

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 8

Artikel: Camerini und der Neorealismus
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931750>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Camerini und d

AM FESTIVAL VON LOCARNO WIRD EINE RETROSPEKTIVE DER WERKE MARIO CAMERINIS GEZEIGT. EIN BLICK AUF SEINE BEZIEHUNG ZUM NEOREALISMUS UND DESSEN ANFÄNGE.

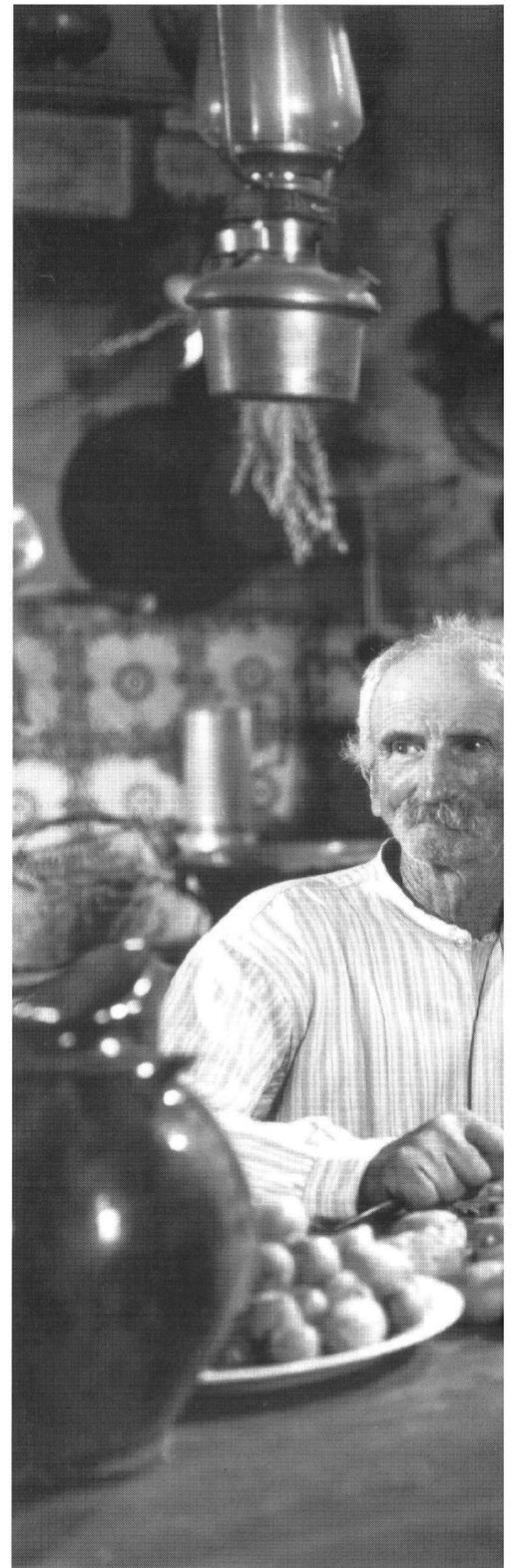
Thomas Christen

Was haben der Regisseur Mario Camerini (1895-1981) und der Neorealismus, jene «Schule der Befreiung» (André Bazin) miteinander gemeinsam? Nicht viel, wie es nicht nur auf den ersten Blick scheint. Camerinis Karriere als Filmschaffender begann noch in der Stummfilmzeit, seine Hauptwerke – Komödien, angesiedelt in der Welt des Kleinbürgertums – realisierte er in den dreissiger Jahren. Er arbeitete auch im faschistischen Italien kontinuierlich weiter, und sein Name wird kaum in Zusammenhang mit jener Aufbruchs- und Erneuerungsphase des italienischen Kinos zwischen Mitte der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre genannt.

Allerdings gilt es zu bedenken, dass der Neorealismus zu jener Zeit nicht einfach «vom Himmel» gefallen ist, sondern grösstenteils von Menschen getragen wurde, die bereits vorher – unter dem Faschismus – Filme realisiert hatten. Zumindest ein Film von Camerini kann zum Umkreis des Neorealismus gerechnet werden: der 1948 entstandene «*Molti sogni per le strade*» (1948) mit Anna Magnani und Massimo Girotti in den Hauptrollen, zwei Darstellern, die auch in Schlüsselwerken dieser Bewegung mitwirkten: Girotti in Viscontis «*Ossessione*» (1942) und Magnani in Rossellinis «*Roma, città aperta*» (1945). Auf dieses Werk von Camerini soll in der Folge etwas ausführlicher eingegangen werden, vor allem auf seinen Stellenwert innerhalb des Neorealismus. Zuvor soll jedoch der Versuch unternommen werden, diese Aufbruchsphase filmhistorisch genauer zu determinieren.

