

## „Raccontare la realtà come fosse una storia“

### Zu Jörn Glasenapps Neorealismus-Studie

Giovanni di Stefano (Münster)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Neorealismus; Film; italienischer Film; Glasenapp, Jörn

Jörn Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild: der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2013), 133 S.

\*

\*\*

Neorealismus und kein Ende: Die Bedeutung des italienischen Neorealismus scheint im Lauf der Jahre keineswegs abzunehmen, eher das Gegenteil, sieht man die zahlreichen filmwissenschaftlichen Studien, die sich nach wie vor damit beschäftigen, sowie die vielen Filmemacher, die sich in aller Welt noch auf dessen Beispiel berufen.

Dabei lässt sich eine Tendenz in der internationalen Filmwissenschaft beobachten: eine Verlagerung des Schwerpunkts weg vom Ideologischen und Inhaltlichen, das jahrelang die Debatte, vor allem in Italien, bestimmt hat, hin zum Formalen und Erzähltheoretischen. Ein Beispiel dafür ist die hier besprochene Studie von Jörn Glasenapp, deren Ausgangsthese lautet: „Im Neorealismus kommt der Film gleichsam zu sich selbst, zeigt er das, was ihn ausmacht, in seiner reinsten Form, spielt er seine Potentiale am überzeugendsten aus“ (7). Für seine These stützt sich der Autor auf die theoretischen Schriften von André Bazin und Gilles Deleuze. Das Neue des Neorealismus sieht Bazin, der sich sehr früh damit auseinandersetzt, vor allem in der Art des Erzählens, die die Wirklichkeit nicht auf eine kausale Verkettung von Handlungen reduziere, sondern sie wie „einen unteilbaren Block“ (14) betrachte, d. h. dem Ereignishaften, dem (angeblich) Zufälligen und scheinbar Nebensächlichen Raum offen lasse. Deleuze geht noch weiter und erkennt im Neorealismus den Übergang von dem auf die Aktion fokussierten „Bewegungsbild“ (*l'image-mouvement*) des klassischen Kinos zum „Zeit-Bild“ (*l'image-temps*), das das Verlaufen der Zeit selbst in seiner Diskontinuität darstelle und charakteristisch für das Kino der Moderne sei. Hieran schließt der

Titel des Bandes von Glasenapp an, der anhand von fünf Schlüsselfilmen die Weiterentwicklung des neorealistischen Konzepts umreißen möchte.

Gegenüber Bazin hebt der Autor hervor, dass der Neorealismus seine ‚realistische‘ Wirkung nicht nur durch eine Verzicht-Ästhetik (Verzicht auf einen bruchlosen Handlungsverlauf, auf aufwändige Inszenierung, auf professionelle Schauspieler) erreiche, sondern auch und vor allem durch die ostentative Distanzierung vom kommerziellen Unterhaltungsfilm hollywoodscher Prägung:

Während Bazin die realistische Wirkung des Neorealismus über dessen Nähe zur Realität zu bestimmen sucht, ist demnach die eigentlich relevante Größe in diesem Zusammenhang dessen Ferne vom kommerziellen Unterhaltungsfilm (22),

an dem sich die Erwartungen der Zuschauer orientieren. Im neorealistischen Film würden diese Erwartungen konterkariert.

Wie dieser Bezug auf verschiedenen Ebenen funktioniert, zeigt der Autor mit einem schönen Beispiel aus *Ladri di biciclette*, dem Film, der nach einhellem Urteil idealtypisch den Neorealismus verkörpert; und zwar analysiert er die Szene, in der die Hauptfigur recht unbeholfen ein Filmplakat von Rita Hayworth (in der Titelrolle von *Gilda*, 1946) an eine Mauer klebt und dabei zu spät merkt, dass sein Fahrrad gestohlen wird. Die Falten im Plakat der Diva ließen sich, so Glasenapp, als symbolische Risse in der glatten Scheinwelt Hollywoods interpretieren, ein vom Regisseur De Sica bewusst eingesetztes Zeichen mit dem er den eigenen ‚realistischen‘ Anspruch als Umkehr von Hollywoods betörender Illusionskunst im Film selbst inszeniere. Dies alles ist schön beobachtet, aber nicht ganz neu, und der Autor hätte Belege dafür bereits in den Schriften von Cesare Zavattini, Hauptverfasser von De Sicas Drehbüchern und wichtigstem Theoretiker des Neorealismus in Italien (den er nur flüchtig einmal in einer Fußnote erwähnt) finden können. Zavattini schreibt:

Il tentativo vero non è quello di inventare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come fosse una storia.<sup>1</sup>

(Die eigentliche Herausforderung besteht darin, nicht eine Story zu erfinden, die der Wirklichkeit ähnelt, sondern die Wirklichkeit zu erzählen, als sei sie eine Story.)

