

Irmbert Schenk

Geschichte des
italienischen Films
Cinema Paradiso?

SCHÜREN

Inhalt

Vorbemerkung	9
Kapitel 1	
Der Stummfilm von 1895 bis in die 1910er-Jahre	11
Sozial- und Ideologieggeschichte Italiens um 1900	11
Anfänge der italienischen Kinematografie	14
Peplum: Historien- und Monumentalfilme	18
CABIRIA als Höhepunkt des Historienfilms	28
Der Divismus	37
Diven	37
Männliche Stars	45
Kapitel 2	
Film und Kino nach dem Ersten Weltkrieg und im Faschismus	49
Historischer Überblick 1918–1945	49
Film und Kino 1918–1945	52
Mussolini als ‹Filmstar›	54
Filme 1918–1929	55
Neuanfang Ende der 1920er-Jahre	57
Exkurs zum Futurismus	61
Filme der 1930er-Jahre	64

Exkurs zur Propaganda im Film	67
Anwachsen der Filmproduktion 1935–1943	69
Telefoni bianchi und Flucht in die Evasion	73
Italienische Sonderform der Komik	75
Filmtheoretische Diskussionen im Faschismus	75

Kapitel 3

Neorealismus	77
Historische Situation nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs	77
Ästhetische Leitlinien des Neorealismus	79
Die Hauptregisseure: Rossellini, Visconti und De Sica	82
Ausformungen des Neorealismus: neorealismo popolare und rosa-neorealismo	90
Episoden- und Omnibus-Filme	93
Resonanz des Neorealismus	94

Kapitel 4

Die 1950er-Jahre	99
Historischer Überblick	99
Erscheinungsformen der Komik	101
Filme der drei «großen» Neorealisten in den 1950er-Jahren	106
Newcomer: Fellini und Antonioni	109

Kapitel 5

Der Aufbruch des italienischen Kinos um 1960	115
Historischer Überblick 1960–1980	115
Film und Kino 1960–1980	118
Fellinis LA DOLCE VITA, Antonionis L'AVVENTURA und Viscontis ROCCO E I SUOI FRATELLI	122
Weitere Filme von Fellini, Antonioni und Visconti	126
Exkurs zur Zensur	135
Weitere Regisseure nach 1960	137
Eine neue Filmemachergeneration	150
Das sogenannte Genre-Kino – Komik	154

Weitere Genres	163
Der Italo-Western	166
Filme im Zusammenhang der Studenten- und Arbeiterbewegung	171
Marco Ferreri und Damiano Damiani	174
Filme der 1970er-Jahre	178
Fellini, Antonioni und Visconti	178
Bernardo Bertolucci und Francesco Rosi	189
Die Gebrüder Taviani, Lina Wertmüller, Liliana Cavani	195
Genres – Der Abschied von der commedia all'italiana	202

Kapitel 6

Krise und Neuanfang des italienischen Kinos	207
Historischer Überblick 1980–2000	207
Film und Kino 1980–2000	209
Die letzten beiden «alten» Meister: Fellini und Antonioni	211
Die neuen Filme ihrer Nachfolgegeneration	216
Eine junge Filmemacher-Generation: Nuovo Cinema Italiano	227
Die komikerbasierte Komik als Sonderform des italienischen Kinos:	
Massimo Troisi und Roberto Benigni	249
Rezeption – die Kassenerfolge	260

Kapitel 7

Das Kino der Gegenwart	265
Historischer Überblick 2000–2020	265
Film und Kino 2000–2020	268
Die Filme der direkten Nachfolger der «Großen Meister» von 1960	269
Die Regisseure des Nuovo Cinema Italiano	273
Salvatores, Tornatore, Soldini, Virzi, Benigni nach 2000	283
Die Newcomer nach 2000	292
Rezeption – Die Kassenerfolge	309

