■ Bernhard Groß

Wirkung und Wahrnehmung in Alessandro Blasettis *1860* (Italien 1934)

»Es wurde schon alles gesagt, nur noch nicht von allen.«
Karl Valentin

Poetik des Historischen: Was ist filmwissenschaftliche Historiographie?

Mein Ansinnen, hier über einen höchst ambivalenten italienischen Propagandafilm zu schreiben, Alessandro Blasettis *1860* von 1934, der sowohl ›diktatorische‹ als auch ›demokratische‹ Elemente der Zuschaueradressierung enthält, bedarf einiger Vorbemerkungen. Als Filmwissenschaftler frage ich hier weniger danach, welche (i. d. R. schriftlichen) Quellen die Stellung eines Films in der Filmgeschichte bestimmen, noch danach, auf welche Art und Weise Filme historische Vorgänge repräsentieren. Vielmehr interessiert mich, wie Filme selbst als Bildner von Geschichte fungieren: Wie sie also Geschichte als einen Prozess der Organisation von Zeit- und Raumverhältnissen erfahrbar machen – als Spannung zwischen vergangener Gegenwart und gegenwärtiger Verlebendigung der Vergangenheit. Die Grundlage dafür bildet die Fähigkeit des Kinos, einen Wahrnehmungsmodus herzustellen, der uns unsere eigene, alltägliche Wahrnehmung als historisch gewordene unmittelbar physisch erfahrbar werden lässt. Siegfried Kracauers Projekt der Verschränkung von Film- und Geschichtstheorie, die er von seinem ersten Aufsatz zur Fotografie (1927) bis zu seinem letzten, geschichtsphilosophischen Buch von 1965 verfolgte, sieht in der Historizität der Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen, die Film und Fotografie überhaupt erst erkennbar machen, den zentralen Beitrag der technischen Medien im 20. Jahrhundert. Sie sind der Gegenentwurf zum Historismus des 19. Jahrhunderts und dessen Manifestationen, etwa Geschichtsdarstellungen im Film.[1]

Bei der Erforschung des Verhältnisses von Geschichte und Film frage ich in erster Linie nach dieser Historizität der Wahrnehmung. Dieser theoretische Fokus schließt gängige (film)historiografische Methoden nicht aus, will diese eher ergänzen: Ich meine die Beschäftigung mit schriftlichen Quellen zu den Filmen,[2] die Analyse des Bezugs der Filme zu dem historischen Hintergrund, den sie darstellen; und schließlich die Betrachtung der Filme als mentalitätsgeschichtliche Quellen oder als solche der materiellen Kultur. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die Filmwissenschaft spätestens seit der notwendigen Auseinandersetzung mit den digitalen Medien (und eigentlich von Anfang aller filmtheoretischen Überlegungen an)[3], die Annahme, Filme bildeten Realität ab, verworfen hat. Zudem gibt es seit den 1970er Jahren, dem Einzug des Strukturalismus in die Filmwissenschaft, das Wissen darum, dass Filme sich nicht ausschließlich über ihre narrative Konstruktion und ihre inhaltliche Aussagen erschließen lassen.[4]

Dieser Prämissen eingedenk, sehe ich eine konkrete Verbindung zwischen Geschichts- und Filmtheorie, die einsichtig machen kann, wo es Berührungspunkte beider Disziplinen auch über die Auslegung schriftlicher Quellen hinaus geben kann. In seinem einflussreichen Buch *Vergangene Zukunft* schreibt Reinhart Koselleck, dass Geschichtsschreibung immer etwas damit zu tun hat, wie man Zeit (und Raum) ordnet. Dieser Gedanke bildet für Koselleck die Grundlage, Geschichtsschreibung nicht nur als Disziplin zu begreifen, die erst im 19. Jahrhundert entstanden ist, sondern als abendländische Kulturtechnik.[5]

Mit der Formel, Geschichte als Ordnung von Zeit und Raum zu begreifen, annonciert Koselleck eine Struktur, die man zugleich als grundlegende filmische Operation verstehen kann, wie sie der Kunsthistoriker Erwin Panofsky bereits in den 1930er Jahren mit seinem Begriff der »Dynamisierung des Raums« und der »Verräumlichung der Zeit« beschrieben hat.[6] Wie also, so wäre auch hier die konkre-

WERKSTATT*GESCHICHTE* / Heft 71 (2015) – Klartext Verlag, Essen S. 97–110

te Frage, die Koselleck an die historische Forschung stellt, ist im Film das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft angeordnet? Auf welche Art und Weise stellen Filme mit der spezifischen Anordnung dieser Konstellation selbst erst ein Bewusstsein dafür her, was historisch ist bzw. wie Geschichte erfahren werden kann? Kracauers zuvor erwähnte Invektive, wonach der Film die historische Gewordenheit alltäglicher Erfahrung sichtbar macht, bildet dafür die Grundlage.

In diesem Sinn ist Film in der Lage, sich zugleich sowohl auf individuelle Geschichtserfahrungen als auch auf die historischen Zeitläufte zu beziehen: Dadurch stehen Mikro- und Makrogeschichte in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis, die der Film als eben jene Veränderungen der Historizität von Wahrnehmung erfahrbar macht.[7] Genau dieses Verhältnis suche ich systematisch, theoretisch und analytisch in meiner Studie zur Geschichtlichkeit des deutschen Nachkriegskinos zu ergründen.[8] Dies beschreibt also meine spezifisch filmwissenschaftliche Perspektive auf das Verhältnis von Film und Geschichte, wenn ich die Filme als empirisches Material betrachte, die ein historisches Bewusstsein als unmittelbare audiovisuelle Erfahrungsform herstellen können, etwa als Erfahrung des Abgrunds zwischen Geschichtsverläufen und persönlichen Erlebnissen oder als die schroffe Unvereinbarkeit einer »Gleichzeitigkeit der Zeiten«, wie sie Achim Landwehr bezeichnet hat.[9] Landwehr untersucht sozusagen die ›imperiale‹ oder ›hegemoniale‹ Seite der geläufigen und gebräuchlichen Formel von der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, die gesellschaftliche Unterschiede nicht als Entwicklungsstufen (etwa »mittelalterliche Fundamentalisten« versus »modernes säkulares Bürgertum«), sondern als unter Umständen sich gegenseitig bedingende Formen oder aber unvereinbar nebeneinanderstehende Prinzipien verstanden wissen will. Filmtheoretisch gewendet, steckt in dieser Formel Landwehrs das Zeitkonzept des kinematografischen »Kristallbilds« bei Gilles Deleuze: »Das Kristallbild wird durch die grundlegendste Operation der Zeit konstituiert: da sich die Vergangenheit nicht nach der Gegenwart, die sie gewesen ist, bildet, sondern gleichzeitig mit ihr, muss sich die Zeit in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit aufteilen.«[10] Mit dem Film wird, anders formuliert, die Reversibilität von Zeit, wie sie Einstein 1905 mit der Relativitätstheorie und Bergson 1896 mit *Materie und Gedächtnis* philosophisch begründet hatten, sinnlich erfahrbar.

