Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 4

Artikel: Neorealismo
Autor: Hösle, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161877

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Neorealismo

JOHANNES HÖSLE

Der vorliegende Aufsatz nimmt die Frage nach dem Phänomen des italienischen Neorealismus wieder auf, die unter dem Titel «Die Situation der italienischen Gegenwartsliteratur» von Alice Vollenweider in der Märznummer 1964 bereits einmal gestellt worden ist. *H. J. F.*

Vor etwa einem Jahrzehnt gab Hans Hinterhäuser mit seinem Buch «Italien zwischen Schwarz und Rot»[1] die umfassendste und klügste Darstellung, die das aus dem letzten Krieg hervorgegangene Land bis heute in deutscher Sprache fand. Der Leser wurde durch Hinterhäuser zum ersten Mal mit den wichtigsten Aspekten des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens des modernen Italien vertraut gemacht. Ein ganzes Kapitel widmete der Verfasser dem «neorealistischen Vortrupp». Der einleitende Abschnitt umschreibt in einer auch noch heute verbindlichen und gültigen Weise das Phänomen «Neorealismo»: «Auf der Einlaßkarte, mit der sich das neue Italien im kulturellen Nachkriegseuropa präsentierte, stand das Wort ‹Neorealismus›. Der Begriff, der auch außerhalb seines Ursprungslandes rasch und vielfach zur Losung wurde, ist nicht weniger approximativ als alle derartigen Hilfswörter und Wegmarken durch die Vegetation des Geistes. Film und Prosaliteratur stritten sich um das Recht der Namensfindung; bald folgte eine neorealistische oder soziale Malerei, ganz zu schweigen von der neorealistischen Lyrik, die 1949 durch ein pompöses ‹Manifest an die Dichter Italiens› in ein bisher wohl nicht sehr kräftiges Leben gerufen wurde. Offensichtlich drängte die neue Formel von allem Anfang an über den Rahmen einer einzelnen kulturellen Erscheinung hinaus und meinte eine neue ‹Weltanschauung›, ein neues Verhalten in der Wirklichkeit. In diesem Sinne war ‹Neorealismus› eine Umschreibung für den nüchternen Elan, mit dem sich Italien ‹nach der Sintflut› aus dem materiellen und moralischen Chaos erhob[2].»

Kein Zweifel: Neorealismus war das Eintrittsbillett Italiens in das Nachkriegseuropa. Nicht nur das: gewisse Leistungen dieser Bewegung waren so sehr mit dem italienischen Bürgerkrieg und der daraus resultierenden Nachkriegssituation verknüpft, daß es nicht ganz verfehlt wäre, würde man das Phänomen Neorealismus auf die Zeit um 1945 begrenzen. Die ersten Filme Rosselinis, «Roma, città aperta» und «Paisà» erhalten ihr authentisches Pathos und ihre unwiederholbare Kadenz durch den italienischen Partisanenkrieg, in den Mussolinis faschistischer Größenwahn kläglich und tragisch einmündete. Der anachronistische Versuch, das Italien des 20. Jahrhunderts zu einem

neuen Imperium Romanum zu machen, wurde zunächst durch die Farce des Abessinienkriegs und schließlich durch das Bündnis mit Hitler und die letzten Endes darauf zurückgehende Okkupation durch die Deutschen als leeres Hirngespinst entlarvt. Das Elend der Kriegsjahre konfrontierte die Italiener mit ihrer Wirklichkeit: ihre Reaktion war der Protest der *resistenza*, des Widerstands, der nicht in erster Linie als militärisches Phänomen, sondern als moralische Erneuerung verstanden werden muß. Diese moralische Erneuerung war aber nur möglich auf der Grundlage einer Diagnose, welche der gesamten Wirklichkeit des Landes gerecht werden mußte.

So oft dieser *humus* des Neorealismo von den Beteiligten umschrieben wurde, so vage und approximativ ist nach wie vor der Begriff selbst. Es ist zum mindesten überraschend, daß auch die beiden jüngsten Ergänzungsbände der großen Enciclopedia Italiana der Fondazione Treccani (1960) dieses Schlagwort nicht unter seine Stichwörter aufgenommen hat. Man überläßt es nach wie vor militanten Literaten und Regisseuren, den Begriff mit einem Inhalt zu füllen: dieser Inhalt ist dann in der Regel die eigene Poetik. Eine Ausnahme bildet der auch in Deutschland hinreichend bekannte Italo Calvino, der vergangenes Jahr eine Neuauflage seines 1947 erschienenen Romans «Il sentiero dei nidi di ragno» — «Wo Spinnen ihre Nester bauen»[3] — mit einem ausführlichen Vorwort versah.

Rückblickend stellt Calvino fest: «Der ‹Neorealismus› war keine Schule. (Versuchen wir, die Dinge genau zu definieren.) Er war ein Zusammentreffen von Stimmen, zumeist peripheren, eine immer wieder neue Entdeckung der verschiedenen Italien, auch — oder besonders — der in der Literatur bisher unbekannten Italien. Ohne die Mannigfaltigkeit dieser verschiedenen Italien, die voneinander nichts wußten — oder bei denen man dies voraussetzte —, ohne die Mannigfaltigkeit der Dialekte und volkstümlichen Redensarten, die man zum Fermentieren bringen und in die literarische Sprache hineinkneten konnte, hätte es keinen ‹Neorealismus› gegeben.»