Der Konjunktiv-Satz verweist indirekt auch auf all die filmischen Mittel und Tricks, die nötig sind, um diesen Eindruck (die Wirklichkeit als Sto-

<sup>1</sup> Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.* (Mailand: Bompiani, 1979), 103.

ry) entstehen zu lassen. Nicht zu vergessen die politische Bedeutung, die im Wahljahr 1948, als sich die Konfrontation zwischen Christdemokraten und der Volksfront (Sozialisten und Kommunisten) dramatisch zuspitzt, der Szene beikommt. Das Hollywood-Kino, das in Italien wegen der Zensur während des Faschismus erst nach dem Krieg an Einfluss gewinnt, erweist sich als das beste Verbreitungsmittel des amerikanischen Way of Life, dessen illusorisch-utopischen Charakter die Plakatszene symbolisch entlarvt. Dem hält der Film ein anderes Identifikationsangebot entgegen, das auf den Werten des Alltags wie Arbeit, Familie und Zusammenhalten gründet, was einem aufmerksamen Zuschauer der ersten Stunde wie Thomas Mann in Amerika nicht entgeht, der in seinem Tagebuch notiert:

Italienischer Film ‚Bicycle Thief‘, bittere soziale Anklage, Alltagstragik sehr packender Art, aus kommunistischer Sphäre kommend, vorzüglich inszeniert, mit komischen Einschlägen gegen Kirche und Frömmerei. Bewegend. Sehr national-italienisch dabei.<sup>2</sup>

Die etwas breitere, auf das ‚Formale‘ fokussierte Definition von Neorealismus ermöglicht dem Autor unter einem Nenner – als weitere Etappen der neorealistischen Abkehr vom „Aktionsbild“ – sehr unterschiedliche Filme, die z. T. auf den ersten Blick mit seiner Ästhetik nicht mehr viel zu tun zu haben scheinen, zu analysieren: Fellinis *I VITELLONI* und *IL CASANOVA* DI FEDERICO FELLINI, Antonionis *LA NOTTE* und Pasolinis *ACCATTONE*. Die Analysen enthalten schöne Detailbeobachtungen und überraschende Querverbindungen. So veranschauliche in *I VITELLONI* das in der Wohnung des Moraldo „an den Nagel gehängte Fahrrad“ (30) symbolisch den Abschied vom Arbeitsethos und dem sozialkritischen Impuls von *LADRI DI BICICLETTE* und des Neorealismus der unmittelbaren Nachkriegszeit, wobei die Wahl einer Gruppe von jungen, jede Verantwortung von sich weisenden „Faulpelzen“ als Hauptfiguren den neorealistischen Verzicht auf einen ‚klassischen‘ Handlungsverlauf sozusagen thematisch auf die Handlungsebene selbst verlege: das Nicht-Handeln-Wollen/Können ist das Thema des Films. Die „Faulpelz“-Konstellation finden wir in *ACCATTONE* wieder, freilich in einem anderen Milieu angesiedelt: dem der marginalisierten Bewohner der Außenbezirke von Rom, die vom Wirtschaftswunder dieser Jahre ausgeschlossen bleiben und für die kleinbürgerliche Moral der neorealistischen Figuren der Nachkriegszeit nicht mehr empfänglich sind. Glasenapp spürt

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1949–1950*, hrsg. von Inge Jens (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), 144.

interessante Querverbindungen zu I VITELLONI auf, macht gleichzeitig auf die entscheidenden Unterschiede aufmerksam. Die Arbeitsverweigerung des Titelhelden in Pasolinis Film deutet er überzeugend als Weigerung, die „heteronormativen Geschlechterrollenerwartungen“ (60) zu akzeptieren.

Am konsequentesten vollzieht sich die „Abkehr vom Aktionsbild“ bei Antonioni, der den neorealistischen Weg „in Richtung Kontingenz, das heißt einer weitgehenden Entlassung der Sequenzen, Szenen und Bilder aus dem Zwangsverband der Kausalität“ (77) noch weiter beschreibe. In Anlehnung an Deleuze analysiert der Autor den berühmten ziellosen Spaziergang von Lidia durch Mailand als eine ideale und radikalere Fortsetzung des Umherirrens von Vater und Sohn durch die Straßen von Rom auf der Suche nach dem Fahrrad in LADRI DI BICICLETTA, bei der der letzte Rest narrativer Begründung fallen gelassen werde, so dass der Schwerpunkt von der „Aktion“ in die Registrierung der optischen Situation verlegt werde. Die ersten Zuschauer sahen darin freilich vielmehr einen Bruch mit dem neorealistischen Ansatz und einen Versuch, narrative Verfahren der neueren Literatur in filmische Lösungen umzusetzen. Das eine – könnte man hinzufügen – schließt das andere nicht aus, wie ein Blick auf die frühen „neorealistischen“ dokumentarischen Kurzfilme von Antonioni GENTE DEL PO (1947) und N. U. – NETTEZZA URBANA (1948) zeigt, in denen es weniger um die Darstellung von Arbeitsabläufen als um die Interaktion von Mensch und Raum geht.

Am Schluss dieses idealen Parcours steht im Buch Fellinis CASANOVA, der „mit seiner offensiv ausgestellten Artifizialität“ (109) die neorealistische Forderung nach Authentizität ostentativ ins Gegenteil kehrt und doch, so Glasenapp, durch das Klaustrophobische und Zwanghafte, die hier die Befreiung vom Handlungszwang und das Einsperren in einer künstlichen Welt vermitteln, dialektisch „auch als ein *ex-negativo*-Eintreten für diese lesbar wäre“ (115).

Kritisch angemerkt werden muss, dass Glasenapp in seiner Studie kaum auf andere Ansätze und auf die Rezeptionsgeschichte der analysierten Filme (bezeichnenderweise enthält seine Bibliografie kaum italienische Titel) eingeht. Trotz dieser Einschränkung ein insgesamt durchaus interessanter und lesenswerter Beitrag zu den modernen Aspekten des Neorealismus.