Schlussbemerkung

Literaturverzeichnis	315
Register	318

Vorbemerkung

Eine ideale Geschichtsschreibung von Film und Kino sollte im Sinne einer New Film History umfassend sein, die Makroebene der Gesellschaftsgeschichte über die Technik-, Wirtschafts- und Institutionengeschichte von Film und Kino mit der Mikrogeschichte der Filme zusammenbringen. Letztere als Filmanalyse immer auch mit dem Blick auf die Rezeption, die Zuschauer. Dass es jedoch in der hier vorgelegten kompakten Darstellung der italienischen Filmgeschichte vor allem um die Filme geht, ist ihrem Umfang geschuldet. Auf die historische Entwicklung der italienischen Gesellschaft und des Mediums kann daher nur als Rahmung der Geschichte ihrer Filme zu Beginn jedes Kapitels verwiesen werden. Was die filmhistorische Gewichtung einzelner Abschnitte betrifft, liegt ein besonderes Gewicht auf jenen Entwicklungsphasen, mit denen die italienische Filmgeschichte ästhetisch maßgebend für die Weltkinematografie wird: dem Stummfilm der 1910er-Jahre, dem Neorealismus nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Autorenkino um 1960. Und dann auf der vielfältigen Entwicklung bis heute, die dieses Kino noch immer einen bedeutenden Rang in der Weltkinematografie einnehmen lässt.

Kapitel 1

Der Stummfilm von 1895 bis in die 1910er-Jahre

Sozial- und Ideologieggeschichte Italiens um 1900

Die nationalstaatliche Vereinigung Italiens wird 1861 unter den Auspizien des piemontesischen Königreichs vollzogen. Die Hauptstadt Rom, die dem Provisorium Florenz folgt, wird allerdings erst zehn Jahre später dem Kirchenstaat militärisch abgerungen (dieses Ereignis behandelt denn auch der erste italienische Spielfilm, *LA PRESA DI ROMA*, von 1905). Der Staat erhält die Form einer Monarchie, nicht die von den bürgerlichen Kräften des Risorgimento und der 1848er-Revolution angestrebte Republik. Zudem findet sich der Süden mit der Unterwerfung des Königreichs beider Sizilien unter das kleine, französisch orientierte Piemont-Sardinien nur schwer ab. Das Unbehagen an der piemontesischen Einigung gilt auch für die nationalrevolutionären Garibaldiner, denen der Sieg über das Bourbonen-Regime in Neapel 1860 zu verdanken war.

Mit der Vereinigung beginnt zugleich die widersprüchliche Aufspaltung des Landes, die Ungleichzeitigkeit der gesellschaftlichen Entwicklungsstufen von Nord- und Süditalien. Während der Norden ab 1880 (im internationalen Vergleich also relativ spät) die Industrialisierung nachzuholen beginnt, stagniert die im Süden fast ausschließlich vorhandene Landwirtschaft bei geringer Produktivität in einer fortwährenden Krise. Diese

ungleiche Entwicklung gilt auch für die Phase der wirtschaftlichen Prosperität und Euphorie nach der Jahrhundertwende, wo der Protektionismus zugunsten der Industrie die Landwirtschaft zusätzlich benachteiligt. Das lässt schon zeitgenössische Autoren der *Questione meridionale* (der ab 1901 so genannten «Südfrage») vom Süden als einem kolonialen Markt sprechen. 1870 verfügt Italien noch über keine moderne Schwer- und Stahlindustrie (1884 Gründung der Stahlwerke Terni/Umbrien, die später auch in der Filmgeschichte eine Rolle spielen); der Aufschwung der Industrialisierung geschieht in den 1880er-Jahren vorrangig im Dreieck Lombardei/Mailand, Piemont/Turin und Ligurien/Genua, die bis heute Motor wirtschaftlicher Modernisierung sind – 1896 bis 1912 spricht man von einer «industriellen Revolution». Die süditalienische Landwirtschaft hingegen basiert anachronistisch auf Latifundienbesitz und Patriarchalismus und ist völlig veraltet.