Der wichtigste Vorläufer dieser aus den italienischen Regionen gespeisten Literatur war Giovanni Verga, das große ausländische Vorbild, der sprachliche Schmelztiegel der amerikanischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen, deren Kenntnis man besonders Vittorini und Pavese verdankte, die auch die ersten Beispiele einer neuen Literatur gaben: Vittorini veröffentlichte 1942 «Conversazione in Sicilia» — «Gespräch in Sizilien» —, Pavese 1941 den Roman «Paesi tuoi», den man am exaktesten mit dem in Deutschland unmöglich gewordenen Titel «Heimat» übersetzen würde. Beide Werke zeigen deutlich, daß der Neorealismo mit dem Naturalismus des ausgehenden letzten Jahrhunderts nichts zu tun hat. Vittorinis «Conversazione» führt in eine matriarchalische Gesellschaftsordnung und endet in einem mystischen Zwiegespräch mit dem gefallenen Bruder des Verfassers. Das Neue an diesem Werk ist aber gerade, daß Sizilien zu seinem spezifischen Recht kommt und nicht

einer vorgefaßten folkloristischen Vorstellung angepaßt wird. Dieses Sizilien Vittorinis ist ein Ärgernis für jede zentrale Instanz, es wird von Menschen bevölkert, die mit dem Kontinent und Rom nichts zu tun haben.

Vieles an Vittorinis «Gespräch in Sizilien» war künstlerisch nicht bewältigt, aber dieser Roman einer kurzen Heimkehr auf die seit Jahren nicht mehr betretene Insel bleibt doch ein wichtiges Zeugnis für den neuen humanitären Ton der italienischen Literatur. Vittorini befand sich endgültig an den Antipoden D'Annunzios, dessen schöngeistiges Übermenschentum die Damen des faschistischen Ventennio berauscht hatte. Die große Warnung vor dem Kommenden war für viele junge Italiener der spanische Bürgerkrieg gewesen, der die Augen für das Elend der Welt geschärft hatte.

«Erinnert ihr euch an den Winter 1936/37?» — schrieb Vittorini im Herbst 1945 — «Jeder Arbeiter, der kein Trunkenbold war, und jeder Intellektuelle mit kaputten Schuhen verbrachten jeden ihrer Abende über dem Radio mit Kristalldetektor, indem sie in dem Regen, der auf Italien fiel, in jeder Nacht nach jedem Abend die erleuchteten Hügel jener beiden Namen — Madrid, Barcelona — suchten. Jetzt fühlten sie, daß man in der beleidigten und erniedrigten Welt außerhalb der Sklaverei sein, Waffen gegen sie tragen, mit Trompeten gegen sie zu Felde ziehen konnte[4].»

Das Thema der erniedrigten und beleidigten Welt ist das Leitmotiv des «Gesprächs in Sizilien». Es fand wenige Jahre später unter dem Eindruck des italienischen Bürgerkriegs in den Filmen Rosselinis seine revolutionäre und klassische Form. Auf der Suche nach den Wurzeln der neorealistischen Bewegung läßt sich unschwer die Kontinuität vom spanischen Bürgerkrieg zum italienischen Widerstand und von Picassos «Guernica» zu Rosselinis «Paisà» nachweisen. Jenseits der italienischen Grenzen und ganz besonders in Deutschland hat man die sentimentalen Filme von Cesare Zavattini und Vittorio De Sica leichter akzeptiert als die von der Zensur verstümmelten Meisterwerke Rosselinis. Der Tribut der Ergriffenheit fiel im Falle der resignierten und dilettantischen «Fahrraddiebe» De Sicas leichter als angesichts der römischen Partisanen Rosselinis.

Elio Vittorini wurde im November 1950 im Rahmen einer großen Umfrage des italienischen Rundfunks über den Neorealismo[5] mit einer Reihe anderer Schriftsteller von dem Starkritiker Carlo Bo interviewt, ob man seiner Meinung nach in Italien von einem Neorealismo reden könne und eventuell in welchem Sinn. Die Antwort Vittorinis lautete unter anderem: «Ja, wir können auch in unserer Literatur von Neorealismus sprechen, doch nicht im gleichen Sinn, in dem wir zum Beispiel in unserer Kinematographie davon sprechen können. Auf diesem Gebiet hat die Expression einen endgültigen kritischen Wert, der Qualitäten und Fehler und allen unseren Regisseuren gemeinsame Aspirationen und Haltungen definiert. Wenn wir diesen Begriff dagegen in der Literatur brauchen, definiert er nichts, was allen unseren

Schriftstellern gemeinsam ist oder auch nur einem Teil von ihnen. Wenn du sagst, Moravia sei ein Neorealist, sagst du kritisch nichts Wesentliches über das, was Moravia ist... Im Grunde hast du ebenso viele Neorealismen wie es wichtige Erzähler gibt...[6].» Sichtet man die Umfrage Carlo Bos aus eineinhalb Jahrzehnten Abstand nach Ergebnissen und Antworten, die den schillernden Begriff Neorealismo etwas fester umreißen als generelle Bekenntnisse und lyrische Selbstaussagen, so geht man mit leeren Händen aus. Immerhin geht aus Vittorinis Antwort hervor, daß man Neorealismo zunächst einmal höchstens in der erzählenden Literatur vermutete und im übrigen darauf verzichtete, einen gemeinsamen Nenner für die Protagonisten der neuen erzählenden Literatur zu finden.

