

Einleitung

Ettore Scola. Poet des Alltäglichen

In einer Zeit, in der von Italianità zu sprechen zumindest als anachronistisch gelten kann, bringen wir einen Band über einen italienischen Regisseur heraus, der in seinem Werk die nationale Identität ganz »all'italiana« präsentiert: In seinen Filmen findet man die Kunst des sich-Arrangierens und die Großfamilie, einen Schuss Sentimentalität und eine ganze Menge Maccheroni. Und hat das Genre, das Ettore Scola so maßgeblich geprägt hat, die *commedia all'italiana*, nicht auch schon eine »gastronomische« Konnotation? Doch durch das Heraufbeschwören bekannter Klischees der Italianità sprengt Ettore Scola in seinem Kino nicht nur die Grenzen des nationalen Genres schlechthin, sondern auch die der nationalen Identität, um eine universelle Dimension zu erreichen.

Er selbst erscheint als gar nicht typischer Vertreter der Italianità: Ettore Scola ist ein distinguiertes Herr mit silbernem Haar, ein Filmmacher der diskreten Eleganz, stets mit Anzug und Krawatte. Keine schrillen Selbstinszenierungen, keine exzentrischen Posen: Durch den vornehmen, in jüngeren Jahren noch dunklen Bart und die zeitlose Hornbrille hat sich Scola schon immer als ernsthafter »professionista del cinema« präsentiert, hinter dem Kompromisslosigkeit und Willensstärke stecken.

Es überrascht, dass dieser heute ein wenig melancholisch und reserviert wirkende Signore als junger Mann zunächst als satirischer Zeichner mit einer Vorliebe für derbe Komik arbeitete und dann als sogenannter »negro« – wie anonyme Gagschreiber früher politisch inkorrekt in der Welt der Komik und des Varieté genannt wurden – deftige Witze für unzählige Hörstücke und Volkskomödien schrieb. Ettore Scola leistete so jahrelang Knochenarbeit, bevor er den Meistern der *Commedia all'italiana* auffiel. Später konnte er seine satirische Ader als Drehbuchautor bei den bedeutendsten Handwerkern des italienischen Kinos entfalten, bevor er sich selbst hinter der Kamera als eklektischer Regisseur der *Commedia* behauptete – allerdings

in einer Zeit, die zwischen Kunst- und Mainstreamkino extrem polarisierte. Ettore Scola bekam diesen Zwiespalt deutlich zu spüren: Die politisch linke Filmkritik feierte die individuelle Genialität einiger Autorenfilmer, denen das Genrekino – vor allem die erfolgreiche *Commedia all'italiana* – als frivole Massenunterhaltung galt. Kein Wunder, dass die erste Regiearbeit Scolas, *Se permettete parliamo di donne* (*Frivole Spiele*, I 1964) nicht besonders beachtet oder sogar verachtet wurde.

Doch gerade am Werdegang Ettore Scolas, dem der Wechsel vom Drehbuch- ins Regiefach mühelos gelang, lässt sich der Wandel Italiens von einer noch vorindustriellen Gesellschaft hin zur Massenkultur in den frühen 1950er Jahren ablesen. Zeitgleich vollzog sich der Übergang vom Neorealismus zur *Commedia all'italiana*, der der linken, dogmatischen Filmkritik jener Zeit ein Dorn im Auge war. Nach dem Niedergang des Neorealismus prägte Scola mit seinem Kino maßgeblich die Phase mit, in der sich die *Commedia* als einzige mögliche Repräsentationsform sozialer Konflikte in einem sich modernisierenden Italien behauptete: Die Filme wandten sich endgültig von der »schönen« Literatur ab und fanden ihre Vorbilder nun in den humoristischen Texten satirischer Zeitschriften sowie in der populären Komik des Varieté- und Revuetheaters. Die sprachlichen Unterschiede des durch innere Widersprüche geprägten Landes wurden zur Darstellung sozialer Konflikte eingesetzt. Die regionale Diversität – verkörpert von Schauspielern, die selbst aus dem Variététheater stammten und männliche Stereotypen der Italianità darstellten – entwickelte sich zu einem zentralen Element des gesellschaftskritischen national-populären Genres.

