Lichtner, Giacomo: *Fascism in Italian cinema since 1945. The politics and aesthetics of memory*. London: Palgrave Macmillan 2013. ISBN: 978-0-23036-332-8; 280 S.

Rezensiert von: Kilian Bartikowski, Lancaster University

Im Forschungsfeld Erinnerung gewinnt das Medium Film zunehmend an Bedeutung. Der Kulturhistoriker Giacomo Lichtner, der 2008 eine vergleichende Untersuchung zu „Film and the Shoa in France and Italy" geschrieben hatte, erweitert den Horizont mit der vorliegenden Studie über den Erinnerungsdiskurs zum italienischen Faschismus im italienischen Film seit 1945 und betritt damit wieder Neuland.

Das von Historikern oft angegriffene Medium Spielfilm habe, so der Autor, eine große Stärke in seiner Schwäche (S. 18). Somit macht Lichtner aus der Not eine Tugend und nützt die von der Geschichtswissenschaft an die Filmemacher gerichtete Kritik, dass Regisseure eher zu viel weglassen würden, als dass sie zeigen, um über die Lippenbekenntnisse der italienischen Politik und die Tabus der italienischen Gesellschaft zu schreiben. Aber auch in Vergessenheit geratene Filme, die sich kritisch mit den zwanzig Jahren faschistischer Herrschaft auseinandersetzen, bringt er wieder ans Tageslicht. Ohne Zweifel ist das ein großer Verdienst.

Methodisch unverkrampft tritt der Autor an, die italienischen Nachkriegsfilme zu Mussolinis Regime inhaltlich zu deuten und deren Rezeption einer quantitativen und qualitativen Analyse zu unterziehen (S. 18). Dem anspruchsvollen Programm wird er im großen und ganzen gerecht, wenngleich das Buch angesichts der Aufgabe recht knapp gehalten ist.

Denn seine Filmografie umfasst allein 90 italienische Titel und nicht nur Kinofilme, sondern auch Fernsehproduktionen. Er gliedert seine Arbeit thematisch in fünf Teile: „Revisionism", „Resitance", „Reconstruction", „Revoultion" und „Recurrences". In dem Kapitel „Revisionism" bringt er in einem Exkurs über den langen europäischen Erinnerungsdiskurs des Zweiten Weltkrieges Befunde der jüngeren Historiographie und der Erinnerungsforschung mit Film in Verbindung. Seine Hauptthese lautet, Italien werde von einem ungleichen Zwillingsnarrativ beherrscht, einerseits der unpopulären und oft vergessenen Kooperation von Mussolinis Regime mit dem nationalsozialistischen Bündnispartner und andererseits dem dominierenden Narrativ eines weit verbreitenden Widerstandes der Italiener gegen den staatlich verordneten Faschismus und gegen den deutschen Bündnispartner und späteren Besatzer (S. 13). In diesem Kontext dekonstruiert er den sogenannten Mythos des guten Italieners.[1] Dieser Ansatz zieht sich wie ein roter Faden durch sein Buch. Er beginnt in der unmittelbaren Gegenwart bei den außerhalb Italiens kaum bekannten revisionistischen Fernsehfilmen der Berlusconi Ära, deren geschichtsklitternde Natur vom Autor eindeutig entlarvt werden.

Er wendet sich dann in einem Flashback der Geburtsstunde der italienischen Republik und dem kreativsten Experimentierfeld des italienischen Nachkriegsfilms zu: dem Neorealismus. Mit seiner unkonventionellen Interpretation von Roberto Rossellinis Meisterwerk „Roma, cittá aperta" („Rom, offene Stadt", 1945) versucht Lichtner neue Akzente zu setzen, z.B. mit der Deutung der Exekutionsszene des katholischen Priesters Don Pietro: Da italienische Kinder die Erschießung beobachten und mit ihrem Pfeifen das aus republikanischen Faschisten bestehende Erschießungskommando ablenken, sieht er hier ein wichtiges Kindernarrativ wohl zum ersten Mal erzählt, das der italienischen Nachkriegsgesellschaft die Möglichkeit gab, sich nicht ex Negativo definieren zu müssen, sondern alle Hoffnungen auf nachfolgende Generationen zu setzen (S. 50). Er macht aber auch darauf aufmerksam, was der Film nicht zeigt, oder was er in eine Schieflage bringt: Nämlich dass in ihm kaum Faschisten der italienischen Sozialrepublik gezeigt werden, die mit der deutschen Besatzungsmacht kooperierten und dass die Täter aus Wehrmacht und SS und die wenigen italienischen Kollaborateure oft als Homosexuelle dargestellt werden und damit in der damaligen Moralvorstellung als sexuell pervertiert erschienen (S. 51). Hier sieht der Autor bereits den Beginn eines Zwillingspaars von Exkulpation der Ita-

