

Festival : Filmoper und Neorealismo : il cinema ritrovato di Bologna 2015

Autor(en): **Girod, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 349

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863584>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

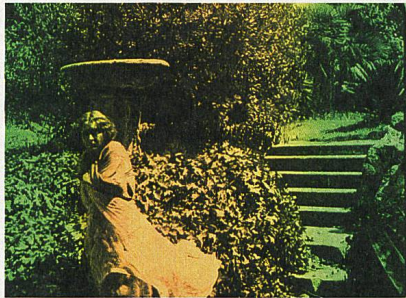
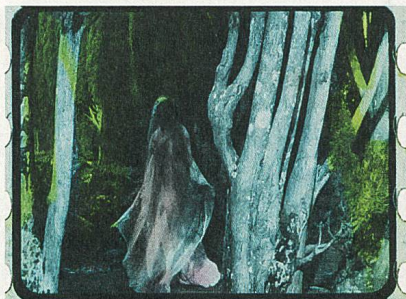
Filmoper und Neorealismo: Il cinema ritrovato di Bologna 2015

Einen idealeren Rahmen als das Teatro comunale von Bologna mit seiner traditionellen Rangarchitektur, den Goldverzierungen und dem grossen Lüster könnte man sich für die Aufführung von *Nino Oxilias* (1889–1917) hundertjährigem Stummfilm *Rapsodia satanica* kaum denken. Vor allem wenn das über 60-köpfige Orchester die Originalkomposition von *Pietro Mascagni* live dazu spielt. Diese gilt als erste spezifische Filmmusikkomposition eines namhaften italienischen Komponisten, nachdem Camille Saint-Saëns in Frankreich mit seiner Musik für *L'assassinat du Duc de Guise* vorausgegangen war.

Mephisto steigt zu Beginn des Films zwar aus einem Gemälde herab, doch ist dieses unschwer als Darstellung einer Opernszene zu deuten, und dieser Teufel wirkt mit seinen grossen Gesten und seiner übersteigerten Mimik, als sei er direkt von einer Opernbühne des 19. Jahrhunderts auf die Leinwand gesprungen. Sein Widerpart, eine weibliche Faustfigur, steht in deutlichem Kontrast dazu: *Lyda Borelli*, die spätestens mit dieser Rolle zur Filmdiva mutierende Theaterschauspielerin, drückt mit ihrer Körperhaltung, ihren Gesten und ihrer Mimik Gefühle in einer Intensität aus, wie sie nur die Nähe der Kamera einfangen und übermitteln kann.

Oper aus Musik
und Bild

Die wunderbare Kopie der Cinéma-thèque suisse ist – nach einer früheren ersten Restaurierung – digitalisiert worden und lässt, abgesehen von wenigen nicht reparablen Zersetzungsschäden, Körper und Mimik der Borel-



Rapsodia satanica

li in unvergleichlicher Klarheit präsent werden. Vor allem aber bringt sie den kühnen Umgang mit allen damals zur Verfügung stehenden Farbmitteln zur Geltung: Die Bilder sind nicht nur *tinted* und *toned*, sondern einige Stellen im Bild sind zusätzlich handkoloriert, sodass eine Farbigkeit von gewollter und gestalteter Künstlichkeit entsteht.

Bietet der erste Teil des Films noch eine Spur von üblicher Filmhandlung, verschwindet diese fast völlig im zweiten Teil, den Nino Oxilia auf Betreiben Mascagnis umgestaltet haben soll. Die Ausschliesslichkeit, mit der hier Gefühle ausgedrückt werden, kennt

man vorwiegend aus Opernarien, doch empfindet man das Fehlen der Gesangsstimme nicht als Manko. Mascagnis Musik und Borellis Spiel erreichen problemlos eine opernähnliche Emotionsdichte. Der Pakt, den die Gräfin Alba d'Oltrevita (allein der Name ist Programm) mit Satan eingeht, resultiert aus einem festgefügtten Gesellschafts- und Frauenbild: Gealtert, fühlt sie sich überflüssig in einer Umgebung, in der die erotische Anziehung als einzige Qualität der Frauen gilt. Ihre magische Verjüngung verleiht ihr wieder «Wert», doch Mephistos Preis ist ihr Verzicht auf Liebe. Anziehungskraft auf andere, ohne deren Gefühle erwidern zu können, erweist sich letztlich aber als tödlich für beide Seiten. Eine erste Falte auf der Gräfin Stirn verrät den Bruch in ihrer Wunschvorstellung. Unvermeidlich endet sie in Mephistos Armen, der ihr im Wasserbassin ihr wieder alt gewordenen Spiegelbild offenbart.

Vom Überschwang der schmetterlingshaften zweiten Jugend bis zur bitteren Erkenntnis der eigenen Leere reicht das Spektrum der Emotionen, die Mascagnis Musik, Oxilias Bilder und Borellis Spiel vermitteln. *Rapsodia satanica* ist ein früher filmkünstlerischer Höhepunkt, gerade weil er auf einer ästhetischen Konzeption beruht, die in der späteren Entwicklung des Films kaum weiterverfolgt wurde: Schon Jahre vor dem Einzug des (synchronen) Tons bewegten sich die filmischen Bestrebungen sonst eher in jener naturalistischen Richtung, die das fotografische Abbild nahelegt.