Diesem Blickwinkel wohnt ein spezifisches methodisches Konzept inne, das sich nicht allein auf die kulturhermeneutische Auslegung der Filmerzählung bezieht, sondern ganz direkt nach der historisch veränderbaren audiovisuellen Konstruktion des Films fragt. Filmanalytisch heißt das, dass der Fluchtpunkt der audiovisuellen Konstruktion des Films nicht dessen Erzählung ist, sondern umgekehrt, die Filmerzählung selbst nur *einen* spezifischen Fall verschiedener Modulationen der audiovisuellen Konstruktion darstellt. Es gibt dementsprechend also weit mehr an einem Film zu analysieren und zu theoretisieren als seinen Plot und seine Aussage. Die Wahrnehmung des Zuschauers und deren Historizität wird auch geformt durch Dramaturgieverläufe, Figurengestaltung und den Rhythmus eines Films; die Wahrnehmung wird bestimmt durch die Art und Weise, wie dieser Rhythmus Veränderungen von Formen, Farben, Licht, von Tempi und musikalischen Verläufen, von Tonalität und Stille, von Leere und Fülle und deren Wechsel in der Dauer des Films hervorbringt. Der Zuschauer wird dadurch in Weltverhältnisse gesetzt, die ihn affektiv und somatisch bestimmen, ohne dass er zu dieser Welt des Films gehört. Um nur mit einem kurzen Beispiel auf meine folgende Analyse vorzugreifen: Ohne genau wissen zu müssen, wer in *1860* gegen wen kämpft, ermöglicht der Film durch die Art und Weise, wie die verschiedenen Figurengruppen im Film in der Landschaft angeordnet sind und sich darin bewegen, deren Kräfteverhältnisse, Verbindungen und Trennungen unmittelbar in der bewegungsbildlichen Anordnung als gegensätzlich zu erfahren (s. Abb. 7–9).

Diesen Ansatz verfolgt die Bildraumanalyse; man könnte sie in Bezug auf das gerade beschriebene Beispiel in Verbindung bringen mit Landwehrs Plädoyer für die »Oberflächlichkeit« kritischer Geschichtsschreibung, was hier heißen würde, das Hör- und Sichtbare genau zu untersuchen.[11] Im besten Fall kann eine solche Herangehensweise bedeuten, der Geschichtswissenschaft aus filmwissenschaftlicher Perspektive einen heuristischen Impuls für ihre Arbeit zu geben, indem ein Feld analysiert wird, das dem gesichtswissenschaftlichen Untersuchungsfeld komplementär ist.

In Bezug auf meine Filmanalyse von Blasettis *1860* lässt sich der Befund noch verschärfen: Nur mit dem oben beschriebenen spezifischen methodischen Ansatz der Filmwissenschaft, der Bildraumanalyse, und einer solchen Perspektive macht es überhaupt Sinn, noch einmal die Frage nach den propagandistischen Absichten dieses faschistischen italienischen Films aus dem Jahr 1934 aufzuwerfen. Die Erzählung des Films und seine Repräsentation ihm vorgängiger historischer Ereignisse wurden bereits eingehend, wenn nicht erschöpfend insbesondere von der italienischen Filmhistoriografie untersucht. Fragte ich also nicht nach der spezifischen Seh- und Hörerfahrung des Propagandistischen und seiner Unterscheidung nach diktatorischem und demokratischem Hintergrund, dann gälte Karl Valentins zu Beginn genannte Aussage und meine Filmanalyse wäre hier zu Ende, bevor sie angefangen hat.

Die vorgestellte Position verbindet aber die theoretischen, historischen und analytischen Parameter, die die Voraussetzung bilden, um einen neuen Blick auf das Verhältnis von faschistischem italienischem Kino und Neorealismus werfen zu können, wie sich im Folgenden zeigen soll. Das bezieht sich zuallererst auf das Kino als einen Ort, an dem die Filme als solche erst die historischen Bedingungen erfahrbar werden lassen, unter denen der Einzelne lebt – und ohne dass diese sich per se einem vorgegebenen Sinn oder Zweck, der Annahme eines teleologischen Geschichtsverlaufs oder eines Schicksals unterordnen müssen.

Wirkungs- und Wahrnehmungsästhetik: ›diktatorische‹ und ›demokratische‹ Propaganda

Auf der Grundlage der zuvor ausgeführten These, dass der Film die historischen Bedingungen der Wahrnehmung erfahrbar machen kann, basiert nun meine Annahme, dass es im italienischen Kino der 1930er und frühen 1940er Jahre durchaus propagandistische Filme gibt, die dem diktatorischen System zuwiderlaufen; Filme, die, anders formuliert, eher etwas von einem demokratischen Propagandismus haben.

Wie aber lassen sich die propagandistischen Filme einer Diktatur von der einer Demokratie unterscheiden, wenn es nicht darum geht, anhand der Plots der Filme zu entscheiden, wer für die bessere Sache kämpft? Gibt es also ästhetische Unterschiede, die sich auf die Art und Weise der Organisation von Zeit, Raum und Wahrnehmung, die Art und Weise der Adressierung des Zuschauers beziehen und damit auf die Frage, wer ihn auf welche Weise beeinflusst?

Meines Erachtens kann man insbesondere am Kino der 1930er und 1940er Jahre diesen Unterschied sehr deutlich festmachen. Die Ästhetik dieses Kinos zielt, sei es in Deutschland, Italien oder Russland jener Jahre, auf Wirkung, und zwar ganz in der Kontinuität der klassischen Avantgarden der 1920er und frühen 1930er Jahre. Dieses Kino zielt auf die Agitation der Massen, das heißt es adressiert das Publikums als ein zu mobilisierendes; sei es die Mobilisierung zum revolutionären neuen Menschen, sei es die »Mobilisierung zur Immobilität«, d. h. zum ›alternativlosen‹ Einrichten in die Verhältnisse, wie Karsten Witte die propagandistische Wirkung des NS-Kinos beschrieben hat.[12] Wird der Zuschauer also in den Diktaturen als Masse adressiert, die der Film als historisches Subjekt zu bewegen sucht, wird er im »demokratischen Kino« verstanden als konkretes individuelles Subjekt der ästhetischen Erfahrung – jedoch nicht als ein ideales geschichtsmächtiges Subjekt, sondern als Subjekt, dessen individuelles Dasein von dem Versuch geprägt ist, geschichtliche Prozes-

se überhaupt erst einmal zu verstehen. Dabei wird dieser Zuschauer als Einzelner adressiert, der der Massengesellschaft gegenübersteht. Annonciert ist mit dieser theoretischen Figur genau jene zuvor beschriebene Historizität der Wahrnehmung und ihr Wandel. Diese Wahrnehmung bezieht sich nicht auf einen empirischen Zuschauer, sondern die Art und Weise, in welche Position der Film den Zuschauer setzt (was empirisch an der genannten filmischen Konstruktion, der affektiven Adressierung des Zuschauers zu beschreiben ist). Diese Denkfigur einer subjektlosen Subjektivität, die das Kino schafft, entwickeln Kracauer und der französische Filmkritiker André Bazin auf dem Hintergrund ihres katastrophischen Geschichtsverständnisses während und nach dem Zweiten Weltkrieg.[13] Als theoretische Konstruktion ist dieses Denken also selbst historisch, indem es auf die erwähnte Mobilisierung durch das Kino mit einer Hinwendung zu kinematografischen Formen der Erfahrbarmachung konkreter physischer Individuen in ihrer alltäglichen Lebenswelt reagiert, ohne dass der Darstellung dieser Welten per se ein Ziel oder ein Sinn zugeschrieben würde. Insofern setzt dieses Denken den Zuschauer als Suchenden, sich Orientierenden ein. Genau darin zeigt sich der beschriebene Wandel der Wahrnehmung und mithin die Historizität ihrer poetischen Struktur.