HERKUNFT DES BEGRIFFS «NEOREALISMUS»

Wann und in welchem Zusammenhang der Begriff «Neorealismus» zum ersten Mal verwendet wurde, scheint auch heute nicht völlig geklärt zu sein. Luchino Visconti behauptete

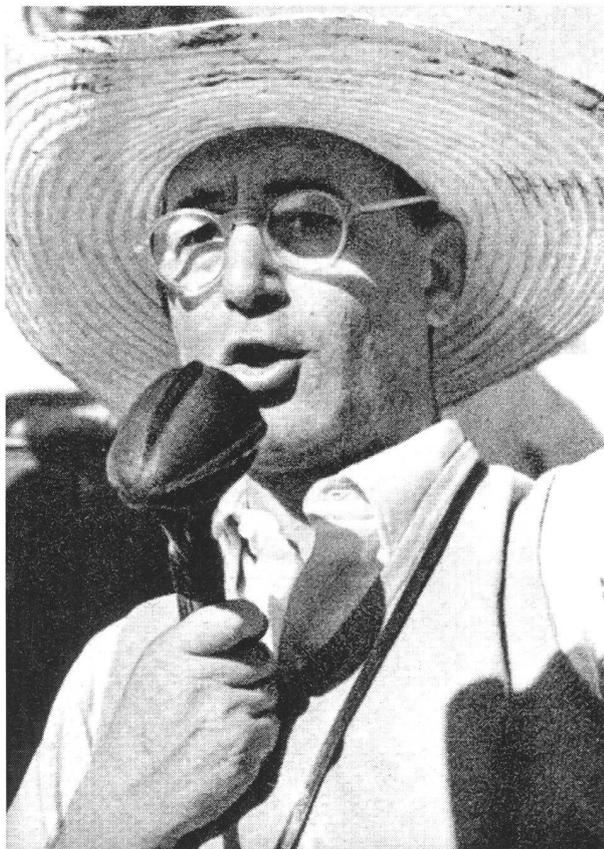


er Neorealismus



«Vivere in pace» (1946)
von Luigi Zampa

TITEL ITALIENISCHER FILM



Mario Camerini

– allerdings erst zwanzig Jahre später –, dass sein Cutter Mario Serandrei die Bezeichnung verwendet habe, als er die ersten Muster von «Osessione» sah. Ulrich Gregor und Enno Patalas nennen in ihrer «Geschichte des Films» den Kritiker Umberto Barbaro, der den Ausdruck «neo-realismo» 1943 in der Zeitschrift «Film» gebrauchte, allerdings in Zusammenhang mit dem französischen Film der dreissiger Jahre (vor allem mit Marcel Carné), der filmhistorisch mit der Bezeichnung «poetischer Realismus» charakterisiert wird. Gerade dieser Verweis auf das französische Vorkriegskino, das Barbaro als nachahmenswert für den italienischen Film empfahl, erscheint nicht ohne Interesse, wenn es darum geht, tatsächliche Vorläufer im Bereich des Films auszumachen.

In diesem Zusammenhang gilt es vor allem ein Werk zu erwähnen: Jean Renoirs im Gastarbeitermilieu angesiedelter «Toni» (1934). Visconti war kurz vor Kriegsausbruch Assistent bei Renoir, sammelte bei der Arbeit mit ihm seine ersten Erfahrungen, und Renoir soll es auch gewesen sein, der ihn auf den amerikanischen Kriminalroman «The Postman Always Rings Twice» von James M. Cain aufmerksam machte, der als Vorlage für sein Debüt «Osessione» diente. Damit wäre ein weiterer möglicher Strang an Einflüssen und Vorbildern ge-

nannt, den Karsten Witte wie folgt zusammenfasste: «Der Neorealismus des italienischen Nachkriegsfilms und der Literatur ist ein Derivat des amerikanischen Vorkriegsfilms und der amerikanischen Literatur.» Doch auch im eigenen Land gab es – im Bereich der Literatur – Vorbilder; vor allem ist der Verismus von Giovanni Verga als einflussreichster Impulsgeber zu nennen, dessen Roman «I malavoglia» beispielsweise die Vorlage zu Viscontis «La terra trema» (1948) lieferte.