Die erniedrigte und beleidigte Welt der Kriegsjahre war der wichtigste Ausgangspunkt des neorealistischen Elans, und es ist kein Zufall, daß Elio Vittorinis Parabel als Erzähler im wesentlichen auf diese Epoche beschränkt blieb, mochte er sie auch überleben. Cesare Pavese sah die auf einen bestimmten Zeitraum begrenzte Rolle Vittorinis richtig, als er sich am 29. Dezember 1949 in seinem Tagebuch notierte:

«Hat dich der amerikanische Ruhm von Vittorini neidisch gemacht? Nein. Ich habe keine Eile. Auf die Dauer werde ich ihn schlagen. Im Grunde ist Vittorini die (vorausgenommene — dies ist das Große) Stimme der Verbots-Zeit gewesen — nackte, kräftige Liebesleidenschaften, abstrakte Rasereien die sich inkarnieren, alles in heldischer Mission. Er hat die Zeit *vorausgefühlt* und hat ihr ihren Mythos gegeben. Wie D'Annunzio die ‹imperiale› Zeit vorausfühlte und die ‹literarische Zivilisation› der zwanziger Jahre. Beide haben und hatten das Zeug dazu, Sprachrohr zu sein. Sie schufen einen Stil des Lebens, der Rede, des Empfindens, des *Tuns*. — Du strebst nach einem Stil des *Seins*[7].»

Pavese war komplexer und verschlossener als Vittorini, der sich taktisch und geschickt an der *resistenza* beteiligte. Neben dem Sizilianer wirkt der Piemontese gehemmt und unreif wie ein Jüngling. Nur schwer würde man aber hinter dem Verfasser des postumen und verquälten Tagebuchs den Autor des Romans «Paesi tuoi» vermuten. Es war die erste erzählende Prosa, die der Schriftsteller veröffentlichte. Er provozierte damit einen kleinen Skandal. Protagonist dieses langen inneren Monologs ist ein aus dem Gefängnis entlassener Mechaniker, der mit dem Zellenkumpan Talino vorübergehend ins Hügelland der Langhe fährt und dort eine Dreschmaschine bedient, bis Talino in einer sadistischen Wallung eine seiner Schwestern mit einer Gabel ersticht. Dieser mitleid- und illusionslose Regionalismus Paveses hatte ebensowenig mit dem faschistischen Impero zu tun wie das Sizilien Vittorinis. Visiert man die italienische Literatur aus deutscher Perspektive an, dann muß es wenigstens überraschen, daß gerade Heimatdichtung einen antifaschistischen Akzent erhielt. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß Rom die Hauptstadt der faschistischen Bürokratie war, die den Versuch unternahm, eine heterogene

Wirklichkeit wie die italienischen Provinzen über den groben Leisten abstrakter Formeln zu schlagen. Durch den Neorealismus hingegen erhielten die italienischen Regionen ihren Autor und ihre Autoren. Insofern ist Carlo Levis einziges wirklich bedeutendes Buch, die Reportage über seine Verbannung in Lukanien — «Christus kam nur bis Eboli» — das typischste Zeugnis für die Entdeckung der verkannten Welt des italienischen Südens. Levi veröffentlichte «Cristo si è fermato a Eboli» kurz nach dem Waffenstillstand. Ähnlich wie die Filme Rosselinis und De Sicas halten die einleitenden Seiten von Levis Buch den humanitären Ton der neorealistischen Wende fest:

«‹Wir sind keine Christen›, sagen sie, ‹Christus kam nur bis Eboli›. Christ: das bedeutet in ihrer Sprache Mensch: es ist die sprichwörtliche Wendung, die ich so oft wiederholen hörte, in ihrem Mund ist sie vielleicht nichts anderes als der Ausdruck eines trostlosen Minderwertigkeitsgefühls. Wir sind keine Christen, wir sind keine Menschen, man hält uns nicht für Menschen, sondern für Tiere, Lasttiere, ja nicht einmal für Tiere, sondern für Äste und Zweige, die als Teufel oder Engel ihr freies Leben führen, wir müssen aber im Gegenteil die Welt der Christen ertragen, die jenseits unseres Horizonts sind und ihre Last tragen und uns mit ihnen messen[8].»