Darauf bezogen lassen sich auch US-amerikanische, britische und französische Filme der Zeit als propagandistisch beschreiben; es lässt sich aber ein anderes ästhetisches Verfahren erkennen, das mit den Prinzipien der demokratischen Verfasstheit der Staaten zu tun hat.

Why we fight (USA 1942–45, Frank Capra), warum wir kämpfen, demonstriert eine Serie solcher US-amerikanischer Propagandafilme zum Kriegseintritt gegen Europa. Die Filme erklären dabei vor allem auch den unauflösbaren Widerspruch, der entsteht, wenn ein demokratisches Land Krieg führt: Das höchste Gut der Demokratie, die Freiheit und der Schutz des Einzelnen, wird zu seiner Verteidigung außer Kraft gesetzt. Die Soldaten verteidigen Schutz und Integrität des Einzelnen, wofür sie sich selbst und ihre Individualität preisgeben müssen. Der Zuschauer kann im paradoxen Bild militärisch gedrillter Individuen diesen Widerspruch in seiner ganzen Schärfe erfahren.

Nicht umsonst wurde für die Realisierung dieser Filmserie ein bekannter Hollywoodregisseur verpflichtet. Denn es ist gerade das Genrekino Hollywoods jener Jahre, das auf vielfältige Weise nach dem unauflösbaren Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft fragt, nach den Grundlagen der Demokratie also: Sei es in Capras oscargekrönter Screwball Comedy *It happened one Night* (USA 1934) oder in seinen »Joe-Normal-Filmen«, wie etwa *Mr. Deeds goes to Town* (USA 1936), *Mr. Smith goes to Washington* (USA 1939) oder in seinem Weihnachtsmelodrama *It's a Wonderful Life* (USA 1946). Auch viele *Noir*-Filme der Zeit stellen diese Frage, etwa mit dem Außenseiter als Protagonisten, der gegen die korrupte Gesellschaft kämpft, aber auch Kriegsfilme oder Musicals, um nur die wichtigsten Genres zu nennen. Immer halten diese Genrefilme dabei, das ist ihre wahrnehmungsästhetische Seite, die Widersprüchlichkeit zwischen Einzelinteressen und denen der Gemeinschaft als Spannung in der audiovisuellen Darstellung aufrecht.

In Szene gesetzt sind diese Befragungen des Verhältnisses von Einzelnem und Gesellschaft als konkrete Seh- und Hörerfahrungen, als *Wahrnehmungsakte* des Zuschauers, die ihm eine Wahl lassen, wie es etwa Bazin in seinem zuvor zitierten Aufsatz über William Wyler bezeichnet. Der Zuschauer erfährt im Rollenspiel der Filme die Möglichkeiten seiner eigenen Verortung im gesellschaftlichen Gefüge, sei es als Chance oder als Sackgasse. Mit einer Formel Kracauers könnte man von einer »Anschaulichkeit des Sozialen« sprechen, die dieses Kino und nur das Kino hier über die Befragung der Wahrnehmung und ihre Historizität überhaupt erst herstellt.

Diese Wahrnehmungsästhetik der Wahl wird also lesbar als politischer Akt: Sie lässt das stets prekäre Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft konkret einsehbar werden. Politisch daran wäre die Art und Weise, wie die Filme mit ihrer »Aufteilung des Sinn-

lichen«[14] eine eigene, eine andere Art der Möglichkeiten zeigen, wer in welchem Zusammenhang sprechen darf oder schweigen muss, wer hervorgehoben oder marginalisiert ist; auf eine andere Art jedenfalls als sie die Realpolitik bietet. Das meint in dem hier beschriebenen Zusammenhang konkret, einer unauflösbaren Spannung Raum und Zeit zu geben; der Spannung, die zwischen Individuum und demokratischer Gesellschaft entsteht, wenn diese in den Krieg zieht. Jacques Rancière nennt dies eine »Politik des Ästhetischen« und unterscheidet sie von der »Ästhetisierung der Politik«, wie Walter Benjamin die Inszenierungsformen des Nationalsozialismus beschrieben hat.[15]

Blasetti und das italienische Kino der 1930er und 1940er Jahre

Das italienische Kino ab Mitte der 1930er Jahre steht meines Erachtens genau zwischen den genannten Polen. Die Erneuerung des westeuropäischen Kinos in dem genannten demokratischen Sinne einer Wahl wird in der Regel mit dem italienischen Neorealismus ab Anfang der 40er verbunden. Neben Originalschauplätzen, Laiendarstellern usw. hat man als dessen ästhetische Signatur vor allem eine Dramaturgie des Alltäglichen verstanden, die darin besteht, dass nicht von vornherein klar ist, wie die Geschichte verläuft, wer »gut« und wer »böse« ist. Das bedeutete aber auch, dass Protagonisten und Statisten, Haupt- und Nebenschauplätze die gleiche Wichtigkeit bekommen, sodass auch in diesem Zusammenhang der Zuschauer eine Wahl hat, worauf er fokussiert. Gerade in diesem Inszenierungsmodus der Wahl besteht, so die filmtheoretische Stoßrichtung bei Kracauer und Bazin, die stärkste Beziehung zwischen dem US-amerikanischem Genrekino der 30er bis 40er Jahre und dem italienischen Neorealismus sowie der damit verbundenen Abkehr von der Programmatik der klassischen Avantgarden, der Programmatik der Massenmobilisierung und der Schaffung eines ›Neuen Menschen‹. Damit ist das theoretische Feld historischer Poetik abgesteckt, das die genannten Autoren als den historischen Wandel der Wahrnehmungsästhetik zwischen den 30er und 40er Jahren beschrieben haben.[16]