Ettore Scola greift als Drehbuchautor und Regisseur der *Commedia all'italiana* auf ein typisches Erzählmuster des Genres zurück, wenn er männliche Figuren ins Zentrum seiner Geschichten stellt. Das Anliegen, eine immer rücksichtslosere Gesellschaft darzustellen, die Armut und Rückständigkeit um jeden Preis überwinden will, rückt den Mann in seiner herrschenden sozialen Rolle in den Fokus der *Commedia*. Frauen werden meist in die Privatsphäre gedrängt, während der »homo italicus« in seinen finsternen Varianten als schmieriger Verführer, zynischer Emporkömmling, skrupelloser Unternehmer oder kaltblütiger Abenteurer im Mittelpunkt steht. Aber Scola zeigt auch die Risse in den Geschlechterbildern jener Zeit: Seine Frauenfiguren ringen um neue Lebensmodelle, müssen sich aber den ökonomischen Gesetzen der Ehe fügen. Scola hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass das poetische und ästhetische Credo Antonio Pietrangeli ihn in dieser Hinsicht sehr inspirierte und stark beeinflusste. Nachdem er Erfahrungen als Drehbuchautor für Autorenfilmer wie Visconti und Rossellini gesammelt hatte, erneuerte Pietrangeli mit

seiner modernen Filmsprache das populäre Genre der Commedia. In den Jahren der Landflucht und der rapiden Motorisierung des Landes entwarf er in seinem Kino vielschichtige Frauenfiguren, deren Suche nach neuen Rollenbildern von Ambivalenzen und Widersprüchen geprägt ist. »Pietrangeli hat für das Kino zarte und zugleich widersprüchliche Frauenporträts geschaffen, jenseits der tradierten Weiblichkeitsbilder Mutter oder Hure«,¹ sagte Scola im Rückblick auf seine intensive Zusammenarbeit mit dem 1968 verstorbenen Regisseur. »Es gab bis dahin im italienischen Film kaum Aufmerksamkeit für das Lebensgefühl, die Träumen und Wünsche von Frauen. Antonioni war ja in dieser Hinsicht eine Ausnahme, aber seine Frauen bewegten sich immer wieder in der bürgerlichen Welt, waren keine Kellnerinnen, Postangestellte oder Möchtegern Filmsternchen.«²

Aus der gemeinsamen Feder der beiden Drehbuchautoren Ettore Scola und Ruggero Maccari und des Regisseurs Pietrangeli stammt eine der schönsten Frauenfiguren der Commedia all'italiana der 1960er Jahre. Die damals noch unbekannte, blutjunge Stefania Sandrelli spielt mit ihrem filigranen Gesicht die Hauptrolle in dem Film *Io la conosco bene (Ich habe sie gut gekannt, I/D/F 1965)*. Pietrangeli – tief beeindruckt von ihrer ambivalenten Sinnlichkeit, einer Mischung aus passiver Opferhaltung und aufbrechender Leidenschaft – wollte sie unbedingt als Protagonistin seines Films haben. Es wurde die Rolle ihres Lebens: Mit ihren zarten Formen, hingebungsvollen Augen und halboffenen Lippen führt sie das Schicksal eines Opfers der urbanen Kultur vor: Die 20-jährige Adriana, die ihre Träume aus der bäuerlichen Provinz mit nach Rom bringt, scheitert, weil ihre sexuelle Offenheit von der korrupten und bornierten Männergesellschaft, mit der sie in der Hauptstadt konfrontiert wird, nur missbraucht wird. Sie kommt in die Stadt, um Schauspielerin zu werden, fängt als Platzanweiserin in einem kleinen Kino an, lernt nebenbei »Englisch in 100 Stunden« und besucht eine billige Schauspielschule. Sie tritt als Nummerngirl in tristen Boxkämpfen auf und bekommt schließlich eine Rolle als Komparsin in einem Sandalenfilm dritter Kategorie. Voller Hoffnung nimmt Adriana diese entwürdigenden Jobs an, gibt sich den rücksichtslosen Männern, denen sie auf ihrem Weg begegnet – unter anderem einem dekadenten Schriftsteller, dargestellt von Joachim Fuchsberger – immer wieder lächelnd und willig hin. Als sie schließlich, um ihren Traum betrogen, Selbstmord begeht, hinterlässt sie eine Leerstelle. Was am Ende bleibt, ist die Erinnerung an einen schönen, jungen Körper, auf den viele begehrlische Männerblicke gerichtet waren.

Es ist sicher kein Zufall, dass Stefania Sandrelli danach in mehreren Filmen des Regisseurs Scola die hingebungsvolle Sanfte verkörperte, die eine ungeahnte innere Stärke besitzt. Und in der Tat ist

