

Artikel

Zur Konstitution von Ethik und Engagement im italienischen Autorenfilm der Gegenwart

Katrin Schmeißner (Chemnitz)

HeLix 4 (2011), S. 65-82.

Abstract

Film critics continue to discuss social and political commitment as a central aspect of the *nuovo cinema italiano* without having provided any profound analysis on the issue to date. Due to the fact that this commitment is emphasized as clearly in neorealism (the “golden age” of Italian cinema) as in recent productions, it is worth analyzing the most characteristic elements of Italian cinema in both periods. This article examines *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *Agatha e la tempesta* (Silvio Soldini, 2004), *Buongiorno notte* (Marco Bellocchio, 2004), *Tutta la vita davanti* (Paolo Virzì, 2008) and *Le ragioni dell’aragosta* (Sabina Guzzanti, 2007) and shows that both neorealist and postmodern Italian films obtain their ethical qualities through the interplay of stylistic and content-related categories. While the moral claim in neorealist cinema seems to be at risk, in recent productions – even in heterotopias – this realization often takes place on the part of female protagonists, which leads to a different activation of the viewer.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Zur Konstitution von Ethik und Engagement im italienischen Autorenfilm der Gegenwart

Katrin Schmeißner (Chemnitz)

Penso ci sia un fatto morale nel fare o non fare una cosa.

(Amelio, *Incontri con il cinema italiano*)

Obwohl schon der Anfang der dreißiger Jahre von Alessandro Blasetti gedrehte Film *1860* erste neorealistic Stilelemente aufwies, wird Luchino Viscontis *Ossessione* von 1943 als Beginn des Neorealismus angesehen. Zu den herausragenden und deshalb bekannteren Werken dieser Epoche zählen die noch etwas später, direkt nach der Befreiung Italiens vom Faschismus in kriegsgezeichneten Städten gedrehten Filme wie Roberto Rossellinis *Roma, città aperta* (1945), Luigi Zampas *Vivere in pace* (1946), Vittorio de Sicas *Ladri di biciclette* (1948) und *Umberto D.* (1952). Wie aus seiner Bezeichnung erkenntlich, zielte der Neorealismus vorrangig auf eine Darstellung der Wirklichkeit, der ungeschönten sozialen Realität. Dabei ist ihm eine moralische und ethische Dimension implizit:

Il cinema italiano scopre nel 1945 assieme a un prepotente desiderio di vedere, analizzare, una fame di realtà che finora nessuna cinematografia aveva manifestato in ugual misura. [...] La sala cinematografica diventa uno dei luoghi per eccellenza della partecipazione civile, politica e morale.¹

Dem Neorealismus folgten glanzvolle Höhepunkte der italienischen Filmgeschichte, die sich vor allem herausragenden Regisseuren wie Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Sergio Leone, aber ebenso Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, Francesco Rosi und Bernardo Bertolucci verdanken. Jeder von ihnen schuf stilistisch sein ganz eigenes ‚filmisches Universum‘. Nach einer Krisenzeit zu Beginn der achtziger Jahre aufgrund des Generationenwechsels (auch unter Schauspielern) und der wachsenden Dominanz des Fernsehens erlebt der italienische Film seit Ende der 1980er wieder einen Aufschwung. Für diesen stehen vergleichsweise junge

¹ BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Bd. II, S. 241.

Filmemacher wie Roberto Benigni, Ferzan Ozpetek, Giuseppe Tornatore, Gianni Amelio und Emanuele Crialese; zu nennen sind ebenso Gabriele Salvatores, Marco Risi und Aurelio Grimaldi. Wie der Film des Neorealismus ist auch der des *nuovo cinema italiano* durch die „riflessione civile“ gekennzeichnet, die Gian Piero Brunetta als ein den zeitgenössischen Film entscheidend determinierendes Element hervorhebt. Wie er ausführt, ist die Suche nach einer neuen Ethik ein für viele derzeit aktive Regisseure typisches Charakteristikum.

In una realtà sempre più disgregata e attraversata sul piano politico, culturale, massmediologico, da spinte e tensioni separatiste e disgregatrici [...] un altro elemento comune a molti autori è dato dalla ricerca faticosa di una nuova moralità, da una diversa attenzione nei confronti delle istituzioni [...]. Il cinema sembra, in questo senso, diventare un luogo da cui, in una situazione moralmente, politicamente in degrado o stagnazione, si levano voci alte.²

Diese Ausrichtung der Produktionen erwähnt aber nicht allein Brunetta. Von der Filmkritik wird sie bereits als eine zentrale Kategorie des *nuovo cinema italiano* verhandelt,³ ohne dass es bisher darüber profundere Analysen, und noch weniger einen Konsens gibt, wie sie sich manifestiert und welcher Art die konkreten Ausprägungen von Ethik und daraus resultierendem Engagement im Film sind. Gerade weil beide sowohl im Neorealismus als auch in aktuellen Produktionen der letzten 15 Jahre besonders deutlich akzentuiert erscheinen, lohnt es sich, wesentliche, damit in Verbindung stehende Charakteristika in diesen zwei Filmepochen vergleichend zu analysieren. Dazu soll auf einige ausgewählte Filme zurückgegriffen werden: den wohl bekanntesten des Neorealismus, der geradezu paradigmatisch für diese Zeit steht, *Roma, città aperta* (1945) auf der einen Seite sowie Silvio Soldinis *Agatha e la tempesta* (2004), Marco Bellocchios *Buongiorno notte* (2004), Paolo Virzìs *Tutta la vita davanti* (2008) und Sabina Guzzantis *Le ragioni dell'aragosta* (2007) als Beispiele des zeitgenössischen Kinos. Bewusst werden damit Filme jenseits der Werke international

² Ebd., S. 415. Das von ihm nur angedeutete Engagement, d.h. hier der Anspruch auf eine soziale Perspektive, ist keineswegs allein für diese beiden Epochen des italienischen Kinos grundlegend, vielmehr bildet es die Basis der Arbeit von Regisseuren wie Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Damiano Damiani, Francesco Rosi und Giuliano Montald. Weiterhin sind ganze Genres von einem sozialkritischen Blick geprägt: Verwiesen sei hier auf die *Commedia all'italiana* und der Film der sozialen Anklage der sechziger und siebziger Jahre.

³ Vgl. MOLITERNO, *Italian cinema*, S. 223ff. Zur Auseinandersetzung der Filmkritik mit dem Engagement im *nuovo cinema italiano* siehe: WAGNER/WINKLER, *Nuovo cinema*, S. 7ff. Nicht nur von der Filmkritik wird seine sozialkritische Prägung wahrgenommen: auch die italienischen Massenmedien verweisen darauf. Vgl. etwa AN., „Tra amori e politica“, S. 89; ARGANO, „La stagione parte nel nome dell'impegno“, S. XII.

anerkannter Meisterregisseure wie Roberto Benigni und Nanni Moretti ins Blickfeld gerückt. Neben stilistischen Merkmalen gilt das Augenmerk im Folgenden vorzugsweise der narrativen Struktur der Filme, der Anlage der weiblichen Charaktere und ihrer Handlungswelt, da über sie die Bedingungen und Ausformungen des persönlichen Einsatzes besonders deutlich werden. Außerdem ist davon auszugehen, dass Geschlechtsdarstellung ein Feld ist, in dem die Auseinandersetzungen um die soziale Ordnung verhandelt wird. Bestimmte Frauenbilder dienen im Film als gesellschaftliche Ressourcen, an denen die Arbeit an der gesellschaftlichen Erneuerung offenkundig wird.⁴

Zudem soll in diesem Zusammenhang der Frage nachgegangen werden, was die Filme zur inneren Ordnung Italiens mitzuteilen haben, als welche Art des Kommentars sie sich lesen lassen. Eine vertiefte Kontextualisierung macht daher einen wesentlichen Teil der Ausführungen zu den aktuellen Produktionen aus.