VOM FASCHISMUS...

Um besser zu verstehen, was dieser programmatische Begriff «Neuer Realismus» bedeutet, ist es nötig, zunächst die vorangegangene Zeit zu betrachten und auch die allgemeine gesellschaftspolitische Entwicklung Italiens einzubeziehen. Bereits zu Beginn der zwanziger Jahre erfolgte die faschistische Machtübernahme. Dieser politische Rechtsrutsch zeigte zunächst wenig Auswirkungen auf das Filmschaffen. Es herrschte zunächst eine Laisser-faire-Politik. Seit Ende der zwanziger Jahre ist allerdings eine stärkere Ausrichtung auf spezifisch italienische Themen feststellbar, zudem ein Wettstreit mit dem Hollywood-Kino der eskapistischen Ausprägung: historische Epen, realitätsfremde Dramen und Komödien, Studioproduktionen, sentimentale, in der Oberschicht angesiedelte Salonmelodramen, die später unter der (negativ gemeinten) Bezeichnung «Kino der weissen Telefone» zusammengefasst wurden. 1938 erliess der Staat protektionistische Massnahmen, die den Import ausländischer Filme behinderten und schliesslich dazu führten, dass die Filme der amerikanischen Majors nicht mehr in den italienischen Kinos zu sehen waren. 1941 – mit dem Kriegseintritt der USA – wurde der noch minimale Zustrom amerikanischer Filme völlig unterbunden.

Wichtig für die Entstehung des späteren Neorealismus war auch die vom faschistischen Staat forcierte Ausbildung und Filmkultur, etwa in der Gründung der Filmhochschule «Centro Sperimentale» oder der Zeitschrift «Cinema», der Mussolinis Sohn Vittorio vorstand. Vor allem im filmpublizistischen Bereich bestanden genug Freiräume, um die eigene Produktion kritisch unter die Lupe zu nehmen und gleichsam ein Programm für einen neuen Film zu entwerfen. Kritisiert wurden vor allem die Wirklichkeitsfremde der damaligen Filmproduktion, die mangelnde Verankerung der (Film-)Menschen in ihrer sozialen Umgebung, der Manierismus – all diese Mankos wird der spätere Neorealismus, mehr oder weniger erfolgreich, zu beheben versuchen.

...ZUR BEFREIUNG

Im Juli 1943 begann die Landung der alliierten Truppen in Sizilien und damit das Anfang vom Ende für das faschistische

Italien. Mitte 1944 erfolgte die Befreiung von Rom, im April 1945 war das ganze Land befriedet. Unter den Siegern waren vor allem die USA bestrebt, die verlorengegangenen Märkte umgehend wieder zu öffnen, gleichzeitig aber auch die faschistischen Produktionsstrukturen zu zerschlagen. So wurden etwa die Studios der Cinecittà als Flüchtlingslager benutzt. Diese Massnahmen verhinderten zunächst eine Filmproduktion unter industriellen Gesichtspunkten, begünstigten jedoch – zumindest indirekt – die Geburt eines unabhängigen Filmschaffens. Da die Studios und deren Infrastruktur nicht benutzt werden konnten, entstanden die Filme an authentischen Schauplätzen: im Freien, auf den Strassen und Plätzen, in den Innenräumen von Häusern, die nicht nur als Kulissen existierten. Wichtig erscheint mir allerdings, in diesem Zusammenhang noch einmal zu betonen, dass der Neorealismus gleichsam ideologisch und theoretisch bereits vorbereitet war, dass er zwar einen thematischen und formalen Bruch mit dem bisherigen Kino bedeutete, dieser Bruch aber von Menschen vollzogen wurde, die grösstenteils über einen reichen Erfahrungsschatz verfügten und diesen gewinnbringend einzusetzen wussten – also eigentlich kein Generationswechsel stattfand (wie etwa fünfzehn Jahre später bei der französischen «Nouvelle Vague»).