Es muß Aufgabe einer Geschichte des italienischen Films und der italienischen Literatur bleiben, die einzelnen Etappen der neorealistischen Revolution zu charakterisieren. Aus einem Abstand von nahezu zwei Jahrzehnten läßt sich aber wenigstens sagen, daß um 1950 die weltpolitische Situation des kalten Kriegs so sehr auf Italien einwirkte, daß die Hoffnungen und Illusionen hinsichtlich einer totalen Erneuerung der Welt und des eigenen Landes verloren gingen. Der Mensch wurde wieder zum Objekt von weltpolitischen Konstellationen, auf die er keinen Einfluß hatte. Wer sich nicht auf einen stummen Protest versteifen wollte, wählte den Ausweg in die Idylle, in die Resignation. Die Entwicklung eines so begabten Regisseurs wie De Sica war ein Beispiel von vielen. Zavattinis Vorlagen wurden immer sentimentaler und im «Miracolo a Milano» geschah das Wunder, daß der angesehenste Regisseur des Neorealismo sich einem operettenhaften Surrealismus verschrieb. Die Involution De Sicas ließ sich danach nicht mehr aufhalten. Der Regisseur vermochte sich nicht mehr zu erneuern. Ähnliches gilt für Rosselini, der sich schon in den fünfziger Jahren einem Mystizismus ohne Mystik verschrieb und nur noch einmal mit dem «Generale della Rovere» eine Rückkehr zur Inspiration der Nachkriegsepoche suchte und fand. Anna Banti[9] war sicher Opfer eines frommen Wunschdenkens, als sie noch 1950 die Hoffnung aussprach, ein Film wie «Rom, offene Stadt» erreiche die größte Zahl von Zuschauern. Sie wollte nicht wahrhaben, daß der durchschnittliche Kinobesucher inzwischen längst abgerüstet hatte und kurz darauf lieber den gefälligen und erholsamen Kitsch der Serie «Pane, amore e . . . » (Liebe, Brot und . . .) akzeptierte als Filme über den Krieg.

Als im Dezember 1953 in Parma ein «Convegno sul neorealismo» tagte, wurde klar, daß Neorealismo längst nicht mehr von allen Teilnehmern mit der *resistenza* und ihren Aspirationen identifiziert wurde. Einer der Referenten erinnerte daran, daß Neorealismo eher eine Schule für das Leben als für die Kunst gewesen sei. Nun sei der Zeitpunkt gekommen, die Wirklichkeit in allen ihren Aspekten zu erfassen. Carlo Lizzani blieb dem Redner die Antwort nicht schuldig: «Heute sind nicht mehr vielerlei Realismen möglich. Wir sollten unserer Verlegenheit nicht zu viele Rechtfertigungen verschaffen[10].» Wie recht Lizzani mit seiner Warnung hatte, zeigten eben damals die Filme des süßen Realismus, dem sich auch De Sica als Schauspieler auslieferte. Der Bourgeois konnte diese Filme sorglos ansehen: durch die zerschlissenen Kleider der Lollobrigida schimmerte ein Busen, der jeden von sozialen Problemen und Fragen der süditalienischen Landwirtschaft ablenkte, und Rom präsentierte sich auch in der fernsten Provinz durch die graumelierte Männlichkeit des Maresciallo De Sica in sympathischster und gewinnendster Weise.

Die große Flut der Nachkriegsliteratur war Bekenntnis, Dokument, Chronik. Der meistens autobiographische Ansatz erschöpfte sich bei vielen in einem Erstling ohne Fortsetzung: es handelte sich oft um Bücher, welche sich die Verfasser — ich glaube, der Ausdruck läßt sich nicht umgehen — vom Herzen schreiben mußten. Dies war für die Autoren, die mit der Literatur mehr als einen vorübergehenden Kontakt hatten, nicht ohne Folgen. Italo Calvino läßt daher seine bereits zitierte Vorrede zur Neuausgabe seines ersten Werks in einer melancholischen Schlußbetrachtung ausklingen: «Ein geschriebenes Buch wird mich niemals über das hinwegtrösten können, was ich zerstörte, indem ich es schrieb: jenes Erleben nämlich, das, bewahrt durch die Jahre des Lebens, mir vielleicht hätte dazu verhelfen können, das letzte Buch zu schreiben, indes es nur dazu ausgereicht hat, das erste zu schreiben[11].»

Regionalismus und Autobiographie ergaben oft eine Literatur, die auch die optionsfreudigen deutschen Verleger nicht mehr reizen konnte. Eine Ausnahme bildete Vasco Pratolini, von dem die Kritik Großes erwartete, obwohl es bald klar wurde, daß der Florentiner Erzähler immer wieder von seinem Gefühl und seiner Sentimentalität überwältigt wurde. Seine bekanntesten Bücher sind großstädtische Heimatliteratur. Es half auch nichts, als er mit Metello (1955) einen ehrgeizigen Romanzyklus begann, in dem er ein Jahrhundert italienischer Geschichte bewältigen wollte, aber der Abgrund zwischen Talent und Argument läßt sich nicht verhehlen. Bei Pratolini wird Elend immer wieder Idyll. Die sozialistische Ideologie liefert höchstens Versatzstücke, wo der epische Atem stockt. Carlo Muscetta konnte daher mokant bemerken, Pratolini scheine sich eine Art «épater le prolétaire» zum Wahlspruch erkoren zu haben[12].

Die schwächsten Bücher Pratolinis zeigen, daß Neorealismo leicht in *bozzettismo*, das heißt in liebevolle und sentimentale Schilderung des eigenen

Winkels umschlagen kann. Das sozialistische Credo hilft nichts, wo die epische Substanz fehlt.