Der Film des Neorealismus

Der Plot des ersten Films, *Roma, città aperta* (1945), der als Klassiker des Neorealismus gilt, ist schnell umrissen: Während der Besetzung der italienischen Hauptstadt durch die Deutschen unterstützt der Pfarrer Don Pietro ohne Rückhalt die Partisanen; einem kommunistischen Ingenieur, Manfredi, bietet er Schutz. Im selben Wohnviertel wird die burschikose Pina, die mit einem für die Resistenza tätigen Drucker verlobt ist, bei der Räumung eines Wohnhauses durch die SS vor den Augen ihres Kindes niedergeschossen, während sie versucht, den Abtransport ihres Verlobten auf einem Laster zu verhindern. Wenig später werden auch Don Pietro und der Ingenieur verhaftet, da letzteren eine drogenabhängige Geliebte verraten hat. Manfredi foltern die deutschen SS-Offiziere grausam zu Tode, Don Pietro erleidet ein ähnliches Schicksal: Der Priester wird in der Gegenwart einer Gruppe Kinder erschossen, unter denen abermals der Sohn Pinas ist.

Für welche Ethik aber, welches Engagement steht dieser Film? Wie ist es ausgeprägt, wie wird es vermittelt? Einerseits lässt *Roma, città aperta* – wie der Rest der neorealistischen Filme auch – vor und während des Faschismus vorgeprägte Standards wie Innenaufnahmen, Arbeit mit bekannten Stars, das In-Szene-Setzen des

⁴ Vgl. FLITNER, „Tarzan und der Bundesnackedei“, S. 156.

klassischen kleinbürgerlichen und siegreichen Helden, die Wiedergabe von konventionellen, marinierten Sujets und die lineare Erzählweise mit funktionalisierender Sinnstiftung hinter sich. Sein Darstellungsmodus zeichnet sich vielmehr durch einen neuen Realismus aus, der als engagiert bezeichnet werden kann.⁵

Inhaltlich hingegen ist *Roma, città aperta* gleichermaßen durch eine Ablehnung und Liebe der Wirklichkeit, wie André Bazin generalisierend für die Filme des Neorealismus schrieb, geprägt.⁶ Mit dieser keineswegs paradoxen Formulierung bezieht er sich auf das entschiedene Ablehnen der realen, sinnesfeindlichen, kriegstraumatisierten Wirklichkeit und die Liebe zur Lebenswelt in ihrer möglichen, erstrebten Form durch die Protagonisten. Aus der Distanz der erfahrenen und der gewünschten Realität erwächst trotz der Unmöglichkeit, ja Aussichtslosigkeit der Einflussnahme keine Resignation, sondern eine Ethik der Verantwortlichkeit und des Handelns.⁷ So gilt das Augenmerk im Film dem menschlichen Raum, in dem die Resistenza sich in ihrer organisierten Form entwickelt und in dem der Widerstand gegen das Regime ohne Vorbehalt, Zögern oder Angst umgesetzt wird.⁸

Nach zwanzig Jahren passiver Hinnahme der politischen Situation basieren die Aktivitäten gegen die deutsche Besatzung auf dem moralischen Entschluss, die Zustände im Land nicht mehr zu akzeptieren. Dabei werden über den Pfarrer, die Antifaschisten und Pina mehrere Wahrnehmungs- und weltanschauliche Perspektiven gezeigt, die jedoch vor der politischen Aktivität in den Hintergrund treten: Solidarische Anstrengungen gegen die Diktatur sind ihnen übergeordnet und lassen sie nicht zu trennenden Charakteristika werden. Das verbindende Engagement ist ausgerichtet auf die Rückeroberung der „spazzi vitali“: „strade, le chiese, i casamenti popolari, i tetti“.⁹ Es zielt damit auf das physische Überleben (in *Germania anno zero* wird gesagt:

⁵ Nicht in jedem neorealistischen Film kommen alle genannten Verfahren, d.h. diese spezifischen Merkmale seiner Ästhetik, zur Anwendung. Das impliziert, dass die Filme dieser Epoche nicht allein darüber zu definieren sind. Illger verweist in diesem Zusammenhang auf Lino Micciché, nach dem eine „Ethik der Ästhetik“ die Filme verbinde. Auch angesichts dessen stellt sich jedoch wieder die Frage danach, was die gemeinsame ethische Haltung ausmacht. Zu dieser Problematik siehe: ILLGER, *Heim-Suchungen*, S. 162ff.

⁶ Vgl. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 47.

⁷ Die Ausprägung der Ethik im neorealistischen Film wurde von der Sekundärliteratur diskutiert, wobei jedoch kein Konsens über die Frage herrscht. Von einer „Verantwortlichkeit“ spricht Illger, konkretisiert diesen Aspekt jedoch nicht. Ich führe mit der Ethik des Handelns seine These fort. Vgl. ILLGER, *Heim-Suchungen*, S. 276.

⁸ BRUNETTA, *Il cinema neorealista*, S. 33ff.

⁹ Ebd., S. 35.

„Quello che conta, in una disfatta come questa, è sopravvivere“) wie die Verteidigung der Würde, die moralische Vertretbarkeit des Seins, ab.

Roma, città aperta zeigt neben dem gemeinsamen aber auch einen individuellen Einsatz der Protagonisten, die sich den Faschisten entgegenstellen: Pina, die im Film von Anna Magnani bravourös als „hart arbeitende, energische, lebensfrohe und ihren Gefühlen in einer derben Herzlichkeit freien Lauf lassende Anti-Diva“¹⁰ interpretiert wird, ist ein deutliches Beispiel dafür. Als verwitwete Mutter begehrt und liebt sie jenseits ihrer früheren Ehe und Familie. Die ihr als positiv gesetzter Charakter gegenüberstehenden Frauen im Film können unter die Kategorien der Faschistinnen und Verräterinnen, der sexuell Kollaborierenden sowie der Konsumgirls subsummiert werden und lassen Pinas spontane Übernahme von Verantwortung umso stärker hervortreten.¹¹ Genauso ist das Handeln ihres Verlobten (und der mit ihm in Verbindung stehenden Antifaschisten) vom Wunsch einer aktiven Veränderung der Realität getragen. In diesem Zusammenhang steht, dass der Sohn, den Pina in ihre neue Beziehung mitbringt, von ihrem Partner wie ein eigenes Kind angenommen wird. Als drittes Mitglied der Familie partizipiert auch er am Verhalten seiner Eltern, wenn auch passiv: über das Sehen. Dass er nach der Erschießung des Pfarrers mit einer trostlosen Gruppe Kinder vom Erschießungsplatz läuft, kündigt weniger von einem Eintreten in die Fußstapfen seines Adoptivvaters, sondern von einer Niederlage und seiner Zeugenschaft, seinem Wissen um eine schwere Vergangenheit seines Landes – einer Last, die die zukünftige Generation zu tragen haben wird.¹²

Der Film richtet das Augenmerk also grundsätzlich „nicht auf die Massen als Subjekt historischer Prozesse“, sondern auf das Individuum, das „verzweifelt bemüht ist, seine Individualität zu bewahren gegen die Drohung einer Auslöschung in einer erzwungenen Kollektivität“.¹³ In diesem Sinne fokussiert er das „Ringens des Einzelnen

¹⁰ PERINELLI, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 291.