STIL UND INHALT

Welches sind nun die charakteristischen Merkmale des Neorealismus? Da es sich um eine breitgefächerte Stilrichtung handelt, ist deren Bestimmung nicht eben leicht, aber versucht sei sie trotzdem. Das bereits erwähnte Drehen an Originalschauplätzen geht thematisch einher mit einer Gegenwartsnähe. Bevorzugt wird auf Stoffe zurückgegriffen, die in der Nachkriegszeit oder der unmittelbaren Vergangenheit spielen. Der Faschismus wird in den Filmen denunziert, der Widerstandskampf erhält eine gebührende Würdigung. Als Beispiele können etwa die beiden Filme von Roberto Rossellini, «Roma, città aperta» (1945) und «Paisà» (1946) genannt werden, ebenso aber auch «Il sole sorge ancora» (1946) von Aldo Vergano, «Vivere in pace» (1946) und «Anni difficili» (1948) von Luigi Zampa oder «Il bandito» (1946) und «Senza pietà» (1947) von Alberto Lattuada. Die Fokussierung auf die Gegenwart kann natürlich auch das Auge nicht vor den sozialen und ökonomischen Problemen und Umwälzungen verschliessen. Da die «Helden» der Filme vielfach nun der arbeitenden Klasse entstammen, finden Themen wie Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, Existenzkampf von Gruppen, die sich an den Rand der Gesellschaft gedrängt sehen, Beachtung, aber auch der Süden des Landes, die Unterentwicklung des Mezzogiorno, die Ausbeutung der Landarbeiter werden zu Filmthemen.



Anna Magnani in «Molti sogni per le strade» (1948) von Mario Camerini



«Senza Pietà» (1947) von Alberto Lattuada

TITEL ITALIENISCHER FILM



«Osessione» (1942) von Luchino Visconti

ALLTAGS-CHRONIKEN

Vielfach kommen nun Laiendarsteller zum Einsatz, Männer, Frauen und Kinder «von der Strasse», daneben bislang eher unbekanntere Schauspieler volkstümlicher Ausprägung wie etwa Anna Magnani. Die Dialoge sind öfters einfach und knapp gehalten, aus ökonomischen Gründen wird der Ton nicht direkt, also an Ort und Stelle, aufgezeichnet, sondern nachsynchronisiert. Vor allem in der Frühzeit des Neorealismus finden wir stilistisch eine Anlehnung an den Dokumentarfilm. Die Narration erhält eine gelockerte, episodenhafte Struktur, die sich einer Stringenz verweigert und z.B. das Ende offenlässt (besonders augenfällig wird dies etwa in Vittorio De Sicas

«Ladri di biciclette», 1948, oder Viscontis «La terra trema».) Das Chronikhafte des Alltags tritt an die Stelle einer ausgeklügelten Story. Die Menschen werden in ihrem sozialen Umfeld gezeigt, sie erscheinen weniger als Individuen – eine Psychologisierung erfolgt kaum –, sondern als Teil eines Ganzen. Totalen und Halbtotale werden als Einstellungsgrößen bevorzugt, ebenso wird das Drehen mit natürlichem Licht favorisiert. Kunst und Leben werden – jedenfalls in den theoretischen Konzepten – nicht als getrennte Sphären betrachtet, sondern als unlösbar verschmolzene Einheit.

Idealtypisch lassen sich innerhalb der neorealistischen Bewegung zwei verschiedene Tendenzen, zwei gegensätzliche Pole ausmachen. Auf der einen Seite finden wir einen marxistischen Ansatz, vertreten etwa durch Luchino Visconti, der davon ausgeht, dass sich Realität nicht einfach so finden, «einfangen» lässt, sondern zu «konstruieren» sei. Der Realismus ist für diese Position verbunden mit einer bewussten Auswahl, mit dem Versuch einer sozialen Erklärung, einem Analyseprozess auf dem Hintergrund des dialektischen Materialismus. Auf der anderen Seite, etwa vertreten durch Roberto Rossellini, steht eine mehr christlich-humanistische Ausrichtung, für die der Realismus nicht so sehr auf einer Analyse und Interpretation beruht, sondern auf einer möglichst vorurteilsfreien (also nicht ideologisch geprägten) Beobachtung, einer wachen Aufmerksamkeit gegenüber den Geschehnissen, kurzum einer phänomenologischen Betrachtungsweise.