Während die italienische Literatur sich seit 1960 mit wenigen Ausnahmen avantgardistischen Experimenten verschreibt, deren künstlerische Resultate sich noch nicht überblicken lassen, setzte sich im italienischen Film nach der Krise der fünfziger Jahre eine zweite Generation von Regisseuren durch. Es war klar, daß *realistische* Filme nicht mehr den inzwischen ein gutes Jahrzehnt zurückliegenden Krieg zum Gegenstand haben konnten: ein Film wie Nanni Loys «Vier Tage von Neapel» («Le quattro giornate di Napoli») ergab nicht viel mehr als kinematographisches Kunstgewerbe. Das gilt auf etwas höherem Niveau selbst für Roberto Rosselini, der mit seinem «Generale della Rovere» zum Epigonen seiner neorealistischen Nachkriegsphase wurde. In richtiger Erkenntnis der Fragwürdigkeit ähnlicher Experimente hatte Luchino Visconti in den fünfziger Jahren mit «Senso» (den Titel würde man wohl am besten mit «Rausch der Sinne» übersetzen) die Thematik der Okkupation in das Risorgimento verlegt. Der Regisseur schrieb damals: «Ich glaube, daß es heute zu spät oder zu früh ist, um einen Film über den Widerstand zu drehen: zu früh, da die Resistenza noch nicht Geschichte ist; zu spät, als daß man noch eine Chronik daraus machen könnte[13].»

Vier Jahre später, 1959, hielt der italienische Filmkritiker Guido Aristarco den Augenblick für gekommen, um «aus einer naturalistischen (neorealistischen) Phase zu einer spezifisch realistischen Phase überzugehen, ohne daß der zweite Ausdruck notwendigerweise den anderen auszuschließen braucht oder *expressis verbis* eine Hierarchie künstlerischer Werte (allenfalls historischer) aufgestellt werden soll[14]».

Es muß überraschen, daß Aristarco «naturalistisch» und «neorealistisch» gleichsetzt. Zehn Jahre früher hätte man darin eine unerlaubte stilistische und historische Einebnung grundverschiedener Wirklichkeitsauffassungen gesehen. Aristarco ist kein Kritiker, der gedankenlos mit Begriffen umspringt: wenn er Neorealismus und Naturalismus identifizierte, so geschah es, weil inzwischen klar geworden war, wieviel Rohmaterial in vulgär-naturalistischem Sinn die Kriegs- und Nachkriegsjahre angeschwemmt hatten.

Den großen internationalen Erfolg der sechziger Jahre erntete kein politisch orientierter Regisseur, sondern der aus der Romagna stammende Federico Fellini. Die Provinz der «Vitelloni», das sinnenbetörende Rom der «Dolce Vita», die pittoreske Welt der Prostitution in den «Notti di Cabiria», die Zirkuswelt der «Strada» und der mit Hilfe der Tiefenpsychologie aufgerührte Bodensatz der eigenen Existenz in «8½», die Vermengung von Heiligem und Profanem, von Göttlichem und Menschlichem wie auch die in Fellinis Schlußkadenzen immer wieder erscheinende Fata Morgana unberührter Reinheit: all diese Elemente weisen ihn eher als Romantiker denn als Realisten aus. Dem widerspricht jedoch Fellinis eigenes Bekenntnis zum Neorealismus. In einem

Interview mit Gideon Bachmann erklärte er: «Für mich besteht der Neorealismo nicht darin, *was* man zeigt, sondern *wie* man es zeigt. Es ist ganz einfach eine Art, sich ohne Voreingenommenheit und ohne Vorurteile umzusehen. Gewisse Leute sind noch davon überzeugt, daß der Neorealismo lediglich dazu dient, eine bestimmte Art Wirklichkeit, genauer gesagt, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu zeigen. Aber das ergibt nur Propaganda. Man möchte ein Programm vorschlagen: nur gewisse Aspekte des Lebens sollen gezeigt werden. Ich wurde von einigen ein Verräter an der Sache des Neorealismo genannt. Man hat mich bezichtigt, zu individualistisch, zu persönlich zu sein. Ich bin hingegen davon überzeugt, daß die Filme, die ich bis jetzt drehte, in stilistischer Hinsicht an den ersten Neorealismus anknüpfen, das heißt ganz schlicht und einfach die Erlebnisse gewisser Personen erzählen[15].»

Es ist interessant, daß Fellini mit allen Mitteln versucht, sich von dem Vorwurf unrealistischen Ketzertums rein zu waschen: und das, ohne wirklich stichhaltige Gründe anzuführen. Ihm geht es nicht um die Gesellschaft, sondern um ihre Außenseiter, nicht um den historisch bedingten Menschen, sondern um den Menschen schlechthin. Fellini geht es nicht um Marx, sondern um das Evangelium, nicht um den Proletarier, sondern um «die, so reinen Herzens sind», nicht um Geschichte, sondern um Erlösung. In dem zitierten Interview sagt er, sein eigentliches Problem seien die zwischenmenschlichen Beziehungen: in Wirklichkeit geht es ihm aber um die Beziehung von Mensch und Gott.