¹¹ Vgl. ebd., S. 7.

¹² Zur Abwendung von sensomotorisch geprägten Situationen hin zu verstärkt optischen im Film des Neorealismus vgl. DELEUZE, *Cinéma: 2. L'image-temps*, S. 17ff. Perinelli formuliert in seiner sehr erhellenden Studie zum italienischen Neorealismus über die Jungenfiguren im neorealistischen Film: „An ihnen wurde gezeigt, dass die ödipalen Mechanismen, in denen die männliche Jugend das Erbe der Väter anzutreten und gleichsam als unschuldige Menschen deren Verbrechen oder Versagen zu tilgen hat, in den Filmen des Neorealismus außer Kraft gesetzt waren. Zwar entwickeln viele Filme ihr Narrativ zunächst in dieser Logik, doch scheitern die Jungen in dem Versuch, die Zukunft ihrer Familien und der des Landes zu sein.“ (PERINELLI, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 335).

¹³ Illger formuliert das in der Tradition Bazins. Vgl. ILLGER, *Heim-Suchungen*, S. 194.

um seine Handlungsmächtigkeit“¹⁴: ein rigores und absolut gesetztes Beharren auf der Möglichkeit, politisch und sozial teilzuhaben.

Das Bemühen der Protagonisten aber steht unter einem negativen Vorzeichen, der Film zeigt detailliert die Niederlage des Widerstands an den einzelnen Handlungsträgern. Der Tod der Protagonisten repräsentiert eine Nicht-Realisierbarkeit der von ihnen repräsentierten bzw. eingeforderten Werte: Die Macht der faschistischen Diktatur dominiert über ihren Anspruch auf ein freies, glückliches und moralisch vertretbares Leben.¹⁵ Der Film hat keine direkte affirmative Kraft, verstärkt wird seine bedrückende Wirkung auf den Rezipienten durch eine Affizierung des Zuschauers über den Todes-Moment der Protagonistin.¹⁶

Die unmögliche Umsetzung der filminternen Utopie von einem besseren Leben zeigt sich auch auf der dialogischen Ebene: Die verbale Reflektion der Akteure über ethisches Handeln wird durch ihren Tod als unhaltbar bzw. nicht einlösbar desavouiert. Davon zeugt die Szene, in der Don Fabrizio angesichts seiner bevorstehenden Folterung bemerkt, es sei nicht schwer gut zu sterben, sondern gut zu leben: „Non è difficile morire bene, è difficile vivere bene.“ Noch ein anderes Beispiel kann dafür herangezogen werden: Pinas Verlobter fordert sie in einem kurzen Gespräch auf, niemals Angst zu haben – ihr furchtloses Hinter-dem-Lastwagen-Herrennen, das sie mit dem Leben bezahlt, straft diese Aufforderung jedoch Lügen.

Festhalten lässt sich: Seine ethische Qualität erhält dieser, wie andere Filme des Neorealismus, durch das Zusammenspiel beider, der produktionsästhetischen, d.h. stilistischen wie filminternen Kategorien:

[...] il neorealismo si condensa, soprattutto negli anni 1945-1948, in quello che appare soprattutto al estero come [...] un movimento unitario. Diversi fattori lo rendono tale: l'opposizione al fascismo, e al molto di 'evasivo' che era nel suo cinema; l'accostamento a caldo, in presa diretta, alle macerie del dopoguerra; un umanesimo che valorizza i poveri, anche i poveri di spirito, [...]. A livello stilistico comune è la matrice realistica, 'nuova' sia rispetto al cinema delle convenzioni e dei generi irrealistici nostri e altrui sia rispetto a precedenti

¹⁴ ILLGER, *Heim-Suchungen*, S. 182.

¹⁵ In der Forschung wird der Film meist als Hymne auf die Menschlichkeit gelesen, insbesondere unter Bezugnahme auf sein Ende. Die der Erschießung beiwohnende Jungengruppe als neue Generation wiederhole den Marsch auf Rom, aber nun unter anderem Vorzeichen. Vgl. GOTTLIEB, „Open City: Reappropriating the Old, Making the New“, S. 17. Diese Perspektive soll hier nicht infrage gestellt, sondern um eine anders akzentuierte ergänzt werden.

¹⁶ Nach Perinelli dokumentiert der Film des Neorealismus den Rückzug des Familien- und staatlichen Körpers. Vgl. PERINELLI, *Fluchtlinien des Neorealismus*, S. 334. Zur Affizierung siehe ebd., S. 291.

realismi per ciò che di specificamente italiano e postbellico resta impresso in tanti film.¹⁷

Der postmoderne Film: ein Oszillieren der Realitäten

Wie hingegen das Engagement im postmodernen italienischen Film konstituiert ist, erschließt sich mit dem Blick auf die beispielhaft ausgewählten Produktionen aus den Jahren 2004 bis 2008. Die Komödie *Agatha e la tempesta* (2004) von Silvio Soldini ist ein Film über das Sich-Neu-Fügen familiärer Beziehungen: Als die Mutter von Romeo, einem korpulenten Modehändler, in einem abgelegenen Haus in der Emilia-Romagna den Tod nahen fühlt, lässt sie ihn ihr letztes Geheimnis wissen, dass sie ihren ersten Sohn an eine gutbürgerliche Familie in Genua verkauft hat. Romeo begibt sich in die ligurische Stadt, um seinen Bruder zu finden. Dieser, Gustavo Torreggiani, ist als Architekt tätig. Als er von seiner wahren Herkunft erfährt, gibt er seinem Leben eine völlig neue Richtung: Er verlässt seine Frau, die als fantasievolle, aber überdrehte Psychologin für das Fernsehen arbeitet, außerdem sein Kind und den geliebten Job. Seine gebildete, energiegeladene Schwester Agatha hingegen, in deren Präsenz sogar Glühbirnen durchbrennen, verliebt sich in den jüngeren Arturo. Zwischen ihr, Romeo, seiner Freundin, Gustavo und einer schwedischen Architektin entwickeln sich starke freundschaftliche Bande: Das isolierte Haus wird zum Rückzugspunkt, in dem gemeinsame Projekte wie ein Angel- und Kulturzentrum entwickelt werden.