CAMERINIS STELLENWERT

Welchen Stellenwert nimmt nun Mario Camerinis Film «*Molti sogni per le strade*» (1948) innerhalb dieser breitgefächerten Auslegung des Neorealismus ein? Dass es sich zumindest thematisch um einen neorealistischen Film handelt, wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, worum es in diesem Werk geht. Im Zentrum stehen Paolo und Linda, ein Ehepaar mit Sohn, im Rom der Nachkriegszeit. In ihrer Ehe kriselt es seit geraumer Zeit – der Grund liegt vor allem in der bereits länger dauernden Arbeitslosigkeit Paolos, der als Soldat im Krieg war und nachher ohne Job dastand. Verzweifelt über die scheinbar aussichtslose Lage und um den ewigen Vorhaltungen seiner äusserst eloquenten Gattin zu entgehen, lässt sich Paolo von einem Freund zu einem krummen «Geschäft» überreden. Er stiehlt aus einer unbewachten Garage ein teures Auto, um es tags darauf gewinnbringend an einen Hehler zu verkaufen. Linda, von Eifersucht getrieben, glaubt ihren Mann bei einem Seitensprung erwischt zu können und stellt ihm deshalb nach. Sie lässt sich nicht mehr abschütteln und erzwingt ihre Anwesenheit beim sonntäglichen Ausflug aufs Land, nicht ahnend, dass das Ziel der Verkauf des Diebesgutes

ist. Doch alles kommt ganz anders als geplant: Die Ausflügler werden in eine Schlägerei mit feiernden Arbeitern verwickelt, worauf es zur polizeilichen Registrierung kommt; der vorge-sehene Käufer wird durch die mahnenden Worte des Pfarrers anlässlich der Taufe seines Enkels dazu bekehrt, von seinem schändlichen Tun abzulassen. Schliesslich muss Paolo seiner Linda den wahren Sachverhalt gestehen, worauf diese ihn dazu verpflichtet, sich der Polizei zu stellen. Zum Glück aber hat der Besitzer des Wagens den Diebstahl noch nicht be-merkt, Paolo kann das Diebesgut zurückbringen, und obwohl seine Frau, die Rechtschaffene, bereits Anzeige erstattet hat, kommt doch alles wieder in Ordnung. Sogar mehr als das, denn Paolo erhält zu guter Letzt einen Job.

HAPPY-END DANK SOLIDARITÄT

Hinsichtlich seiner Story erinnert *«Molti sogni per le strade»* stark an den im gleichen Jahr entstandenen *«Ladri di biciclette»* von Vittorio De Sica nach einem Drehbuch von Cesare Zavati-ni, dem profiliertesten und wortgewaltigsten Theoretiker des Neorealismus. Anders als in diesem Vergleichsfilm führt Ca-merini seine Helden einem Happy-End zu, auch wenn dieser glückliche Ausgang nicht auf einen gütigen Wink von «oben» zurückgeht (der Autobesitzer speist Paolo auf seine Bitte nach einem Job mit einem Almosen ab), sondern durch die Solidari-tät innerhalb der Arbeiterklasse zustande kommt. Die Sentimen-talität, wie sie etwa den Filmen De Sicas eigen ist, bricht Came-rini zumindest streckenweise durch einen komödiantischen, ironischen Unterton, so dass es trotz des ernststen Hintergrundes immer wieder etwas zum Schmunzeln gibt, etwa wie Linda ihre Anwesenheit bei der sonntäglichen «Spazierfahrt» erpresst oder der Autohehler zu einem reuigen Sünder wird. Die Träu-me der Kleinbürger erfahren keine Karikierung, wohl aber kollidieren sie immer wieder mit der Realität.

Ende der vierziger Jahre, nach dem Wahlsieg der Christ-demokraten und dem Auszug der Kommunisten und Sozialisten aus der Regierung, zeigte der Neorealismus bereits Auflösungs-erscheinungen, die Kräfte zersplitterten sich, einzelne Expo-nenten gingen eigene Wege. Der Staat versuchte, durch ein Subventionierungssystem, das die Kommerzialität zum Massstab machte, vermehrt Einfluss auf das Filmschaffen zu gewinnen. Die wiederauferstandene Filmindustrie zwang zu einem gewis-sen Konformismus. Penelope Houstons Charakterisierung des Neorealismus als «eine revolutionäre Bewegung in einer nicht-revolutionären Gesellschaft» erscheint zwar hart, dürfte aber nicht unzutreffend sein. Auch wenn der gemeinsame Weg zu Ende war, hatte er doch eine Richtung aufgezeigt und sollte nicht folgenlos bleiben, nicht nur für das nationale, sondern auch für das internationale Filmschaffen. ■



**«Roma, città aperta» (1945)
von Roberto Rossellini**



**«Molti sogni per le strade» (1948)
von Mario Camerini**



«Ladri di biciclette» (1948) von Vittorio De Sica