Trotz ständiger Rückschläge und des unausbleiblichen Absackens ins Kommerzielle gehen nun seit zwei Jahrzehnten die wichtigsten Impulse der internationalen Filmproduktion von Italien aus. Technisches Können und gesellschaftliches Engagement sichern das Niveau der Perspektive, aus der die zeitgenössische Wirklichkeit anvisiert wird. Immer wieder gelingt es begabten jungen Regisseuren, das neorealistische Erbe aufzugreifen und weiterzuentwickeln, obwohl es nun schon seit Jahren von beliebten Schauspielern in pikante Episoden und klingende Münze umgesetzt wird. «Boccaccio 1970» und «Die Puppen» sind nur Beispiele für den ständigen Verschleiß an realistischen Stoffen. Der Italiener sieht es nicht ungern, wenn ihm seine kleinen Laster vorgehalten werden, die ihn so sympathisch und bei Frauen so unwiderstehlich machen. Sie lenken ihn von den großen Problemen ab und verlangen keine Anstrengung in intellektueller oder gesellschaftskritischer Hinsicht von ihm. Nach derartigen Episodenfilmen hat man zwar keinesfalls das Gefühl, auf der besten aller Welten zu leben, aber zweifellos auf der amüsantesten. Dieser Pseudorealismus erschöpft sich in kurzen Szenen: wenn hier noch jemand erschüttert werden soll, dann höchstens das Zwerchfell.

Was aber trotz dieser Zerfallserscheinungen auch heute noch möglich ist, zeigt ein Film wie «Salvatore Giuliano» («Wer erschoß Salvatore Giuliano?») von Francesco Rosi. Ein Thema: die Mafia. Eine Region: Sizilien. Hier ist der

Anschluß an die neorealistische Phase gefunden. Rosi gibt keine Propaganda, sondern Dokumente, dabei jedoch keine passiv registrierte Wirklichkeit, sondern rigorose strukturelle Artikulierung. Dieser Film ist für die Geschichte des Neorealismo wichtiger als alle Filme Michelangelo Antonionis mit ihrer epigonalen existentialistischen Problematik, ihrem alexandrinischen Formalismus und den Neurosen einer Gesellschaft, für die Geld ausgeben anstrengender ist als Geld verdienen.

Geradezu dramatische Akzente erhält das Nebeneinander von realistischen Intentionen und stilistischem Raffinement im Werk Luchino Viscontis, der mit den Filmen «Ossessione» und «La terra trema» («Die Erde bebt») zu einem Vorfahren der neorealistischen Bewegung wurde. Ausgangspunkt war im einen Fall J. M. Cains Kriminalthriller «The postman always rings twice», im anderen Vergas Roman «I Malavoglia». Mit Visconti wurde der neorealistische Film paradoxerweise kalligraphisch. Detail wird ihm zum liebevoll photographierten Ausschnitt aus dem großen Bilderbuch oder Familienalbum seiner Wirklichkeit. Bei Visconti geht es letzten Endes nicht um das Wahre, sondern um das Schöne. Er ist in vieler Hinsicht ein Nachfahre Walter Paters und D'Annunzios, der auch noch in das zeitgenössische italienische Geistesleben weit mehr hereinwirkt als uns lieb sein kann. Selbst die Welt süditalienischer Emigranten in Mailand erhält in «Rocco und seine Brüder» durch Visconti die Patina des Schönen. Sie zeigt, durch welch sensibles Temperament hier ein realistischer Stoff gefiltert wurde. Gemessen an diesem Werk wird man seinen letzten in Venedig preisgekrönten Film «Vaghe stelle dell'Orsa» (deutscher Titel: «Sandra») nur als Rückschritt bezeichnen können. Der Film rekonstruiert einen Inzest zwischen Bruder und Schwester in der von geologisch bedingter Korrosion betroffenen toskanischen Stadt Volterra. Anklänge an Giorgio Bassanis Roman «Il giardino dei Finzi-Contini» («Die Gärten der Finzi-Contini») sind unüberhörbar. Verfall einer Familie, eine wahnsinnige Mutter, eine unterirdisch schwelende Vergangenheit: die Thematik verweist diesen Film eher an die fin-de-siècle-Literatur der Jahrhundertwende als an die neorealistische Epoche. Ein Film wie dieser zeigt besonders deutlich, daß der aus dem Hochadel stammende Visconti trotz seines marxistischen Engagements selbst durch und durch Angehöriger der von ihm kritisierten Gesellschaft ist. Die zwiespältige Haltung gegenüber der von ihm photomontierten Welt ergibt trotz großartiger Passagen auch zwiespältige Kunstwerke. Visconti befindet sich nun seit Jahren in dieser Sackgasse. Es ist kaum anzunehmen, daß er je aus ihr ausbrechen wird.