Der aufgrund seiner künstlichen Farbigkeit deutlich jenseits der Realität angesiedelte Film verweist auf die wandelbare und keineswegs durch Normen festgeschriebene, ständig neu auszulotende Identität der agierenden Personen. Vor diesem Hintergrund zielt er humorvoll auf die Notwendigkeit eines immer wieder nötigen und möglichen Neusetzens von Eckpfeilern des alltäglichen Lebenskontextes. Dazu legt er Höhen und Tiefen, aber ebenso Entwicklungsmöglichkeiten und -chancen sowie Problemlösestrategien im Leben der Protagonisten offen.¹⁸

Weitaus weniger Heiterkeit vermittelt *Tutta la vita davanti* (2008) von Paolo Virzì, ebenfalls eine Komödie. In ihrem Zentrum steht Marta, die gerade ihr

¹⁷ APRÀ, „Variazioni sul neorealismo“, S. 125.

¹⁸ Katalysatoren der Entwicklung im Film sind Bücher; zitiert werden folgende literarischen Werke: Johann W. Goethes *Die neuen Leiden des jungen Werther*, *Ivanhoe* von Walter Scott, *The great Gatsby* von Francis Scott Fitzgerald, *Madame Bovary* von Gustave Flaubert und *Nana* von Emile Zola.

Philosophie-Studium abgeschlossen hat und auf die Schnelle nur einen Job als Babysitterin findet. Da ihr Freund aus beruflichen Gründen in die USA reist, zieht sie zu Sonja, deren Tochter sie hütet. Aus Geldmangel akzeptiert sie daneben die Arbeit in einem Call-Center, die sie nur mit ironischer Distanz erträgt. Die entwürdigenden Arbeitsbedingungen in der Firma enthüllt sie einem Gewerkschaftsvertreter. Als sich zwischen den beiden eine tiefere Beziehung entwickelt, verlässt sie ihren Freund, muss aber kurz darauf Giorgios Stelldichein mit Sonia entdecken. Eine Anklage vonseiten der Gewerkschaft und ein Mord ruinieren das Call-Center. Der Film endet mit der Utopie dreier vereinter Generationen: einem Mittagessen bei einer bekannten älteren Dame, bei dem Marta, Sonia und ihre Tochter, die auf die Frage nach ihrem Traumberuf „Philosophin“ antwortet, anwesend sind.¹⁹

Der im Ton kritischer Ironie erzählte Film zeigt die besonders für Studienabgänger häufig äußerst diffizile Situation des italienischen Arbeitsmarktes, zu dem nur schwierig Zugang zu finden ist. Das Arbeits- und Trainingssystem, von dem er berichtet, basiert auf Recherchen. Aber sein Stil ist keineswegs allein realistisch, denn Virzì benutzte Weitwinkelobjektive, um diese Alltagsgeschichte nicht im Stil einer Dokumentation, sondern im expressionistischen Stil eines großen, tragischen Märchens zu drehen.

Einem deutlicher akzentuierten gesellschaftskritischen Impetus folgt Sabina Guzzanti mit dem fiktionalen, satirischen Dokumentarfilm *Le ragioni dell'aragosta* (2007). Als Ausgangspunkt der Narration fungiert der Anruf eines Langustenfischers, der sie kontaktiert, um sie für das Fischesterben an der Westküste Sardinien zu sensibilisieren. Sie ist anfangs nicht interessiert; was vielmehr ihr Interesse weckt, ist die Vergangenheit des Fischers, der als Arbeiter bei Fiat tätig war. Doch eine Aufführung, die das Interesse der Medien für das Problem wecken könnte, ist zugleich eine Möglichkeit, die Band *Avanzi* nach 15 Jahren wieder zu vereinen. So beginnt ein künstlerisches und menschliches Abenteuer, dem es an Hindernissen nicht fehlt. Das

¹⁹ Virzì äußert sich in einem Interview dazu wie folgt: „Ja, die Vorstellung einer Art von Solidarität unter Frauen verschiedener Generationen: Ein kleines Mädchen, das von der Philosophie als eine Art Märchenerzählung träumt; eine junge, gebildete Frau; eine junge Mutter, die keine Ahnung hat, wie ihre Zukunft aussieht, und eine alte Dame, verzweifelt wegen des Verlusts ihres Neffen, zusammen an einem Tisch mit Grillhühnchen, die ein Doris Day-Lied singen“, in: AN., „Ich wollte keinen Film machen“ (http://www.artechock.de/film/text/interview/v/virzi_2010.html).

Wiedersehen steht unter dem Zeichen der Freude, aber auch der Niederlagen im privaten Leben eines jeden: Dennoch kommt die geplante Aufführung zustande.

Das im Film entwickelte Vorhaben wird als Möglichkeit genutzt, um auf aktuelle politische Probleme Italiens wie auf mediale Phänomene zu verweisen und den Gegenentwurf einer *anti-reality* zu zeigen. Der ständige Blick der Kamera hinter die Bühne erlaubt daneben eine Reflexion über den permanenten Zweifel am Nutzen kulturellen Intervenierens mit Hinblick auf politische, soziale und ökologische Entwicklungen: Für Guzzanti ist der Film auch „un discorso sulla frustrazione e il dubbio costante sull'utilità dell'azione e sulle strategie possibili“.²⁰

Von den drei bisher genannten Produktionen hebt sich *Buongiorno notte* (2004), der mit der Entführung des Politikers Aldo Moro 1978 einen historischen Sachverhalt aufgreift, deutlich ab. In ihm fokussiert Marco Bellocchio die Ereignisse aus der Perspektive der vier Täter, zu denen auch Chiara gehört. Das Sujet verlegt der Regisseur in eine von den Roten Brigaden gemietete Wohnung in Rom, in der die Entführer wie der gefangen gehaltene Aldo Moro von der Außenwelt isoliert gezeigt werden. Während die Entführer seinen Tod planen, gerät Chiara in einen immer stärker werdenden Konflikt zur bevorstehenden Tat, der sich in ihren Träumen niederschlägt. Bei ihrer Arbeit in einer Bibliothek lernt sie einen Studenten kennen, der sie (als Gegenspieler zu den Terroristen) bittet, ein von ihm verfasstes Drehbuch zu lesen. Wie Chiara bei der Lektüre entdeckt, entspricht sein Inhalt den Ereignissen um Moro, die sie erlebt, und endet mit der nächtlichen Befreiung des Politikers durch die weibliche Protagonistin. Die von Gewissensbissen getriebene junge Frau lässt auch Moro frei – allerdings nur in einem ihrer nächtlichen Träume. Dennoch läuft er in der letzten Sequenz befreit und erleichtert lächelnd durch eine regennasse Straße Roms.

Der Film changiert deutlich zwischen der Darstellung der historischen Realität und der Entwicklung einer imaginierten ‚Gegenwelt‘ auf der Basis zivilen Engagements. Diese entspringt weniger einer sozialen Kritik, sondern dem Wunsch nach moralischer, und weitaus mehr noch, mentaler Integrität („integrità morale“) der

²⁰ AN., „Sabina Guzzanti presenta il suo nuovo film“ (<http://cinemanotizie.blogspot.com/2007/09/le-ragioni-dellaragosta-film-sabina.html>).

