der Überlebenden“ (S.192) zu durchbrechen und dadurch langfristig auf die Erinnerungskultur gerade in Deutschland einzuwirken, ermöglichen der Film doch eine gefühlsmäßige Annäherung an die „Individualität des Terrors“ (ebd.) jenseits eines stereotypisierten Gedenkens.

Dem Band gelingt es insgesamt überzeugend, einem deutschsprachigen Publikum einen Überblick über verschiedene Epochen des italienischen Spielfilms sowie deren gesellschaftliche Verortung und die dabei nachvollziehbaren beziehungsweise unterstützten Modernisierungsprozesse zu vermitteln.

Matthias Bürgel (Köln)