In der Mitte der fünfziger Jahre trat in Italien ein Schriftsteller auf, der mit weit größerer Begabung als Pratolini das neorealistische Credo über die Krise hinwegrettete: Pier Paolo Pasolini. Er entdeckte das Lumpenproletariat der römischen Peripherie und registrierte mit sprachwissenschaftlicher Kompetenz den Jargon der italienischen Halbstarken — auf römisch: ragazzi di vita. Er

verlieh damit auch noch diesen Verstoßenen der Gesellschaft eine Stimme. Pasolini wurde durch seine Prosa bekannt, gab mit seiner Lyrik Beispiele engagierter Dichtung und entwickelte sich konsequent zum Film weiter. Pasolini ist eine religiöse Natur, darüber kann man sich angesichts seiner skandalumwitterten Existenz zunächst hinwegtäuschen, auch im Hinblick auf seine marxistische Weltanschauung und seine Polemik gegen Pius XII. Für seinen Film *Mamma Roma* engagierte der Regisseur Pasolini Anna Magnani, im übrigen Laienschauspieler. Über der banalen Thematik: römische Dirnen und halbstarke Jungen und Mädchen sollte man den apostolischen Eifer Pasolinis nicht übersehen. Ettore, der Sohn der Mamma Roma, wird wegen eines kleinen Diebstahls eingesperrt und dann wegen undiszipliniertem Verhaltens auf einem Schragen festgeschnallt. Dort windet er sich in Todesqualen bis zum bitteren Ende. Der tote Ettore wird (wie übrigens auch der tote Salvatore Giuliano in Francesco Rosis Film) in kühner perspektivischer Verkürzung gezeigt. Unmißverständliches Vorbild ist dabei Mantegnas toter Christus in der Mailänder Brera. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen bloßen Kameraeffekt. Ettore, der tölpelhafte, auf dem Land groß gewordene Sohn der Mamma Roma, ist die erniedrigte und beleidigte Kreatur, um derentwillen Pasolini schließlich das Matthäus-Evangelium verfilmte. Dieses Werk ist dem «lieben, frohen und vertrauten Schatten Johannes XXIII.» gewidmet. Es ist noch kein Jahrzehnt her, daß der Mailänder Verleger Valentino Bompiani aus einem Jagdclub römischer Adliger ausgestoßen wurde, weil er ein nach dem Tod Pius XII. erschienenes Gedicht Pasolinis «Auf einen Papst» veröffentlicht hatte. Zwischen dem antipapistischen Gedicht und der Widmung an den letzten Papst liegt nun keineswegs eine Konversion des Marxisten Pasolini, sondern eine veränderte politische Situation. Italien hat in den letzten Jahren leidenschaftlicher als jedes andere europäische Land der Situation des kalten Kriegs den Rücken gekehrt. Die Enzyklika *Pacem in terris* von Johannes XXIII. und das postume Memoriale Togliattis mit der Aufforderung zu einem Dialog mit den Katholiken sind nicht ohne kausalen Zusammenhang. Pasolinis Matthäusevangelium konnte nur in diesem Klima der frühen sechziger Jahre entstehen, die in Italien durch die politische Abrüstung des Vatikans unter Papst Johannes XXIII. geprägt waren.

Eine Definition des Neorealismo müßte nach dem Gesagten etwa so aussehen: Neorealismo war das Ergebnis einer historischen Situation, der letzten Phase des Faschismus, des Bürgerkriegs, jenes «momento della verità», jenes Augenblicks, in dem jeder Farbe bekennen mußte. Neorealismo ist die Sache einer Generation: der zwischen 1910 und 1920 Geborenen, die in den ersten Jahren des Faschismus aufwuchsen und sich nach dem Abessinienkrieg, unter dem spanischen Bürgerkrieg oder spätestens im Augenblick des italienischen Waffenstillstands im Jahre 1943 von ihm lösten. Der Neorealismo steht daher in engstem Zusammenhang mit der resistenza, dem intellektuellen, politischen

und militärischen Widerstand, der dieser Bewegung seine Weihe gab — nicht immer zum Vorteil einer unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit ihr. Dies zeigen die mißglückten Versuche, auch noch nach zwei Jahrzehnten die «heroische» Phase des Widerstands und den Geist der vierziger Jahre zu beschwören. Die Euphorie und das Entsetzen von 1945 lassen sich nicht *post festum* in der Retorte der Filmstudios künstlich wiederherstellen. Neorealismo bedeutete für die Generation von Vittorini und Pavese die Ablehnung präfabrizierter Blickattrappen und faschistischer Kulissen. Für sie ging es um einen entschlossenen Griff in die Wirklichkeit. Das Beispiel der amerikanischen Literatur der dreißiger Jahre war dabei Vorbild. Neorealismo hat nur wenig mit dem deterministischen Naturalismus der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu tun. Neorealismo ist fortschrittsgläubig im Sinne der marxistischen Weltanschauung. Ein Schriftsteller wie Moravia wirkt daher eher wie ein verspäteter und radikaler Nachfahre des Naturalismus. Seine instinkt- und triebbeherrschten Gestalten sind mit wenigen Ausnahmen Gefangene ihrer selbst. Ihre Existenz ist ohne utopische Perspektive. Neorealismo ist gekenntzeichnet durch politische, selten religiöse Heilserwartung: die liberazione, die Befreiung, die soziale Revolution, die marxistische Gesellschaftsordnung. Neorealismo wurde durch seine Koppelung mit dem Widerstand zum Mythos, gelegentlich zum Tabu. Seine Exponenten werden mitunter als Schutzpatrone der zeitgenössische Literatur und des heutigen Films verstanden. Neorealismo wurde infolge seiner «heroischen» Herkunft für die Jüngsten zum Vorbild. Es handelt sich dabei um einen der seltenen Fälle, wo Söhne nicht Überwinder ihrer Väter zu sein wünschen und diese als Beispiel und Ansporn akzeptieren. Aber ihre Werke sind anders. Ihnen stellt sich als Aufgabe die komplexere Wirklichkeit von Italo Calvinos «Tag eines Stimmenzählers». Nicht mehr Klassenkampf oder Bürgerkrieg im Stil der Kriegs- und Nachkriegsliteratur, sondern Koexistenz, nicht mehr Radikalismus in der überkommenen Form, sondern Taktik. Die Dialektik der heutigen Wirklichkeit läßt sich nicht mehr auf Antithesen reduzieren.