Handelnden. Aus diesem grundlegenden Bedürfnis heraus gab Bellocchio der Protagonistin die Freiheit, wenigstens im Traum zu reagieren.²¹

Narrative Muster - Handlungsrahmen und Geschlechterzuschreibungen

Der Ton der Filme, deren Inhalt knapp umrissen wurde, variiert von ernst über spielerisch-heiter bis ironisch, ihr Genre von Drama bis Komödie. Ihre stilistischen Merkmale sind mit einem expressiven Design, einer ausgeprägten Ästhetisierung, intertextuellen Verweisstrukturen und (pop)kulturellen Zitaten sowie Mehrfachkodierungen des postmodernen Films – abgesehen von der in allen Beispielen vorhandenen linearen Erzählstruktur. In allen Beispielen ist das Sujet konkret regional bzw. territorial verortet. Dieser spezifischen Situierung steht ein artifizielles Moment der Filme gegenüber, das auch immer als solches (als Traum, momentane Aufführung etc.) und somit als Heterotopie gekennzeichnet ist.

Die Produktionen sind, jenseits der konkreten, beschriebenen Situation, Narrationen des Sich-Neu-Fügens von persönlichen Beziehungen bzw. Netzwerken, der Entwicklung neuer Konstellationen, Bindungen, Freundschaften und Sympathien. Sie gleichen sich in der Darstellung von verschiedensten, weitreichenden Veränderungen im Leben, die – wie das gesamte Lebensumfeld – mit dem Blick der weiblichen Protagonistin wahrgenommen werden. Die Kamera fängt diesen unroutinierten Blick ein, der ohne Vorurteile betrachtet und am Gesehenen teilnimmt. Gerade über diesen wird eine Identifikation ermöglicht, da die handelnde Protagonistin auch Beobachterin ist und etwa Freude oder Schmerz über leidvolle Situationen zulässt, austrägt und in Richtung der Zuschauer kanalisiert, der an beiden so partizipiert.²²

Vor dem Hintergrund spezieller, konkret definierter sozialer Gruppen (gebildetes Bürgertum bei Soldini, Lohnarbeiter bei Virzi, Theater- und Musikszene bei Guzzanti, linke Szene bei Bellocchio) zeigen die Filme ähnliche Weiblichkeitsentwürfe. Was die Handlungsträgerinnen im Habitus und an inneren Qualitäten verbindet: Es sind weder Girlies noch Diven, sondern finanziell gut situierte Frauen, die dennoch keine bürgerliche Wohlanständigkeit verkörpern. Es sind entschlossene, hilfsbereite,

²¹ Vgl. MONDA, „Un'intervista a Marco Bellocchio“ (<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=140>).

²² Zur Identifikation des Zuschauers mit den Protagonisten im *nuovo cinema italiano* siehe auch: LEVANTESI, „La generazione degli anni Ottanta-Novanta“, S. 197. MONTINI, *Il cinema italiano del terzo millennio*. S. 7. Zum männlichen, ansonsten vornehmlich Weiblichkeit formenden Blick im Film siehe: LENSSEN, *Blaue Augen, blauer Fleck*, S. 100.

großzügige, kompetente, politisch und kulturell Interessierte mittleren Alters. Sie sind mutig, sich selbst treu, dabei nicht alltäglich oder mittelmäßig, aber auch keine individualistischen Egoistinnen. Ihre Weiblichkeit wird als authentisch gelebt in Szene gesetzt: Ihre diesbezügliche Positionierung bezahlen sie keineswegs mit der Annäherung an männlich-distanzierte Verhaltensschemata.²³ In jedem der vier Filme handelt es sich um Frauen im städtischen Raum, die sich im Ungleichgewicht mit der sie umgebenden Situation befinden, oder eine Distanznahme von der Umwelt erleben. Allein durch sich selbst, durch das Ausloten ihrer wahren Position und Ziele kommen sie in einem Individuationsprozess ihrem Gleichgewicht näher.²⁴

Jede dieser Frauen hat (noch) keine Kinder oder diese schon großgezogen. Sie begehrt einen Mann und wird begehrt (außer in *Le ragioni dell'aragosta*). Eine zentrale Rolle nehmen ihr Job oder ihre gewählte Aufgabe ein, sie leben selbstverantwortlich außerhalb des klassischen Ehemodells und somit jenseits traditioneller Lebensführung oder Karriereansprüche; aber auch in diesem, ihrem eigenen Lebensraum überschreiten sie durch ihr aufmerksames soziales Verhalten noch einmal normierende Grenzen (Agathas Integration in den neuentdeckten, unkonventionellen Familienteil; Martas Leben in der chaotischen Wohngemeinschaft; Chiaras Sympathie und Rettungspläne für Moro). Dadurch entstehen entweder solidarische Gemeinschaften oder patchworkfamilienartige Zusammenschlüsse, in die insbesondere Freunde integriert sind.²⁵ Die Filme zeigen somit das Entstehen zwischenmenschlicher Verbindungen, deren Kraft am Ende die tragende, ja das vornehmlich Beständige ist (im Gegensatz zu den Niederlage-Szenarios des Neorealismus).

Die Fokussierung eines solchen Frauentyps erlaubt eine starke emotionale Komponente im engagierten Film des *nuovo cinema italiano*: Gefühle werden benannt, diskutiert und sind Handlungsgrundlage. Als Protagonistinnen transportieren Agatha, Marta, Sabina und Chiara den ethischen Anspruch des Films, oder anders: Sie

²³ Vgl. ALFERMANN, *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*, S. 93ff.

²⁴ Nach der bekanntesten These der britischen Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey fungieren in Hollywoodfilmen sowie generell in der herrschenden Geschlechterordnung Frauen als „Bild“, Männer hingegen als „Träger des Blicks“. Im Film spielen Frauen selten die Handelnden, sondern eher als Prämie für den Helden und als schönes Blickobjekt für den Protagonisten bzw. den Zuschauer eine Rolle. Nach Theresa di Lauretis, die auf Mulveys Thesen aufbaut, führt die filmische Reise weiblicher Protagonistinnen fast immer zur Aufgabe ihres Begehrens. Insofern sind die hier konstatierten Abweichungen signifikant. Vgl. MULVEY, „Visual pleasure and narrative cinema“, S. 6-18; DE LAURETIS, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, S. 12ff.