[1] Vgl. Angelo del Boca, Italiani, brava gente? Un mito duro a morire, Vicenza 2005.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

liener und Dämonisierung der Deutschen, das später noch Folgen haben sollte. Rossellinis Meisterwerk zu entthronen traut sich Lichtner jedoch nicht, sondern weist auf die Bedeutung hin, die der Film und dessen weltweite Rezeption als „Katharsis" der italienischen Nachkriegsgesellschaft spielen sollte (S. 52–54). Im Hinblick auf die tatsächlich erfahrenen Gräueltaten, die Nachkriegswirren und die erwachende Hoffnung auf einen Neuanfang ist das nachvollziehbar. Lichtner verweist auch auf die Mechanismen der Politik, die es Kulturschaffenden schwierig machten, sich mit der eigenen Geschichte kritisch auseinanderzusetzen. Hierbei zeigt er, dass nicht nur die Democrazia Cristiana Scheuklappen trug, sondern dass auch die politische Linke Italiens an dem Mythos eines allgemein akzeptierten Widerstandes bastelte, um das Land wieder ins Konzert der Weltpolitik zurückzuholen (S. 53). Nach dem italienischen Altmeister widmet Lichtner ein ganzes Kapitel dem Werk eines wenig beachteten Regisseurs des italienischen Neorealismus: Luigi Zampa.[2] Zampa setzte sich in fünf Filmen mit den 1920er- und 1930er-Jahren und damit mit der aktiven Herrschaft des italienischen Faschismus auseinander, was damals äußert ungewöhnlich für einen neorealistischen Regisseur war. Jedoch ging sein Werk in der Rezeption und besonders bei der italienischen Linken unter, da er sich zu sehr auf die traditionellen Werte der italienischen Familie konzentriert und sich nicht um den damals aktuellen Diskurs um die Klassengesellschaft gekümmert habe (S. 81).

Die eigentliche Geburtsstunde des „Mythos des guten Italieners" und damit die verpasste Chance, sich auch mit der Zeit vor dem 8. September 1943 kritisch auseinanderzusetzen, sieht der Autor jedoch in der zweiten Generation der neorealistischen Filme. Sie sind in der Zeit des italienischen Wirtschaftswunders angesiedelt, ähnlich wie in Deutschland zog konsensstiftender Wohlstand wieder ins Land ein und das Interesse an kritischer Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit war alles andere als en vogue. Die nun teilweise komödienartige Adaption des Stoffes – der deutschen Besatzungszeit von 1943 bis 1945 – habe dazu beigetragen, Figuren zu schaffen, die den nationalen Stereotyp der „italiani brava gente", also dem „guten Italiener", idealtypisch verkörpern: z.B. Vittorio De Sica als Vittorio Emanuele Bardone in Rossellinis Film „Il Generale della Rovere" (1959). Mit einer Figur wie Bardone, der gleichzeitig abtrünniger Nazikollaborateur, Widerstandskämpfer und Märtyrer in einer Person wurde, konnte sich der typische Italiener der 1960er-Jahre einfach identifizieren (S. 91). Wenn man bedenkt, dass der damalige Filmstar De Sica und spätere Regisseur von „Il giardino dei Finzi Contini" („Der Garten der Finzi-Contini", 1971) behaupten sollte, dass im italienischen Faschismus Antisemitismus nicht existent gewesen sei, obwohl er ausdrücklich in seinem Film auf die 1938 erfolgte Kodifizierung des Antisemitismus und auf die Akzeptanz in Behörden und Bevölkerung hinwies[3], zeigt das, dass in Italien ohne Weiteres sich diametral widersprechende Doppelnarrative entwickeln konnten. Es war allerdings ein Tabu, den italienischen Faschismus und Nationalsozialismus auch nur im Ansatz zu vergleichen (S. 136).