Auf der Ebene konkreter Filme deutet sich m. E. diese Art von ästhetischer Egalität im italienischen Kino schon vorher an. Bereits in den 1930er Jahren ist ein Schwanken zwischen einer ›demokratischen‹ und ›diktatorischen‹ Zuschaueradressierung und Wahrnehmungskonstruktion der Filme feststellbar, etwa in Raffaello Materazzos *Treno popolare* von 1933, der einerseits die Aktivitäten der seit 1925 bestehenden faschistischen Freizeitorganisation *Opera nazionale del dopolavoro* preist, andererseits ein Potpourri einfacher und unbedeutender ›Menschen am Sonntag‹ entwirft; ähnlich schwankend zwischen faschistischem Kriegs- und Heldenpathos und einer alltäglichen Figurenzeichnung zeigt sich die 1941–1943 entstandene Kriegstrilogie[17] Roberto Rossellinis, eines der später wichtigsten Protagonisten des Neorealismus. Mit diesem Schwanken ist aber noch etwas anderes gemeint als die Inszenierung einfacher Figuren, die sich zu heroischen Taten aufschwingen – ein beliebtes Mittel faschistischer wie nationalsozialistischer Dramaturgie. In den genannten Filmen, und das will ich an *1860* im Folgenden analytisch einsichtig machen, steht die Einfachheit und Mittelmäßigkeit der Figuren *quer* zu ihrem heroischen Handeln; die Darstellung von Liebe und Freundschaft etwa steht dann nicht als Basis dafür, dass der ›kleine Mann ganz groß rauskommt‹, sondern sie steht als gleichwertig und irreduzibel *neben* dem Kampf und ohne kausale Bedeutung für diesen. Was die neorealistischen Filme dann zu einer ›horizontalen Dramaturgie‹ der beliebigen Lebensläufe ausbauen und was sich im deutschen Nachkriegskino als Dramaturgien systematischer Entheroisierung zeigt, das ist, so meine These, im italienischen Film der 30er Jahre andeutungsweise schon erkennbar.

Insbesondere an den Filmen Alessandro Blasettis lässt sich dieser allmähliche Wandel des filmästhetischen Bewusstseins von einem wirkungs- zu einem wahrnehmungsästhetischen Verstehen des Films beobachten. Man

könnte die beschriebene Zwitterstellung des italienischen Kinos zwischen Wirkungs- und Wahrnehmungsästhetik, zwischen totalitärer und demokratischer Propaganda und der damit verbundenen Auseinandersetzung mit dem US-amerikanischen Genrekino noch auf einer anderen Ebene beschreiben, der Ebene der Filmproduktion. Blasetti produzierte wie viele Regisseure im faschistischen Italien für die Produktionsfirma Cines, die bis Mitte der 30er Jahre privatwirtschaftlich arbeiten konnte; nur Verleih und Aufführung waren in staatlicher Hand. Vergleichbar dem amerikanischen Studiosystem gab es eine extrem arbeitsteilige Produktionsweise, die aber (wie beispielsweise bei John Ford in den USA) auch in Italien individuelle Gestaltung und große Gestaltungsfreiheiten gerade für erfolgreiche Regisseure zuließ.

Blasetti gehört zu den einflussreichsten und wichtigsten Regisseuren Italiens der 30er und 40er Jahre. Nach einer schweren wirtschaftlichen Krise des italienischen Kinos bis Anfang der 30er Jahre erholte sich die Filmindustrie auch Dank der protektionistischen Unterstützung des faschistischen Regimes, die den in den italienischen Kinos dominierenden US-amerikanischen Film zurückdrängte. Propagandistische Speerspitze waren dabei die Dokumentarfilme des 1924 gegründeten und seit 1925 verstaatlichten *Istituto Luce*, das insbesondere mit seinen ab 1926 vor jeder Filmvorführung verpflichtend gezeigten staatlichen Wochenschauen (*cinegiornali*) hervortrat.

Blasetti arbeitete in diesem Umfeld nicht nur als Regisseur, sondern auch als Gründer und Leiter der Filmzeitschrift *Cinematografo*. Film sei Unterhaltung und Dokument zugleich, so könnte man seine Vorstellung von Kino paraphrasieren, die er als schreibender Regisseur in zahlreichen Aufsätzen immer wieder reformuliert hat. Man könnte darin auch die »Politik des Ästhetischen« des amerikanischen Genrekinos formuliert sehen: die Dokumentation der Wahrnehmung in festen Formaten; im Gangster- und Film Noir, im Melodram und Musical – wobei das Format gerade die Voraussetzung der dokumentierten Wahrnehmung ist und umgekehrt, und zwar als Spannungsverhältnis[18].

Blasettis eigene Filmografie ist von diesem vermeintlichen Widerspruch von Unterhaltungs- und Dokumentarfilm gekennzeichnet: Legte er doch neben einem der bedeutendsten italienischen Stummfilme *Sole* (1928), der als Wegbereiter des Neorealismus gilt, auch fantastisch-märchenhafte Arbeiten wie *La cena delle beffe* oder *La corona di ferro* (beide 1941) vor, die man auch zu den eskapistischen Filmen zählt, die die faschistische Realität ausblendeten. 1942 gelang ihm dann mit *Quattro passi fra le nuvole* die wohl erste neorealistische Komödie. Blasettis Autorenschaft sticht in den 30er und 40er Jahren besonders heraus, neben ihm steht nur noch Mario Camerini mit seinen leichten, von seinem Protagonisten Vittorio de Sica getragenen Komödien. Auf der anderen Seite gibt es aber eben auch Blasettis Propagandafilme wie *Terra madre* (1931), *Vecchia guardia* (1935) über die Anfänge des italienischen Faschismus und schließlich *1860* (1934), der den Faschismus als Vollendung der italienischen Einigungsbewegung von 1860 darstellt.

1860 – wirkungsästhetische Propaganda

1860 steht meines Erachtens paradigmatisch für einen wirkungs- *und* einen wahrnehmungsästhetischen Zugang, für eine, auf den Zuschauer bezogen, diktatorische *und* demokratische Adressierung. Der Film vereint beide Strömungen höchst kunstvoll.

1860 hat als historischen Hintergrund den so genannten »Marsch der 1000« im Jahre 1860 von Genua nach Sizilien. Die Truppen Garibaldis unterstützen die aufständischen Einwohner gegen die bourbonische Herrschaft und befreien schließlich nicht nur die Insel, sondern auch Süditalien bis hinauf nach Neapel. Dieser Feldzug fand im Zuge der Bestrebungen Norditaliens zur Einigung des Landes und der Staatsgründung Italiens statt. *1860* erzählt diesen Hintergrund, indem er zwischen Schauplätzen auf Sizilien und Norditalien (Civitavecchia, Genua) und auf Zug- bzw. Schiffsreisen zwi-

Abb. 1–3: Die zu Beginn den Inserts unterlegte, fragmentiert gezeigte Hinrichtung verstärkt die Dringlichkeit des Widerstands

schen Nord und Süd wechselt. Protagonisten sind ein Liebespaar, Carmelo und Gesuzza, die zwischen den Ansprüchen an ihre Liebesbeziehung einerseits und dem Kampf gegen die Besatzer und für ein freies Italien andererseits schwanken; ein Kampf, der die Entfaltung dieser Liebe immer wieder verunmöglicht. Bei dieser Konfrontation handelt es sich zunächst um eine im Genrekino jeglicher Couleur gebräuchliche Formel der Personalisierung historischer Konflikte.