²⁵ BIEBERSTEIN, *Lost Diva*, S. 311ff.

repräsentieren sein moralisches Gewissen. Bei den Hauptdarstellerinnen der genannten Filme haben Aspekte einer postmodernen moralischen Verfassung Geltung, wie sie auch Zygmunt Baumann in seiner Analyse der *Postmodernen Ethik* benennt: Sie sind (trotz ihrer Positivsetzung, wie alle anderen Personen im Film) moralisch ambivalent, ihre Moralität ist aporetisch, nicht universalisierbar und nicht-rational. Ihre Moral geht „jeglichen Gewinn- und Verlustrechnungen voraus“, sie passt nicht ins Zweck-Mittel-Schema: „Sie entzieht sich den Begriffen von Brauchbarkeit und Dienst. Sie ist nicht so gleichförmig, wiederkehrend, monoton und vorhersagbar, dass sie als regelgeleitet darstellbar wäre.“²⁶ Gerade über die Protagonistinnen wird die Erkenntnis vermittelt, dass ein „wünschenswerter moralischer Konsens aller, wenn überhaupt, nicht als Endprodukt eines globalisierten Herrschaftsbereiches politischer Gewalt mit ethischen Ambitionen denkbar“ ist,

sondern als utopischer Horizont der Dekonstruktion des Nach-uns-die-Sintflut-Denkens von Nationalstaaten, [...], von traditionellen Gemeinschaften und Gemeinschaften auf der Suche nach einer Tradition [...]; als eine ferne (und, sei's drum, utopische) Aussicht [...] auf die Rehabilitation seiner moralischen Verantwortlichkeit; als eine Aussicht auf ein moralisches Selbst, das – ohne Fluchtgedanken – der inhärenten und unheilbaren Ambivalenz ins Auge sieht, die jene Verantwortlichkeit mit sich bringt und die bereits ihr Schicksal ist.²⁷

Vor dem Hintergrund dieser moralischen Verfassung ist ihr Engagement kein politisches – es erwächst aus einem inneren Verpflichtet-Sein und umfasst damit den persönlichen Einsatz, der jedoch keineswegs zwingend mit dem so genannten bürgerlichen Engagement korreliert. Es kann im Sinne einer Ethik, die auf die Ausarbeitung eines Verhältnisses zu sich abzielt, das es dem Individuum gestattet, sich als Subjekt einer moralischen Lebensführung zu konstituieren, verstanden werden.²⁸

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wenden sich die Protagonistinnen davon ab, ein ‚animal laborans‘ im Arendtschen Sinne²⁹ zu sein, in dessen Leben die

²⁶ BAUMANN, *Postmoderne Ethik*, S. 23.

²⁷ Ebd., S. 30.

²⁸ FOUCAULT, *Histoire*, S. 275. Foucault verweist auf die „‘éthique’ entendu comme l’élaboration d’une forme de rapport à soi qui permet à l’individu de se constituer comme sujet d’une conduite morale.“ Vgl. auch: FOUCAULT, „Die Rückkehr der Moral“, S. 133-145.

²⁹ ARENDT, *Vita activa*, S. 408-414. ‚Engagement‘ bedeutet eigentlich Verpflichtung, Verbindlichkeit, Aufforderung; im übertragenen Sinn: Parteinahme und Sich-Einsetzen. Vgl. BRUGGER, *Philosophisches Wörterbuch*, S. 77. Als Begriff nahm es zunächst bei Jean-Paul Sartre in seiner ersten philosophischen Phase eine grundlegende Stellung ein und kennzeichnete seinen Existentialismus. Wie der Mensch für Sartre stets frei ist, diese Freiheit aber dennoch bewusst verwirklichen muss, so ist er auch stets in eine Situation engagiert, von der er sich lösen muss, um sich dann bewusst zu engagieren.

anschauende Kontemplation keine Stelle mehr hat und dessen Innenleben in rational-rechnerische Verstandestätigkeit und ein irrational-leidenschaftliches Gefühlsleben zerfällt. Sie verwehren sich dagegen, dass das Handeln auf das Niveau des Arbeitens herabsinkt, das Dasein zum Ausfüllen einer Rolle wird und somit einer radikalen Beschränkung unterliegt. In diesem Zusammenhang ist das Engagement im häuslichen wie beruflichen Kontext immer auch ein als ‚privat‘ zu definierendes: Es entsteht im persönlichen Raum und wird (mit wenigen Ausnahmen) auf diesen ausgerichtet, wo es sich auch realisiert. Es bewahrt sich eine „epica del intimo“ und intendiert keinen Angriff auf staatliche Institutionen oder Bereiche der Macht.³⁰

Im Gegensatz zu dem hier umschriebenen Weiblichkeitsmodell bleiben die Männer als starr in vorgefertigten Rollen agierende Vorstadt-Casanovas, dominante Machos oder als emotional Verunsicherte gezeichnet. Bezeichnenderweise ist ein Opfer bzw. den Tod Erleidender im Film meist der unmoralisch handelnde oder einer naiven Moral folgende Mann; verwiesen sei auf dem Drehbuchschreiber in *Buongiorno notte*, den Firmenleiter der *Multiple Italia* in *Tutta la vita davanti* sowie den Textilienhändler in *Agatha e la tempesta*. Die Frauen sind komplementär zu diesen Männern angelegt, sie gehören nicht per se zu deren ‚Universum‘.

Kinder sind – so im Film präsent – nicht die eigenen und noch sehr klein oder jung. Gleichwohl wirken sie entscheidend im Prozess der Selbstausrichtung der Frau: In *Tutta la vita davanti* als auch in *Buongiorno notte* helfen sie beim Finden eines momentanen Lebensentwurfs jenseits dessen, der sich als nicht realisierbar herausstellte. In beiden Fällen binden sie die Protagonistin an die nicht unproblematische private, aber von echten Beziehungen oder der Wiederentdeckung der eigenen Menschlichkeit gekennzeichnete Sphäre zurück.

Die Präsentation einer Neukonstellation des ‚Familienkörpers‘, oder genauer der familienartigen Struktur im engagierten Film des *nuovo cinema italiano*, kann auch als eine imaginierte Erneuerung staatlicher Instanzen sowie Institutionen gelesen werden. Die Verlagerung des Engagements auf Frauen oder Kinder verweist daneben auf seine Bedeutung für die Zukunft Italiens, werden die Handlungsträger doch als Vorreiter markiert. Das Agieren der weiblichen Protagonistinnen zielt im metaphorischen Sinne

³⁰ MONTINI, *Il cinema italiano*, S. 141.

auf die Heilung, Rettung oder eine gesunde Beziehung zum männlichen Gegenüber ab, das für die gesamtgesellschaftliche Norm im Land steht.

Während das Sujet im Neorealismus im weitesten Sinne mit einer Niederlage endet, kann im engagierten Film des *nuovo cinema italiano* die Grundidee bzw. das Hauptanliegen zumindest partiell und innerhalb strikter Grenzen durchgesetzt werden: deshalb gibt es den letzten, nahezu glücklichen Moment, ein temporäres Happy End (d.h. die Freundin des Textilhändlers ist operiert in *Agatha e la tempesta*, Guzzanti schließt ihren Film mit einem befriedigten „Ho detto quello che volevo dire“, die gedachte Freilassung Moros in *Buongiorno notte*). Obwohl das Happy End nicht die Lösung des Problems, vor dem die Frauenfigur agiert, bedeutet, markiert es einen entscheidenden Teilsieg.