Wiederentdeckt:
Renato Castellani

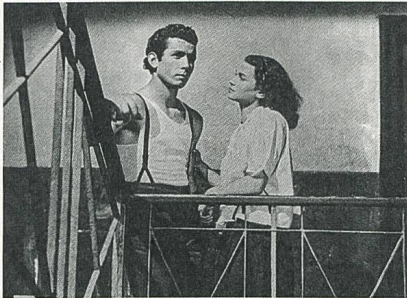
Zwischen der Betonung von Künstlichkeit und dem Streben nach äusserer und innerer Realitätstreue bewegte sich auch das italienische Kino der vierziger Jahre. Unter dem Faschismus flüchteten gerade jüngere, der offiziellen Ideologie gegenüber distanzierte



Un colpo di pistola

Filmschaffende gerne in das Spiel mit der Form. «Calligrafismo» nennen die Italiener diese Zeiterscheinung, und *Renato Castellani*s Regiedebüt

Un colpo di pistola von 1942 ist ein perfektes Beispiel dafür. In dieser von Puschkin inspirierten verhaltenen Dreiecksgeschichte aus dem Russland des 19. Jahrhunderts zählen nur Licht und Schatten, die Subtilität der Kadrage und der gleitenden Kamera. Verbunden mit einer raffinierten Erzählstruktur in Rückblenden ergeben sich anderthalb Kinostunden, in denen das ästhetische Vergnügen die inhaltliche Banalität vergessen lässt.



Sotto il sole di Roma

An Castellani erinnerte das Cinema ritrovato in einer seiner schier zahllosen Filmreihen. Wie viele seiner Generationskollegen machte Castellani ab 1945 eine radikale Wendung; die unmittelbaren Nachkriegsjahre unter dem Einfluss des Neorealismus wurden zu seiner fruchtbarsten Zeit.

In *Sotto il sole di Roma* (1948) lässt Castellani Laiendarsteller teilweise ihre eigenen Erfahrungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit nachspielen. Die Geschichte einer Jugendfreundschaft beginnt unbeschwert, ja mit Komödienelementen, und entwickelt sich mehr und mehr zu dramatischen, teilweise auch melodramatischen Szenen. Das ästhetische Raffinement – spürbar nicht zuletzt in der genusslichen Inszenierung junger Männerkörper – erhält hier eine reale Basis. Als Darstellung der Römer *ragazzi* wird der Film im Rückblick als Vorläufer von Pasolinis *Accattone* gesehen.

Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Castellani – soweit die kleine Bologneser Auswahl eine solche Aussage erlaubt – mit *Due soldi di speranza* (1952). Er schildert, mehr in kleinen, bezeichnenden Episoden als in einer durchkonstruierten Geschichte, das Leben eines jungen Arbeitersuchenden in der Umgebung

von Neapel. Castellani arbeitet erneut vorwiegend mit Laien, die ihr eigenes Sein und ihre eigene Sprache in den Film einbringen, und zeichnet unerbittlich die «Gegenseite» der staatlichen Institutionen, die von den individuellen Schicksalen unberührt bleiben, der selbstgefälligen Kirche und des sturen, reichen Fabrikanten (von Feuerwerk!). Am Ende bekommt die Hauptfigur doch noch die Tochter des Fabrikanten, doch wird diese Wendung so wunderbar verrückt herbeigeführt, dass das Happy End weitab gängiger Kinoillusion als pure Phantasie erscheint.

Die italienische Kritik hat Castellani schon bei diesem Film vorgeworfen, die realistische Linie zugunsten eines «neorealismo rosa» zu verlassen. Unübersehbar ist, dass er versucht, neorealistische Elemente in filmindustrietaugliche Geschichten zu integrieren. Solchem Kalkül dürfte auch die Besetzung von *Nella città l'inferno* (1958) entsprungen sein. In diesem im Römer Frauengefängnis Regina



Due soldi di speranza

Coelis spielenden Film sind die Nebenrollen zwar noch durchwegs mit Laien besetzt, die beiden Hauptrollen aber mit den beiden damaligen weiblichen Stars *Anna Magnani* und *Giulietta Masina*. Castellani gelingt es jedoch, gestützt auf ein solide dokumentiertes, zensurbedingt aber jedes «wüste» Wort vermeidendes Drehbuch von



Nella città l'inferno

Suso Cecchi d'Amico, das Duell der beiden Schauspielerinnen und die neorealistische Direktheit der «authentischen» Nebenfiguren packend zu einem bruchlosen Ganzen zu verbinden. Zumindest in der gezeigten Director's-Cut-Kopie der Cineteca nazionale erwies sich der Film weit stärker als sein Ruf.

1952 erhielt Castellani in Cannes für *Due soldi di speranza* die Palme d'or ex aequo mit Orson Welles, 1954 in Venedig für *Romeo and Juliet* den Goldenen Löwen und avancierte für einige Jahre zu einem der renommiertesten Regisseure des italienischen Films. Doch schon ab Mitte der sechziger Jahre fand er nur noch beim Fernsehen Arbeit und geriet bald in Vergessenheit.

Martin Girod