Dazu einige Zahlen: 1871 leben 26,8 Millionen Menschen in Italien, 1901 32,4 Millionen. Noch 1911 sind in Italien 55 % der Bevölkerung in der Landwirtschaft beschäftigt und nur 27 % in der (oft in Kleinbetriebe verteilten) Industrie. Dabei liegt der Produktionszuwachs der Industrie zwischen 1901 und 1913 mit 87 % weit höher als der europäische Durchschnitt. Die sozialen Auswirkungen, d. h. die Verbreitung von Not und Elend vor allem im Süden bzw. in vielen ländlichen Gegenden, wird deutlicher, wenn man daran denkt, dass noch zwischen 1909 und 1913 der Jahresdurchschnitt an Emigranten bei 650 000 Personen liegt (bei einer Gesamtbevölkerung von 36 Millionen). Insgesamt unterentwickelt, im Süden aber zusätzlich unterversorgt ist auch das Erziehungssystem (1889 besuchen nur 48 % der 6–10-Jährigen eine Schule – im Norden 54, in Mittelitalien 50 und im Süden 41 %). Im Jahr 1912, in dem das allgemeine Wahlrecht allen Männern über 30 mit Militärdienst, also 24 % der Gesamtbevölkerung, das Wählen ermöglicht, wird noch die Hälfte der Bevölkerung als Analphabeten gerechnet.

Die Belege zur ökonomischen und sozialen Entwicklung ließen sich vielfältig fortsetzen, wichtiger für den filmgeschichtlichen Zusammenhang sind jedoch die Auswirkungen auf die psychosoziale Identität der Menschen, die aus dieser Disparität der gesellschaftlichen Formation abzuleiten sind. Letztere zeigt sich auf der einen Seite in einer bäuerlich-ländlichen Lebensweise, die halbfeudalem Grundbesitz, sanktionsmächtiger Kirche (der bei der Einigung von großen Gebietsverlusten heimgesuchte Vatikan hatte den Katholiken die Teilnahme an der Politik bis 1907 verboten) und parasitärer Administration ausgeliefert ist. Auf der anderen Seite in (groß-)städtischen Lebensbedingungen, die kapitalistischer Industrialisierung und Modernisierung unterworfen sind. Naheliegend ist die Annahme, dass der normative Zwang der Wertesysteme von den vergleichbaren gesellschaftlichen

Gruppen in Nord und Süd unterschiedlich wahrgenommen wird. Bedeutender scheint mir indes, dass die Verarbeitung der Widersprüche trotzdem allen aufgegeben ist und dass deren Ergebnis das historische Bewusstsein der Menschen ausmacht. Was wiederum die nationale Identität der Gesamtgesellschaft formt. Wie aber sollte diese Identität geschaffen werden bei so starker Aufspaltung zum Zeitpunkt der Einheit und der Zunahme der Widersprüche im Laufe der nationalstaatlichen Entwicklung? In dieser Ausarbeitung wird dann auch das neue Massenmedium, Film-Kino, eine seiner zentralen gesellschaftlichen Funktionen finden.