Hinsichtlich der herausgearbeiteten Entwürfe des Frau- und Mann-Seins sowie den damit verbundenen Geschlechterkonstellationen sind die vorgestellten Filme kein Einzelfall: ähnliche Schemata finden sich z.B. in: *Pane e tulipani* (2000) von Silvio Soldini, *Mi piace lavorare* (2003) von Francesca Comencini, *Le fate ignoranti* (2001) von Ferzan Ozpetek, Federico Bondis *Mar nero* (2008), *Viola di mare* von Donatella Maiorca (2009) und *Il grande sogno* (Michele Placido, 2009), um nur einige Beispiele zu nennen.³¹

Mit den genannten Merkmalen bleibt ihr Sujet nicht wie im neorealistischen Film eine aufklärerische Zielsetzung und Veränderungen favorisierend, sondern es mahnt sie konsequent an.³² Im Gegensatz zur Ethik und Ästhetik des realistischen Films des *dopoguerra*, die das rezipierende Subjekt betroffen zurücklässt, wird es nun über einen weitestgehend positiven Handlungsverlauf *expressis verbis* aktiviert.³³ In der bildzentrierten innergesellschaftlichen Debatte in Italien hat neben den Berlusconi-treuen oder ablehnenden Massenmedien mit solcherart Produktionen auch der

³¹ Nicht nur Frauen werden im Film des *nuovo cinema italiano* zu Alltagsheldinnen, sondern auch junge Männer bzw. Kinder. Dabei sind Kinder nicht nur als wertende Instanz oder aber unter Macht der Umstände zerbrechende Persönlichkeiten präsent wie im Film des Neorealismus (siehe *Roma, città aperta* oder *Ladri di biciclette*), sondern führen die Handlung.

³² Vgl. ZIRNSTEIN, *Zwischen Fakt und Fiktion*, 2006.

³³ Nach Jean Baudrillard wird der Betrachter angesichts der allgegenwärtigen Simulation von Hyperrealität, die die politische Handlungsszene absorbiert hat, zu einem illusionslosen Voyeur, der vollkommen informiert und machtlos ist; die Bilder gehen in ihrem ursprünglich welterschließenden Charakter unter. Vgl. BAUDRILLARD, *L'esprit du terrorisme*, 2001xxx. Dies trifft nicht auf den Film des *nuovo cinema italiano* zu. Vielmehr ließe sich auf Sivermann verweisen, die im Gegensatz zur Brechtschen Theorie zur Verfremdung zeigt, dass Identifikation ein wesentliches Potential des engagierten Filmes ist. Vgl. SIVERMANN, „Politische Ekstase“, S. 173.

Autorenfilm eine kommunikative ‚Aufgabe‘ übernommen, da er gesellschaftliche Probleme in einem öffentlichen wie privaten Kontext narrativ sublim reflektiert und dabei die Frage nach Handlungsalternativen inkludiert.

Einfordern von Veränderungen jenseits des Films

Entscheidende Ursachen in der italienischen Gesellschaft für das derart ausgeprägte Engagement des Kinos sind sowohl in der Anwesenheit von „gegensätzlichen innovativen und reaktionären Kräften in Politik und Wirtschaft als auch im Unterschied zwischen der Kultur der intellektuellen Schichten und der auf der Ebene der Massen verbreiteten“ zu suchen; hinzu kommt das „Unbehagen der Intellektuellen“ und der völlige Verlust ihrer Funktion im Hinblick auf ein mögliches Gesellschaftsprojekt. Dieses ist einer „Gesellschaft der Kommunikation“ gewichen, deren Verwaltung größtenteils von der Regierung kontrolliert wird.³⁴

Vor diesem Hintergrund nimmt die soziokulturelle Partizipation der Regisseure seit mehr als zehn Jahren auch jenseits der Filmproduktion einen signifikanten Raum ein: So setzte sich Nanni Moretti innerhalb der Bürgerbewegung *Girotondi* im Jahr 2002 für demokratischere Strukturen ein und fördert den (Autoren-) Film rund um sein in Rom beheimatetes *Cinema Sacher*. Roberto Benigni desavouierte groteske Facetten italienischer Politik bei Fernsehauftritten wie seinen öffentlichen Dante-Lesungen im Jahr 2008, die von mehr als einer Million Menschen besucht wurden. Der Regisseur Marco Tullio Giordana führte Recherchen zum Fall Pier Paolo Pasolini durch, denen eine Wiederaufnahme des Prozesses gegen die Verantwortlichen des Tötungsdeliktes folgte.³⁵ Diese keineswegs vollständige Aufzählung lässt sich bis in die unmittelbare Gegenwart fortsetzen: Regisseure wie Francesca Archibugi, Paolo und Emilio Taviani und Ferzan Ozpetek unterstützten vor den Wahlen 2008 offen den *Partito Democratico*, für den Ettore Scola in Rom sogar kandidierte. Zeitgleich forderten Vereinigungen von Filmschaffenden wie die *Associazione storica degli autori del cinema* und *Cent'autori* mehr „etica, trasparenza, competenza, passione“ für alle Bereiche des öffentlichen Lebens.³⁶ Und Mitte des Jahres 2010 nahm Mario Monicelli, der sich mit Komödien wie

³⁴ DE VINCENTI, „Das ‚Engagement‘ im italienischen Kino der 1960er Jahre“, S. 43.

³⁵ Siehe auch seine Publikation *Pasolini, un delitto italiano* (1994), die im Zusammenhang mit dem Film und den Recherchen dazu entstand.

³⁶ D'AGOSTINI, „Il mondo della cultura riunito a Roma“, S. 27.

Amici miei ins kollektive Gedächtnis der Italiener eingeschrieben hat, für den Erhalt kultureller Institutionen seines Landes Partei, während bei der Eröffnung des *Roma Film Fest* in der Hauptstadt hochrangige Regisseure wie Paolo Virzì und Carlo Verdone sowie Schauspieler wie Elio Germano und Sergio Castellitto mit vielen anderen für die Bewahrung des Ansehens des Films auftraten.³⁷

Das Engagement im Film des *nuovo cinema italiano* sowie außerhalb führen zu einer medial vermittelten Debatte, die sich vornehmlich im Fernsehen (den staatlichen Sendern *Rai Uno*, *Rai Due*) wie den nationalen und regionalen Tageszeitungen (*Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *Il Tirreno* etc.) niederschlägt. Damit wird, aufbauend auf einer ersten Ebene der Nutzung des Mediums Film und der ‚praktischen‘ gesellschaftspolitischen Partizipation eine zweite Ebene der massenmedialen Erzeugung von Öffentlichkeit und Diskussion bis in die höchsten Regierungsgremien geschaffen.³⁸ Besonders in Momenten politisch möglicher Neuorientierung, wie z.B. Wahlen, gewinnt nicht nur das Zusammenspiel beider Ebenen eine ungewöhnlich weite Dimension, sondern lässt aufgrund des Mangels an anderen moralisch akzeptierten ‚Instanzen‘ Regisseure wie Nanni Moretti und Roberto Benigni zu neuen Referenzpunkten in der öffentlichen Debatte werden.³⁹ Angesichts dessen erscheint es berechtigt, nicht mehr nur ein Engagement *im*, sondern auch *um* den italienischen Autoren-Film zu konstatieren.

³⁷ Vgl. FERRAZZI, „Senza cultura in Italia non c'è nulla“ (<http://trovacinema.repubblica.it/multimedia/copertina/senza-cultura-in-italia-non-rimane-nulla/24935213>).

³⁸ Im Gegensatz zu Adorno, der zur Wirkkraft der Kunst ausführt: „Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert. Die Wirkung der Kunstwerke ist [...] kaum die, dass auf ihre latente Praxis eine manifeste anspricht; von deren Unmittelbarkeit hat ihre Autonomie allzu sich weit wegbewegt.“ (ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 359).