So weit trauten sich nicht einmal Bernardo Bertolucci und Piere Paolo Pasolini nach 1968 zu gehen, da sie vorwiegend an psychologischen Interpretationen des Faschismus und an Klassenkonflikten interessiert waren. In einem Film jedoch findet Lichtner die Ausnahme von der Regel und hebt ihn deshalb besonders hervor, indem er ihm wieder ein ganzes Kapitel widmet: „Una Giornata particolare" („Ein spezieller Tag", 1977) von Ettore Scola hat den Staatsbesuch von Adolf Hitler am 6. Mai 1938 in Rom zum Thema und damit die mit der Achse Berlin Rom parallellaufende deutsch-italienische Inszenierungspraxis. Der Film hat einen erstaunlichen Cast und Handlungsort. Die Hauptrollen spielen Sophia Loreen und Marcello Mastroiani. Sie sind zwei ungleiche Nachbarn einer „casa popolare", die sich an diesem Tag das erste Mal kennenlernen. Die Figuren, die von den beiden Weltstars verkörpert werden, sind in ihrer Erscheinung ungewöhnlich entglori-

[2] In der annotierten Bibliografie von Peter Bondanellas History of Italian Cinema findet sich z.B. nur eine Monografie zu Luigi Zampa aus den 1980er-Jahren, vgl. Peter Bondanella, A History of Italian Cinema, New York 2009, S. 644.

[3] Vgl. Giacomo Lichtner, Film and the Shoa in France and Italy, Norfolk 2008, S. 131.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

fiziert. Die beiden Nachbarn sind nicht an die „fori imperiali“ gegangen, um die Aufmärsche zu bewundern. Jedoch nicht weil beide überzeugte Widerstandskämpfer waren, sondern aus unterschiedlichen Gründen aus ihrer „Volksgemeinschaft“ ausgeschlossen wurden. Sie muss gemäß dem faschistischen Geschlechterbild die Stellung zu Hause halten und er spielt einen Homosexuellen, dem die Konfinierung in einen sardischen Steinbruch bevorsteht. Der Film weist, Lichtner zufolge, nicht nur auf die falschen Versprechungen und die konsensstiftende Wirkung der Achsenpropaganda, die maskulinen Rollenbilder der faschistischen Gesellschaft und den erst kolonialen und später einheimischen Rassismus hin, sondern reproduziert auch die desillusionierte und depressive Stimmung der „anni di piombo“ (den „Bleiernen Jahren“ in Italien, also den langen 1970ern, S. 168). Scolas Film sei somit nicht dem „Mythos vom guten Italiener“ zuzuordnen. Danach sieht Lichtner Italien und damit auch seine Filmlandschaft wieder in kollektive Amnesie versinken, wobei er vor allem die Ursachen in der Politik sucht, angefangen von der Ära Craxi bis zum Ende der Ära Berlusconi.

Man lernt sehr viel von diesem Buch, das ist gewiss. Da Lichtner gerade an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Historiographie arbeitet, ist seine Monografie für beide Disziplinen gleichsam interessant. Lichtner erweist sich nicht nur als Filmexperte, sondern auch als ein ausgezeichneter Kenner der historischen Forschungsliteratur und der neueren Befunde zum italienischen Faschismus, die er überzeugend mit dem Thema Film in Verbindung bringt. Auch wenn sich der Autor auf den Mythos des „guten Italieners“ versteift, so ist das gerechtfertigt, da das Narrativ immerhin seinen Namen von Giuseppe de Santis 1965 erschienen Film „Italiani brava gente“ hat. Gerade, weil es keine leichte Aufgabe ist, mehr als 60 Jahre Filmgeschichte in einem so kurzen Buch zusammenzufassen und noch Bezüge zum komplexen italienischen Erinnerungsdiskurs herzustellen, muss abschließend moniert werden, dass häufige Gedankensprünge des Autors die Lektüre nicht immer einfach gestalten.

HistLit 2014-3-047 / Kilian Bartikowski über Lichtner, Giacomo: *Fascism in Italian cinema since 1945. The politics and aesthetics of memory*. London 2013, in: H-Soz-Kult 18.07.2014.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.