Der französische Filmhistoriker Sadoul erklärt die Entstehungsgeschichte des Films *CABIRIA* (Thema: Punische Kriege des antiken Rom) mit dem erfolgreichen kolonialistischen Eroberungskrieg Italiens in Libyen 1911–1912 (mit dem Sieg über die Türkei, der Italien auch noch Rhodos und den Dodekanes einbringt). Das greift jedoch zu kurz, da dieser Akt des kolonialen Imperialismus Italiens als Vorgeschichte einen weit weniger erfolgreichen Vorläufer in Eritrea und Somalia nach 1885 hat sowie eine katastrophale Niederlage 1896 in Adua beim Versuch, Äthiopien zu erobern (die Fortsetzung als ‚Wiedergutmachung‘ ist der Abessinien-Krieg 1935/36 im Faschismus). Bei allen diesen Unternehmungen taucht als zentraler Propagandabegriff das *Mare nostrum* auf, die von Italien politisch, geografisch und kulturell beanspruchte Vorherrschaft über das Mittelmeer. Damit werden nicht nur außenpolitische Misserfolge bzw. die internationale Geringschätzung Italiens propagandistisch verdeckt. Vielmehr wird hier an einem Spektrum diffuser Ideologie angeknüpft, mit dem die Mängel der aktuellen Erfahrungsgrundlagen für die Konstitution eines national übergreifenden Bewusstseins von Geschichte und Gesellschaft überdeckt werden. Zudem soll damit die Unerträglichkeit der Lebensverhältnisse vieler Menschen kaschiert werden. Gemeint ist damit der gleichermaßen fiktiv-rhetorische wie ideologisch wirkungsvolle Rück(be)zug auf frühere Phasen vermeintlicher oder wirklicher nationaler, militärischer, kultureller Größe und Großartigkeit: zum Beispiel des späten Mittelalters und der Renaissance, vor allem aber der römischen Antike und (besonders für den Süden) der *Magna Graecia*. Diese Beschwörung der Übereinstimmung von Gegenwart und Vergangenheit, von Latinität und Italianität, von Humanismus und Christentum als (infantile) Sicht von (männlicher) Stärke wird zum zentralen Moment der Konstruktion von aktueller Einheit und Identität. Diese Kernelemente einer ebenso umfassenden wie diffusen Ideologie erscheinen auch als verbreitetes Bildungsgut in Erziehung und Kultur. Aus der gleichen Zeit stammen auch so pompöse römische Architekturen wie der Justizpalast und das Denkmal für Viktor Emanuel II oder aber die Gründung von

Zeitschriften wie MARE NOSTRUM, LA GRANDE ITALIA, L'IDEA NAZIONALE. Schon ab 1877 ist von *Italia irredenta* die Rede, dem unerlösten Italien – mit der Forderung nach dem Anschluss von Triest, Trentino, Friaul, Istrien an Italien. Forderungen, die dann in den 1910er-Jahren massiv expandieren und im Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg kulminieren: Italien, das ab 1882 mit Österreich-Ungarn und Deutschland im Dreibund verbunden war, erklärt sich bei Kriegsbeginn im August 1914 für neutral, schließt dann aber einen Geheimvertrag mit Großbritannien, Frankreich und Russland und erklärt im Mai 1915 Österreich-Ungarn und später auch Deutschland den Krieg. Der Kriegsverlauf ist gekennzeichnet durch erbitterte Kämpfe in den Alpen, insbesondere elf Schlachten am Fluss Isonzo, mit schweren Verlusten beider Seiten bei minimalem Geländegewinn – bis zum Waffenstillstand am 3. November 1918. Der Friedensvertrag 1923 wiederum wird mit dem Begriff der *Vittoria mutilata*, des ‚Beschädigten Sieges‘, charakterisiert, weil Italien nicht die Gebiete zugesprochen bekam, die es glaubte, verdient zu haben. Was sich nach dem Zweiten Weltkrieg trotz des Bündniswechsel Italiens 1943 in ähnlicher Weise wiederholen wird.

Zum eigenständigen Genre wird dieser Blick auf die Geschichte jedoch im Kino, in den Monumental- und Historienfilmen, die das italienische Kino (vor allem bis 1915) hervorbringt. Die ästhetische Besonderheit dieser Filme liegt in der realistisch dargestellten Erweiterung des gefilmten Raumes. Damit und mit der «Rhetorik» von Ausstattung, Massenbewegung und Gestik gelingt es ihnen, die genannten Bedürfnisse diffuser Ideologie in Italien sowohl medial aufzugreifen wie sie ihrerseits zu befördern. Zugleich werden damit aber auch die Wünsche nach Geschichtsmymthen und die Fantasien von Rummächtigkeit bei Zuschauern auf der ganzen Welt angesprochen: Italien beherrscht mit diesen Filmen vor dem ersten Weltkrieg einen großen Teil des internationalen Kinomarktes.