Nach dem Gesagten dürfte es klar sein, daß der aus der italienischen Film- und Literaturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr wegdenkbare Begriff Neorealismo nichts mit dem von Walter Höllerer in der modernen Lyrik registrierten «Neuen Realismus» (Denise Levertov: «O taste and see») zu tun hat, der inzwischen in der Zentrifuge literarischer Tagungen in kürzester Zeit entrahmt wurde[17].

[1] Kohlhammer, Stuttgart 1956 (Urban Bücher, Bd. 21). [2] Ebenda, S. 113. [3] Ich zitiere nach dem deutschen Text, den im August 1965 die «Frankfurter Hefte» in einer unsignierten Übertragung brachten (S. 560—572). [4] Offenes Tagebuch (1929 bis 1959), mit einem Vorwort von Alfred Andersch, deutsch von Eckart Peterich, Olten und Freiburg/Br., 1959, S. 231/232. [5] Diese Umfrage wurde in den Edizioni RAI 1951 auch gedruckt vorgelegt. [6] Offenes Tagebuch, a.a.O., S. 359. [7] Das Handwerk des Lebens, Hamburg 1956 (Übertr. v.

Charlotte Birnbaum), S. 396/397. [8]Cristo si è fermato a Eboli, Einaudi, Turin 1956, S. 9. [9]Neorealismo nel cinema italiano, Paragone, August 1950, S. 22—32. [10]Carlo Lizzani: Neorealismo e realtà italiana — Relazione al convegno sul neorealismo (Rivista del cinema italiano, März 1954, S. 27—33). [11]A.a.O., S. 572. [12]Società, Juni 1956, S. 621. [13]Vittorio Spinazzola: La Resistenza dall'epica al romanzo storico, Film 1962, Milano 1962, S. 43—76. [14]Cinema nuovo, Sept./Okt. 1959, S. 421. [15]Film 1961, Milano 1961, S. 63—72. [16]Wie wenig die Abstraktionen von R. M. Albérès (Histoire du roman moderne, Paris 1962) den konkreten Gegebenheiten einzelner Nationalliteraturen und Regionalismen gerecht werden können, zeigt die Feststellung: «(l'art néo-réaliste) doit constituer, dans le troisième quart du XXe siècle, l'immense, brutale, et véridique forme d'expression des aires de civilisation dont l'évolution n'est pas très ancienne» (p. 360). Dies mag für die jungen Literaturen Südamerikas zutreffen, aber gerade das italienische Beispiel zeigt, daß in diesem alten Kulturland der Neorealismo als Reaktion auf die überzüchtete und dekadente Literatur der Literaten (D'Annunzio) zu verstehen ist. [17]Vgl. Heinrich Vormweg: Neuer Realismus — Betrachtungen über einen kurzlebigen Begriff (Der Monat, März 1966, S. 72—78).

Dante — rocco — Turm

ROBERT BLASS

Philologie und Schachspiel scheinen kaum Berührungspunkte zu haben. Und doch gibt es Fälle, wo nur die Zusammenarbeit der Forscher auf beiden Gebieten Irrtümer verhindert. Dies zeigt sich bei der Auslegung eines Verses in Dantes *Divina Commedia*, Purgatorio XXIV, 30, wo Dante vom Erzbischof Bonifazio von Ravenna spricht,

che pasturò col rocco molte genti,

wörtlich übersetzt: «der mit dem *rocco* viele Menschen weidete.»

«Rocco» war damals nur das Wort für die Schachfigur, die wir heute «Turm» nennen. Was hat nun Dante mit diesem Wort gemeint? In welchem Zusammenhang standen für ihn Erzbischof und *rocco*?

Dante hat das Schachspiel gekannt. Eine solche Kenntnis gehörte damals zum eisernen Bestand der Bildung seines Standes. Wir wissen zum Beispiel, daß sein intimer Freund Guido Cavalcanti ein eifriger Schachspieler war und daß ein Araber im Jahre 1265 in Florenz simultan spielte. Dante selbst braucht das Wort «scacchi» an einer andern Stelle seiner *Commedia*, Paradiso XXVIII, 91, wo er mit der Wendung «il doppiar degli scacchi» (die Verdoppelung auf