³⁹Erinnert sei an die politischen Debatten innerhalb der Links- wie Rechtsparteien und ihren Spitzen nach dem Erscheinen von Nanni Morettis *Il Caimano* 2006. Der *Corriere della Sera* veröffentlichte am 24.03. 2006 einen Artikel mit dem Titel „Tiepidi applausi per ‘Il Caimano’. [...] Il premier: non andrò a vederlo. Prodi: [...], speriamo che sia utile e non dannoso“ und legte damit die Besorgnis um den Inhalt von Seiten der Politiker offen. Die *Repubblica* informierte am 23.03. hingegen, dass in den Nachrichten des TG2 aufgrund der nahen Wahlen nicht über den *Caimano* gesprochen werde.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- ALFERMANN, DOROTHEE: *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*, Berlin: W. Kohlhammer 1996.
- AN.: „Ich wollte keinen Film machen, der immer nur jammert“ [http://www.artechock.de/film/text/interview/v/virzi_2010.html (29.09.2010)].
- „Sabina Guzzanti presenta il suo nuovo film *Le Ragioni dell'aragosta*“ [<http://cinemanotizie.blogspot.com/2007/09/le-ragioni-dellaragosta-film-sabina.html> (29.09.2010)].
- „Tra amori e politica, un secolo in Sicilia“, in: *Il venerdì della Repubblica* 04.09.2010, S. 89.
- ADORNO, THEODER W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- APRÀ, ADRIANO: „Variazioni sul neorealismo“, in: ENTE CINEMA (Hg.): *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano: Skira 1995.
- ARENDT, HANNAH: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München: Piper 2005.
- ARGANO, FABRIZIA: „La stagione parte nel nome dell'impegno“, in: *La Repubblica* 04.09.2009, S. XII.
- BAUDRILLARD, JEAN: „L'esprit du terrorisme“, in: *Le Monde* 02.11.2001.
- BAUMANN, ZYGMUNT: *Postmoderne Ethik*, Hamburg: Hamburger Edition 1995.
- BAZIN, ANDRE: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Éd. du CERF 1975.
- BIEBERSTEIN, RADA: *Lost Diva – Found Woman. Female Representations in New Italian Cinema and National Television from 1995 to 2005*, Marburg: Schüren 2009.
- BRUGGER, WALTER (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*. München: Alber 2010.
- BRUNETTA, GIAN PIERO: *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma, città aperta" a "I soliti ignoti"*, Bari: Laterza 2009.
- *Storia del cinema italiano*. Bari: Laterza 2001.
- D'AGOSTINI, PAOLO: „Il mondo della cultura riunito a Roma. Lettera aperta al parlamento dei 'centoautori'. Autori contro la dittatura dei numeri“, in: *La Repubblica*, 29.03. 2008, S. 7.
- DE LAURETIS, THERESA: *Alice doesnt: Feminism, Semiotics, Cinema*, London: Indiana Univ. Press 1984.
- DELEUZE, GILLES: *Cinéma: 2. L'image-temps*, Paris: Éd. de Minuit 1985.
- DE VINCENTI, GIORGIO: „Das ‚Engagement‘ im italienischen Kino der 1960er Jahre“, in: THOMAS KOEBNER/IRMBERG SCHENK (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*. München: edition text+kritik 2008, S. 43-56.
- ENTE CINEMA (Hg.): *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano: Skira 1995.
- FERRAZZI, ELEONORA: „Senza cultura in Italia non c'è nulla“ [<http://trovacinema.repubblica.it/multimedia/copertina/senza-cultura-in-italia-non-rimane-nulla/24935213> (03.12.2010)]
- FLITNER, MICHAEL: „Tarzan und der Bundesnackedei. Überlegungen zu Geschlecht und moralischer Geographie in dem Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*“, in: MEIKE PENKWITT (Hg.): *Screening gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*. Freiburg: Jos-Fritz-Verlag 2004, S. 134-149.

- FOUCAULT, MICHEL: „Die Rückkehr der Moral. Ein Interview mit Michel Foucault“, in: EVA ERDMANN u.a. (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, New York: Campus-Verlag 1990, S. 133-145.
- *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris: Gallimard 1984.
- GOTTLIEB, SIDNEY: „Open City. Reapproaching the Old, Making the New“, in: Ders. (Hg.), *Roberto Rossellinis Rome Open City*, Cambridge: University Press 2004, S. 21-42.
- ILLGER, DANIEL: *Heim-Suchungen. Stadt und Geschlechtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, Berlin: Verlag Vorwerk 8 2009.
- LENSEN, CLAUDIA: *Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie*, hg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin: Parthas 1997.
- LEVANTESI, ALESSANDRA: „La generazione degli anni Ottanta-Novanta“, in: ENTE CINEMA (Hg.): *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Roma: Skira 1995, S. 189-200.
- MOLITERNO, GINO: *Italian cinema. Historical dictionary of italian cinema*, Lanham: The Scarecrow Press 2008.
- MONDA, ANDREA: „Un'intervista a Marco Bellocchio. La feconda infedeltà del cinema verso la letteratura“ [<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=140> (29.09.2010)].
- MONTINI, FRANCO: *Il cinema italiano del terzo millennio. I protagonisti della rinascita*, Torino: Lindau 2002.
- MULVEY, LAURA: „Visual pleasure and narrative cinema“, in: BILL NICOLS (Hg.): *Movies and Methods*, Los Angeles: University of California Press 1985, S. 6-18.
- PERINELLI, MASSIMO: *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*. Bielefeld: transcript 2009.
- SIVERMANN, KAJA: „Politische Ekstase“, in: LUDWIG NAGL (Hg.): *Filmästhetik*, Wien: Akademie Verlag 1999, S. 173-184.
- WAGNER, BIRGIT/DANIEL WINKLER (Hg.): *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*, Wien: Böhlau 2010.
- ZIRNSTEIN, CLOE: *Zwischen Fakt und Fiktion: die politische Utopie im Film*, München: Utz 2006.

Filmografie

- BELLOCCHIO, MARCO: *Buongiorno notte* (2004).
- GIORDANA, MARCO TULLIO: *Pasolini – Un delitto italiano* (1995), *I cento passi* (2000), *Un altro mondo è possibile* (2001), *Quando sei nato, non puoi più nasconderti* (2005).
- GUZZANTI, SABINA: *Le ragioni dell'aragosta* (2007).
- OZPETEK, FEZAN: *Le fate ignorati* (2001), *Saturno contro* (2007), *Mine vaganti* (2009).
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Mamma Roma* (1962), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Teorema* (1968).
- ROSSELLINI, ROBERTO: *Roma, città aperta* (1945), *Stromboli* (1949).
- SALVATORES, GABRIELE: *Sud* (1993), *Io non ho paura* (2003).
- SOLDINI, SILVIO: *Pane e tulipani* (2000), *Agatha e la tempesta* (2004).
- VIRZÌ, PAOLO: *La bella vita* (1994), *Baci e abbracci* (1999), *Tutta la vita davanti* (2008).