Ohne Zweifel kann man in den Einstellungen und Sequenzen des Films, nicht nur aufgrund der genannten Personalisierung, wirkungsästhetische Mechanismen feststellen, die seine propagandistischen Absichten wirkungsvoll in Szene setzen: seien es die heroisierenden Untersichten der republikanischen Widerstandskämpfer oder die Kollisionsmontagen, die die Brutalität der Besatzer unterstreichen und die Schlachttotalen, die den Kampf gegen einen scheinbar übermächtigen Feind heroisieren. Schon die ersten Szenen des Films, die auf Inserts die historische Situation – den ausweglosen aber heroischen Kampf der sizilianischen Bauern gegen die Übermacht der bourbonischen Herrschaft schildern – sind mit wirkmächtigen Geräuschkulissen von Erschießungen und suggestiven Großaufnahmen von Hinrichtungen am Galgen (Abb. 1–3) unterlegt.

Und schließlich lässt der Schluss des Films an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Von den Schlachtfeldern auf Sizilien schneidet der Film auf faschistische Schwarzhemden im Jahr 1922 um, die, nach Mussolinis Machtübernahme durch dessen so genannten »Marsch auf Rom«, am Forum Romanum an einer Gruppe so genannter Rothemden, den Veteranen Garibaldis, vorbeidefilieren. Im Oktober 1922 inszenierte Mussolini mit faschistischen Freischärlern die Besetzung der Hauptstadt, die, militärisch ohne Wert, politisch dazu führte, dass Mussolini in der herrschenden Regierungskrise zum Ministerpräsidenten ernannt wurde.

Damit setzt der Film die Einigungsbewegung um 1860 mit ihrem Anführer Garibaldi in direkte Linie zu Mussolinis Putsch: Was Garibaldi nicht schaffte – er besiegte zwar die Bourbonen auf Sizilien und bis Neapel, scheiterte aber bei der Eroberung des päpstlichen Rom – das, so suggeriert der Film, vollendet Mussolini sechzig Jahre später. Diese Schlusssequenz wurde 1951 bei der erstmaligen Wiederaufführung des Films herausgeschnitten; seitdem wird nur noch die um diese Sequenz gekürzte Fassung gezeigt.

Die aktuelle italienische Filmwissenschaft[19] deutet diesen Schluss heute nicht nur als Tribut an die faschistischen Machthaber, sondern, auch über rekonstruierbare Intentionen Blasettis und seines Teams hinaus,[20] als Parallelisierung der Zeit um 1860 mit der um 1922. Es geht dabei nicht nur um die Faktizität des Ereignisses, d. h. das tatsächliche Anhalten der Bemühungen um ein geeintes Italien zwischen Risorgimento und Faschismus. Zugleich wird betont, dass sowohl um 1860 als auch 1922 das gedankliche Konstrukt nationalstaatlicher Einheit gegenüber einer von breiten Bevölkerungsschichten getragenen Einigungsbewegung dominiert.[21] Die Kritik begründet dies mit der ähnlichen politischen Situation, einer Einigungsbewegung, die aus einer Vielzahl divergierender Interessen und Gruppierungen bestand; von einer unübersichtlichen Interessenvielfalt und einer babylonischen Verwirrung politischer Stimmen ist da die Rede.

1860 – wahrnehmungsästhetische Propaganda

Ohne diese Deutung historisch bewerten zu wollen und zu können, lässt sich an der vorherigen Beschreibung doch ein Prinzip der Figurenzeichnung und Dramaturgie von *1860* herauslesen, mit der ich mich nun der spezifischen *Wahrnehmungs*konstruktion von 1860 annähern will. Denn die »babylonische Verwirrung politischer Stimmen« kann man filmanalytisch auch ganz wörtlich nehmen: nicht nur als eine Vielfalt politisch divergierender Einstellungen, von denen der Film erzählt, sondern auch als eine physisch präsente Vielfalt der Sprachen, Jargons, Dialekte und Ausdrucksformen, die der faschistischen Ideologie des *einen* Italien mit *einer* Sprache ohne Dialekte und regionale Gebräuche zuwiderlaufen. Mir geht es nun darum, diesen Befund als Ausdruck einer grundlegenden Ambivalenz des Films herauszuarbeiten, die seine Poetik zu einem guten Teil bestimmt.

So ist es etwa nicht die historische Figur des Führers der Aufständischen, Garibaldi, die der Film in den Mittelpunkt stellt. Dessen Figur taucht nur zweimal kurz im Bildhintergrund auf. Vielmehr wird die historische Makroperspektive der Vielen von der Mikroperspektive eines Paares durchkreuzt: Aus beiden zusammen erst entsteht die spannungsreiche Chronik eines Ereignisses – wie der lapidare Titel *1860* bereits andeutet. Damit zielt der Film schon mit seiner dramaturgischen Grundkonstruktion darauf, eine Spannung zwischen dem historischen Ereignis und der individuellen Geschichtserfahrung zu schaffen, die, wie ich im Folgenden zeigen möchte, mehr ist als die Dramaturgie einer indirekten Propaganda, die individuierte Figuren konstruiert, um Identifikationsträger für eine die einzelnen Figuren letztlich übersteigende Gesamtdarstellung zu schaffen – und die somit auch aus den oben erörterten Genrekonventionen ausschert.

Im Mittelpunkt des Spielfilms steht das junge Ehepaar Carmelo und Gesuzza. Während er beauftragt wird, nach Genua zu reisen, um Garibaldi über die Lage auf Sizilien zu informieren, erduldet seine Frau dort die Massaker der bourbonischen Söldnerheere. Der Zuschauer erlebt die Perspektive der Protagonisten und ihrer Gemeinschaft nicht nur visuell, sondern vor allem als Hörerfahrung: Der Film besticht durch außergewöhnliche Toncollagen. Durch diese erfährt der Zuschauer unter anderem die Fremdheit der Besatzer als das Eindringen einer fremden Sprache, die Figuren und Landschaft buchstäblich zerschneidet und trennt: Das meint das unübersetzte Befehlsdeutsch der königlichen Soldaten auf Sizilien (es handelt sich um bourbonische Truppen schweizer bzw. bayerischer Herkunft[22]); ihr Stakkato harter Konsonantenfolgen, die häufig flankiert sind vom Trommelwirbel der Truppen, der immer wieder aus dem Off eingeblendet wird, während wir horizontale Schwenks über die karge Landschaft sehen: Diese Landschaft wird so buchstäblich von Stimmen und Tönen besetzt. Dem entgegengesetzt ist der Dialekt der aufständischen Bauern, der sich ebenso horizontal wie die genannten Schwenks von einem oft im Bild zu sehenden Rufer in der Landschaft ausbreitet. Denn durch die weiche Sprachmelodie dieses Dialekts verbindet der sich unüberhör-

bar mit den Geräuschen der Landschaft, dem Rauschen des Wassers und des Windes wie dem Ruf der Vögel zu einem gemeinsamen Rhythmus des Fließens. An dieser Stelle des Films könnte man noch von einer zwar kunstvollen, aber ideologisch doch eindeutigen Unterscheidung zwischen (guten) Einheimischen und (bösen) ausländischen Besatzern ausgehen.