Anfänge der italienischen Kinematografie

Wie überall beginnt auch in Italien die förmliche Geschichtsschreibung der Kinematografie im Jahre 1895 und zwar am 11. November, als der Militärangehörige Filoteo Alberini sich in Florenz einen Aufnahme- und Vorführapparat patentieren lässt. Sein *Kinetografo* funktioniert ähnlich wie der Cinématographe der Gebrüder Lumière, erfährt aber gerade wegen der übermächtigen Lumièreschen Konkurrenz keinen praktischen Einsatz. Der Cinématographe der Lyoner Gebrüder wird erstmalig (mit der Programm-

ankündigung als *fotografie animate*) im März 1896 in Rom durch Vittorio Calcina vorgeführt. Die Filmherstellung in Italien beschränkt sich in den folgenden 10 Jahren weitgehend auf «wirkliche» Aufnahmen, d. h. auf Dokumentar- und Aktualitätenfilme im Auftrag oder in der Nachahmung der Lumière-Produktion. Als nationaler Pionier auf diesem Gebiet kann der Mailänder Italo Pacchioni gelten, der zusammen mit seinem Bruder Enrico ab 1896 mit einem selbstgefertigten Apparat Filme aufnimmt und vorführt. Die filmische Abbildung seiner eigenen Varieté-Nummern, vereinzelt aber auch schon Trickfilme nach dem Vorbild von Méliès macht der international berühmte Verwandlungskünstler Leopoldo Fregoli. Er führt sie (1898–1903) unter dem Markenzeichen *Fregoligraph* als vierten Programmteil seiner Schau vor, lässt sie in seiner Abwesenheit aber auch als komplette Filmprogramme dem Varieté-Publikum präsentieren.

Das Caffè-Concerto und das Variété-Theater sind auch die Orte, an denen der frühe Stummfilm in Italien (vor allem mit importierten «Films», vorwiegend aus Frankreich) seine hauptsächliche Verbreitung findet. Die bis zu zehn Filme werden dabei in der Regel als 15- bis 30-minütiger Block in das jeweilige Programm integriert. Die Gründung stationärer Kinos in den großen Städten wird ab 1904 im Rahmen einer ersten filmwirtschaftlichen Expansion mit entsprechenden vertikalen Arbeitsteilungen forciert, ergänzt durch die Kinonutzung der Prosatheater im Sommer bzw. während der Spielplanpausen und die Einrichtung von Freiluftkinos. Die Ausbildung des ambulanten Jahrmarktkinos scheint in Italien nicht gleichermaßen bedeutsam zu sein wie in anderen europäischen Ländern; aus topografischen und sozialen Gründen findet es (besonders 1903–1907) vorwiegend in Norditalien auf Jahrmärkten und Messen statt. Dieser Hintergrund einer insgesamt retardierten Kinoentwicklung dürfte mit dazu beitragen, dass in Italien früher als anderswo die Einbeziehung sowohl bürgerlicher Schichten als Publikum wie von Theaterleuten und Literaten als Mitarbeiter anzutreffen ist.

Den ersten italienischen Spielfilm, den schon genannten *LA PRESA DI ROMA*, dreht Alberini 1905 in der von ihm gerade gegründeten römischen Firma Alberini und Santoni, die 1906 zur (langlebigen) Cines umbenannt wird. Im gleichen Zeitraum 1905–1907 entstehen weitere Produktionsfirmen in Turin, Rom, Mailand, Neapel, womit auch die geografische Verteilung der italienischen Filmproduktion beschrieben ist. Ende 1907 existieren neun Filmmanufakturen, die die bisherigen handwerklich-familiären Produzenten ablösen; 1915 soll es 80 Produktionsfirmen geben, für 1907 werden 500 Kinos und für 1915 1500 Kinosäle angeführt.

Diese Zahlen verdeutlichen das große und schnelle Wachstum der italienischen Filmwirtschaft. Trotzdem handelt es sich dabei um ein wenig