Aber die genannten Unterscheidungen sind nur der Auftakt für weitere sprachliche und vor allem akustische, aber auch visuelle Ausdifferenzierungen, die sich »inneritalienisch« ereignen, also nicht der Freund/Feind- bzw. Inländer/Ausländer-Markierung dienen und trotzdem zu keinem Konsens, zu keiner finalen Einheit führen.

En miniature zeigt Blasetti den Aufenthalt Carmelos in Genua als die aus Sicht des sizilianischen Bauern verwirrende Vielfalt der Interessen und Gruppierungen, die Italiens Einigung entgegen stehen: Schon in seinem Heimatort sind es sowohl Klerus als auch Bauern, die den Aufstand tragen; auf seiner Reise trifft Carmelo nun darüber hinaus das ganze sprachliche und politische Spektrum Italiens: Nach dem Deutsch auf Sizilien begegnen ihm neben dem Französisch napoleonischer Truppen in Norditalien auch die verschiedenen Dialekte des Landes. Dieses Stimmengemisch findet seinen Höhepunkt während einer Zugfahrt nach Genua, wo mit den Dialekten die unterschiedlichsten Figuren und deren politische Überzeugungen aufeinander treffen: piemontesische liberale Demokraten, römische Papsttreue und Monarchisten, Republikaner und Sozialisten, die bei aller Einigungskraft der Tat (ihres Kampfes auf Sizilien) doch in erster Linie als unabhängige, unterschiedliche Individuen gezeigt werden: Eines dieser Individuen etwa, ein Republikaner, scheint vor allem deshalb mit in den Kampf zu ziehen, weil er nicht nur patriotische, sondern auch höchst private Gründe hat: Er will seinen jugendlichen Sohn beschützen, der ebenfalls mitkämpft. Auch hier haben wir es wieder mit einer Genrerhetorik zu tun, die den Zuschauer über Individualisierungen zu affizieren sucht. Aber der Film führt, das ist der Unterschied, diese Individualisierung nicht als historisches Schicksal pars pro toto zu einem Ende; zwar begegnen wir Vater und Sohn noch einmal vor der finalen Schlacht auf Sizilien, aber weder triumphieren sie am Ende, noch müssen sie für die Sache sterben. So bleibt ihre Heroisierung aus.

Dieses »sprachliche Babylon« – also das Gemisch aus unübersetztem Deutsch, aus Französisch und verschiedenen italienischen Dialekten – gibt aber auch unmittelbar Anschauung von den divergierenden Mächten und Einflusssphären, die die Landschaft buchstäblich durchpflügen: Es sind die sizilianischen Einwohner, die mit dieser Landschaft vertraut und verwachsen sind, was sich an der beschriebenen Parallelisierung der Rhythmen von Landschaftsdarstellung und Sprachduktus der Bauern zeigt. Die Söldnerheere der Bourbonen hingegen und ebenso die norditalienischen Freiwilligen unter Garibaldi, allesamt Städter, erscheinen in dieser sizilianischen Landschaft wie groteske Fremdkörper. Denn im Gegensatz zu den einheimischen, in abgetragenen Pelzen gekleideten Figuren, ihren ›antiken‹ Häusern und der kargen Landschaft sind die Bourbonen stets im vollen Ornat; herausgeputzt und glänzend wie die städtischen Garibaldiner in ihren Jagd- und Ausgehanzügen. Dass diese Parallelisierung von Besatzern und Befreiern der faschistischen Ideologie höchst anstößig erscheinen muss, wird aber erst durch den Kontrast einer lyrischen und einer prosaischen Inszenierung von Figuren und Landschaft deutlich. Darin liegt das erste Moment einer »Politik des Ästhetischen« in diesem Film: Hier beglaubigt die Spielfilmhandlung nicht einfach den historischen Hintergrund, vielmehr wird umgekehrt der historische Hintergrund durch die affektive Diskrepanz erst als ebenso unhaltbare wie aktuelle Spannung geradezu physisch erfahrbar; eine Spannung, die uns bis heute als das italienische Nord-Süd-Gefälle und der Hass auf die römische Nomenklatura bekannt ist.[23]

Zwar besiegen diese Figuren (Bauern und ›städtische‹ Freiwillige) später zusammen auf Sizilien das bourbonische Königshaus. Dennoch legt der Film bis ganz zum Schluss Wert darauf,

Abb. 4–6: Vater & Sohn, der kämpfende Beau, das Liebespaar Gesuzza & Carmelo

die Unterschiede und damit die Individualität der einzelnen Figuren in der Aktionsgemeinschaft nicht nur in ihrer sprachlichen Eigenart, sondern auch dadurch hervorzuheben, dass er sie in kleinen Episoden einzeln vorstellt.

Da ist der bereits genannte politisch streitbare Kämpfer, der auch in die Schlacht zieht, um seinen Sohn zu beschützen (Abb. 4). Da gibt es den Adeligen, der – im Ausgehanzug kämpfend – seine Vorstellung von einem geeinten Italien mit der eines außerordentlichen Abenteuers zu verbinden scheint, mit dem er hernach bei den Damen der Tischgesellschaft punkten kann (Abb. 5); schließlich die Protagonisten Carmelo und Gesuzza, Aufständische und Liebespaar zugleich, ohne dass das eine das andere überwiegen oder negieren würde (Abb. 6; alleine die Kussszene dauert im Film 12 Sekunden). Dass dabei die Darstellung des Individuums nicht zugunsten der der Gemeinschaft geopfert wird, zeigt sich in Carmelos Renitenz nicht nur gegenüber den Herrschern auf Sizilien, sondern auch der Führung Garibaldis gegenüber. Einerseits reist Carmelo für die Sache unter Lebensgefahr nach Genua, andererseits aber ist die Liebe zu seiner Frau buchstäblich tonangebend: Denn um diese nach seiner Rückkehr mit den garibaldinischen Truppen wiedersehen und küssen zu können, widersetzt er sich den Befehlen des Oberst und entfernt sich – wie man es militärisch ausdrücken würde – unerlaubt von der Truppe (vgl. Abb. 9, Carmelo links im Bild).

Man versteht plötzlich, wie sehr die individuelle Unabhängigkeit und die Renitenz gegen staatliche Eingriffe miteinander verzahnt, wie sehr sie in diesem Film der eigentliche Motor dieser sehr eigenen Einigungsbewegung Italiens sind. Darin erscheint *1860* – zweites Moment seiner »Politik des Ästhetischen« – als Utopie: Nur auf der Basis des Glücks des Einzelnen und der Erfüllung seiner Bedürfnisse kann ein geeintes Land entstehen.[24] Solcherart metaphorisiert der Film hier schon die kommende Öffnung zur US-Demokratie und ihrer Maxime der *Pursuits of Happiness.*

1860 registriert all diese Gegensätze, Widersprüche und Abschweifungen. Die Abschweifungen bestehen darin, dass die Kamera unabhängig von allem anderen immer wieder die Landschaft, das Meer, den Bach, die Steine und Gesichter als gleich gültig im Verhältnis zum politischen Zusammenhang zeigt. Das heißt, dass das Rauschen des Baches, der Schwenk über die sizilianische Landschaft oder die Einstellung in der Enge norditalienischer Städte, die Großaufnahme eines für die Handlung unbedeutenden Gesichts, genauso viel Zeit bean-

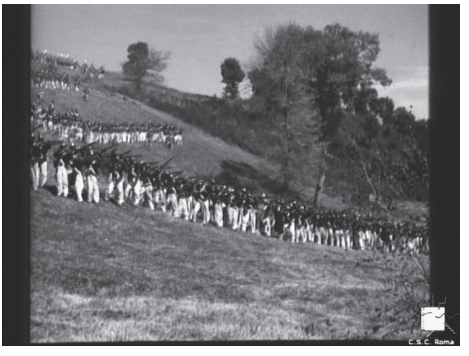

Abb. 7–9: Bewegungsmuster Garibaldiner, Bourbonen, Sizilianer

sprucht wie die Darstellung einer politischen Rede oder einer heroischen Schlacht. Diese Gleichwertigkeit der Elemente wird später dann als zentrales Merkmal des Neorealismus beschrieben.

Gegensätze und Widersprüche offenbart *1860* zwischen individuellen Bedürfnissen und gemeinschaftlichen Aufgaben, zwischen Räson und Renitenz, zwischen der Enge des städtischen Nordens und der Weite der Landschaft des Südens – und schließlich zwischen den Figuren. Dabei macht die Kamera gerade keinen Unterschied zwischen den königlichen Besatzern und den garibaldinischen Befreiern: Diese wie jene erscheinen als die beschriebenen Fremdkörper in der sizilianischen Landschaft. Und doch findet der Film noch einen je eigenen Ausdruck der Fremdheit für die Besatzer und die Befreier sowie für die Verbundenheit der einheimischen Bauern. Während die Garibaldiner in unkoordinierten, häufig gegenläufigen Bewegungen durch die sizilianische Landschaft ziehen (Abb. 7), bilden die Bourbonen immer der Landschaft äußerliche Linien (Abb. 8). Die sizilianischen Bauern hingegen bewegen sich stets in aufeinander bezogenen Gruppen durch die Landschaft (Abb. 9, rechts).

Für einen faschistischen Film von 1934 ist dies wie gesagt eine ideologisch höchst zweifelhafte Gleichsetzung von Besatzern und Befreiern. Sie lenkt den Blick zudem auf ein weiteres politisches Moment einer ›demokratischen‹ Ästhetik: Wir nehmen noch einen dritten Protagonisten wahr, die Landschaft selbst, in deren karger Schönheit sich die der Einwohner spiegelt. Immer wieder zeigt der Film nämlich, ohne Funktion für die Handlung oder den historischen Hintergrund, nur diese Landschaft in Mikro- (Kakteen, Abb. 10; Blumenwiese, Abb. 11) oder in Makroperspektive (Meer, Abb. 12; Berge, Abb. 13). Damit kommt auch noch einmal eine andere Form von historischer Zeit ins Spiel, die Zeitlichkeit der Natur und ihrer spezifischen Dauer, die hier die Zeitläufte des Befreiungskampfes und das einzelne Erleben der Figuren um eine weitere Facette ergänzt und, wenn man so will, relativiert.

Nicht nur an den Laiendarstellern, sondern vor allem an dieser spezifischen »Aufteilung des Sinnlichen« kann man die Ähnlichkeit zu Luchino Viscontis sizilianischem Fischerdrama *La terra trema* von 1948 erkennen – begreift der Zuschauer doch eine weitere Facette der sozialen Gemeinschaft und ihrer Historizität, die die *Handlung* des Films gerade nicht erschließt: die historische Zeitlichkeit der Landschaft formt die Menschen, wie sie als Einzelne auch von den historischen Zeitläuften bestimmt werden. Zugleich formen diese Figuren die

Abb. 10–13: Dimension der Landschaft als historische Zeitformation

Landschaft, sind ihr zugehörig, ohne ganz in ihr aufzugehen; genauso sind die Rebellen Teil der Einigungsbewegung, ohne dieser ununterscheidbar subsummiert zu werden. Nur auf dieser Grundlage, so erfahren wir ganz konkret, lässt sich die politische Einigung denken. Genau hierin liegt der Kern »demokratischer Propaganda« aus der Perspektive audiovisueller Modulationen beschrieben: Nicht, dass zu einer historischen Situation eine individuelle oder private ebenso wie eine naturhistorische Dimension hinzukommt, ist entscheidend; entscheidend ist, dass alle drei irreduzibel aufeinander bezogen werden und gleichwertig nebeneinander stehen, sich gegenseitig bedingen. Hier wird das Individuelle nicht dem großen Ganzen subsummiert, die Zeit der Natur nicht den Zeitläuften und umgekehrt. Das erscheint im Film nicht als These, als Aussage oder Teil seiner Erzählung oder seiner politischen Statements, sondern als eben jene Wahrnehmungskonstellation der gleichwertigen Darstellung von Dingen und Figuren, Küssen und politischen Entscheidungen, Blumenwiesen und Schlachten, die für Rancière eine »Politik des Ästhetischen« ausmachen.

Bazin hat, wie bereits angedeutet, diese Wahrnehmungsfunktion des Films, die sich dem Zuschauer Stück für Stück entfaltet, nach dem Zweiten Weltkrieg als das Wesen des Kinos beschrieben und sich dabei insbesondere auf den Neorealismus bezogen.[25] In Blasettis *1860* findet sich schon Mitte der 1930er Jahre neben einer ideologischen Funktion dieses politische Vermögen des Ästhetischen realisiert.

Der hier vorgestellte Prozess der Veranschaulichung dessen, was Erfahrung von Geschichtlichkeit im Film bedeuten kann, kann als diskursive Ergänzung geschichtswissenschaftlicher Forschung verstanden werden. Dabei ist es für mich entscheidend, die Filme selbst als empirisches Material zu betrachten. Dieses Material gilt es nicht länger nur in Form methodisch anderer Quellenauslegung in Bezug auf narrative Zusammenhänge kulturhermeneutisch zu interpretieren, vielmehr lässt sich an ihm studieren, wie es durch das spezifische Setting des audiovisuellen Angebots

affektive Adressierungen der Zuschauer hervorbringt. Dies bietet einen anderen Zugang zum historischen Feld. Dessen Mechanismen zu verstehen und dabei die in ihnen wirksamen Antagonismen anschaulich zu machen, dazu kann die Bildraumanalyse einen Beitrag leisten; einen Beitrag in dem Sinne, dass erst die Vielschichtigkeit der Lesarten der Vergangenheit es ermöglichen, ihrer Komplexität von heute aus gerecht zu werden.

Anmerkungen

Bei den Abbildungen handelt es sich um Stills aus dem Film *1860*, die der Autor selbst gezogen hat. Sollten durch dieses Zitieren wider Erwarten Bildrechte berührt sein, bitten wir um Nachricht an den Verlag.

1 Vgl. Siegfried Kracauer, Geschichte – Vor den letzten Dingen [1970], hg. u. übers. v. Karsten Witte, Frankfurt/Main 1973, S. 126ff. Diese Zuspitzung impliziert natürlich nicht, dass alle filmischen Geschichtsdarstellungen per se historistisch sind. Historische Darstellungen im Film, die in der Lage sind, einerseits eine Spannung zwischen Aufzeichnungs- und Darstellungsfunktion des Films aufrecht zu erhalten, und andererseits die Fähigkeit des Mediums, Vergangenheit zu verlebendigen, nicht zur »narrativen Schließung« nutzen, eröffnen zugleich eine Perspektive auf die Historizität des Mediums. Vgl. Gertrud Koch: Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 216–229.

2 Schriftliche Quellen sind etwa Kritiken, Produktionsberichte, Wirtschaftsdaten etc.; diese Untersuchungsmethode hat sich in der Filmwissenschaft erst in den 1980er Jahren mit der sog. *New Film History* etabliert.

3 Vgl. etwa Georg Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kino [1913], in: Karsten Witte (Hg.), Theorie des Kinos, Frankfurt/Main 1972, S. 142–148.

4 Vgl. Stephen Heath, Film and System. Terms of Analysis, Part I & Part II, in: Screen XVI/1&2 (1975), S. 7–77 und S. 91–113.

5 Vgl. Reinhart Koselleck, Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen, in: ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/Main 1989, S. 130–143.

6 Erwin Panofsky, Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film[1936/1947], Frankfurt/Main, New York 1993, S. 21–51.

7 Grundlegend hat diese Problematik Paul Ricœur als Differenz zwischen Geschichtsschreibung auf der einen und geschichtlicher Erfahrung und Erinnerung des Einzelnen auf der anderen Seite analysiert. Ihm kommt es darauf an, zwischen beiden Ebenen zu vermitteln, ja, diese als zwei Seiten einer dialektischen Entwicklung zu beschreiben, die ein gegenseitiges Korrektiv darstellen. Ricœurs philosophische Herleitung räumt der Kunst keinen expliziten, eigenen Stellenwert ein, der sich von anderen kulturellen Funktionen unterscheidet. Gleichwohl gehört sein Text zu den grundlegenden Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis von Geschichte und Individuum auseinandersetzen. Paul Ricœur, Gedächtnis-Vergessen-Geschichte, in: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hg.), Historische Sinnbildung, Hamburg 1997, S. 433–454. Vgl. auch Paul Ricœur, Gedächtnis, Geschichte, Vergessen, München 2004; sowie sein opus magnum: Zeit und Erzählung, 3 Bde., München 1988–1991.

8 Bernhard Groß, Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre- und Dokumentarfilm, Berlin 2015.

9 Achim Landwehr, Von der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹, in: Historische Zeitschrift, Band 295, Heft 1 (2012), S. 1–34.

10 Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/Main 1991, S. 111.

11 Der Begriff des Bildraums wird erstmals von Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz beschrieben (s. Endnote 15) und von Hermann Kappelhoff in Anlehnung an Stanley Cavell zu einem filmanalytischen Konzept entwickelt. Das Konzept beinhaltet komplexe audiovisuelle Prozesse, die sich dem Zuschauer als Erfahrung ästhetischer Weltprojektionen entfalten. Hermann Kappelhoff, Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos, in: e_motion, hg. v. Margrit Bischof et al., Hamburg 2006, S. 205–220. Vgl. auch Stanley Cavell, The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition, Harvard 1979. Zum Begriff »Oberflächlichkeit« vgl. Achim Landwehr, Die Kunst, sich nicht allzu sicher zu sein: Möglichkeiten kriti-

scher Geschichtsschreibung, in: WerkstattGeschichte, Nr. 61 (2012), S. 7–14, hier S. 11f.

12 Vgl. Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung, in: Wolfgang Jacobsen et. al. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar 2004, S. 117–166.

13 Vgl. etwa Siegfried Kracauer, Warum die Franzosen unsere Filme mochten [1942], in: ders.: Werke Bd. 6.3, hg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/Main 2004, S. 344–355. Vgl. auch André Bazin, William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung [1948], in: ders., Filmkritiken als Filmgeschichte, hg. v. Helmut Färber, München/Wien 1981, S. 41–62.

14 Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006.

15 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1988, S. 8–44.

16 Ich beziehe mich hier auf einen Wandel des *filmtheoretischen Verständnisses* des europäischen und US-amerikanischen Kinos der 30er und 40er Jahre; davon unbenommen ist zunächst die Frage, ob diese Kinematografien im Einzelnen tatsächlich diesen Wandel vollzogen haben.

17 Es handelt sich um folgende Filme: *La nave bianca* (I 1941), *Un pilota ritorna* (I 1942), *L'uomo dalla croce* (I 1943). Es sind zugleich Rossellinis erste Filme als Regisseur.

18 Ich beziehe mich hier auf die Genretheorie von Stanley Cavell, der, gegenläufig zum gemeinen Verständnis des Genrekinos, die Formatierung als Voraussetzung für die Wahrnehmung kleinster Veränderungen und Nuancen begreift. Vgl. Cavell, The World Viewed Reflections on the Ontology of Film, Harvard 1979.

19 O. Caldiron (Hg.), Storia del cinema italiano 1934–39, Vol. V, Rom/Venedig 2006, S. 217f.

20 Vgl. etwa Gianfranco Gori, Alessandro Blasetti, Florenz 1984.

21 Vgl. dazu Francesco M. Biscione, Konstanten der Gewalt. Soziale und politische Wurzeln von Italiens schwieriger Demokratie, in: Lettre International, Nr. 82 (2008), S. 62–66. Das italienische Kino betont meist stärker den Einzelnen und die Differenz, denn Einheit und Kollektivität. Dies ist meine These in: Bernhard Groß, Figuren struktureller Gewalt. Zur Genealogie eines ästhetischen Modus im italienischen Kino, in: Anja Streiter, Hermann Kappelhoff (Hg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945, Berlin 2012, S. 143–168.

22 Der letzte bourbonische König auf Sizilien, Franz II., war verheiratet mit der Herzogin Marie in Bayern, wodurch es auch deutschsprachige Soldaten im bourbonischen Heer gab.

23 Matteo Renzi bedient sich bei der Befriedung dieser aktuellen Konflikte undemokratischer Methoden, die in Italien zuletzt Benito Mussolini anwendete: Er entsendet immer häufiger in ›Krisengebiete‹ (wie es die italienische Hauptstadt inzwischen selbst eines ist) Präfekten, die die demokratisch gewählten Repräsentanten ersetzen.

24 Wenn man so will, könnte man im Missachten dieser Utopie strukturell auch das Scheitern des Faschismus in Italien sehen, das hier bildräumlich schon angedeutet wird.

25 Vgl. dazu André Bazin, A propos de *Pourquoi nous combattons*: Histoire, documents et actualités, in: ders., Qu'est ce que le cinéma? Vol 1: Ontologie et Langage, Paris 1958, S. 31–33. Vgl. auch André Bazin, Filmkritiken als Filmgeschichte, hg. v. Helmut Färber, München, Wien 1981; Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], hg. v. Karsten Witte, Frankfurt/Main 1985; ders., Warum die Franzosen unsere Filme mochten [1942].