Adriana Astorelli aus *Io la conosco bene* zweifellos mit der Luciana aus *C'eravamo tanto amanti* (*Wir hatten uns so geliebt*; I 1974) eng verwandt: Auch Luciana scheitert an ihren Ambitionen, eine Filmkarriere zu machen. Sie muss sich als Komparsin durchschlagen, wird von dem großen Maestro Federico Fellini auf dem Set von *La dolce vita* (*Das süße Leben*, I/F 1960) begutachtet und ausgemustert und endet mit einem unehelichen Kind als Platzanweiserin im Kino. Luciana verkörpert auch das Objekt der Begierde, das eine Männerfreundschaft schwer auf die Probe stellt. Die drei Freunde Gianni (Vittorio Gassman), Antonio (Nino Manfredi) und Nicola (Stefano Satta Flores), als Partisanen im Kampf gegen die deutschen und italienischen Faschisten zusammengeschweißt, gehen im Rom der Nachkriegszeit ihre eigenen Wege: Antonio arbeitet als Sanitäter im Krankenhaus, Nicola wird Lehrer und versucht sich nebenbei als Filmkritiker, Gianni »verkauft« sich einem großen Bauspekulanten, heiratet dessen Tochter und macht Karriere. Als die drei Freunde sich nach fast 30 Jahren zufällig wieder treffen, müssen sie in einer nostalgisch-melancholischen Nacht das Scheitern ihrer Träume und Ideale erkennen. Und auch Luciana, die sich in den zynischen Gianni verliebt, sich mit dem intellektuellen Nicola kurz einlässt und schließlich den gutmütigen Antonio heiratet, ist am Ende eine gebrochene Frau, die ihrer Träume beraubt wurde.

Mit *C'eravamo tanto amanti* rekonstruiert Scola in seinen Themen, Figuren und Inszenierungsformen den sozialen und filmpolitischen Parcours des italienischen Kinos vom Neorealismus bis zur Commedia all'italiana. Gescheitert ist nun das Genre, das sich in den Jahren der kapitalistischen Modernisierung als Seismograf der italienischen Gesellschaft im Wandel behaupten konnte, genauso wie die drei Freunde, die die Welt ändern wollten und am Ende feststellen müssen, dass die Welt sie verändert hat. Für den Regisseur und Kommunisten Scola, der an die subversive Kraft der Satire glaubte, war nun die Zeit des Abschiednehmens gekommen: Das die Commedia all'italiana charakterisierende Überbordende und Grotteske wurde durch melancholische Töne ersetzt, die das Lachen zum Schwenden bringen und das Gefühl einer verlorenen Zeit heraufbeschwören.

Damit kündigte sich auch Scolas Poetik des Gewöhnlichen an, nach der er seinen Blick – wie Scola selbst sagt – auf die »Komparsen der Geschichte«³ richten wird. In *C'eravamo tanto amanti* verknüpfte Scola erstmals individuelle Geschichte nicht nur mit der Sozialgeschichte des Landes, sondern auch mit der Geschichte des Films. Die Filmgeschichte ist auch später zentraler Bestandteil eines Prozesses der Deutung von Wirklichkeit und kann nicht von der sogenannten »Realgeschichte« getrennt werden. In den 1950er Jahren kämpft Nicola als engagierter, aber erfolgloser Filmkritiker hartnäckig für

ein neorealistisches Kino, zu einem Zeitpunkt, als das politisch-ästhetische Credo des Neorealismus seine subversive Kraft schon längst verloren hat. Dass De Sica (der kurz vor seinem Tod, als müder, alter Mann, sich selbst spielt) sich als einer der bedeutendsten Maestri des Neorealismus schließlich dem kommerziellen Film beugt, erscheint Nicola als ein Verrat, den er nie vergeben wird. Jahre später treffen individuelle Geschichte und Filmgeschichte noch einmal aufeinander: Im nächtlichen Rom der 1960er Jahre fährt Antonio mit dem Krankenwagen an der Fontana di Trevi vorbei und sieht nach langer Zeit Luciana wieder, die Frau, die Gianni ihm weggenommen hatte. Sie schlägt sich als Statistin dort durch, wo eine der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte gedreht wird. Federico Fellini spielt sich selbst mit der Arroganz des machtvollen Künstlers – an seiner Seite Marcello Mastroianni, ebenfalls sich selbst spielend: den Latin Lover der Nation, der den lässigen Körper der Ikone männlicher Italianità schlechthin vorführen muss. Es ist diese Ikone, die er ausgerechnet unter der Regie von Scola Stück für Stück dekonstruiert.

Mastroianni wird im Spätwerk Scolas, in dem der Regisseur seinen Blick auf die »storia« in engen, quasi klaustrophobischen Räumen richtet, zu einer besonderen Verkörperung seines Alter Ego: In dem sich durch die Dekaden verändernden Körper des Schauspielers lagern sich individuelle und kollektive Geschichte ab. Ob als armer Schlucker und gescheiterter Boxer in Amerika in *Permette? Rocco Papaleo* (I/F 1971), als neurotischer Liebhaber und dogmatischer kommunistischer Mauerer in *Dramma della gelosia (Tutti i particolari in cronaca)* (*Eifersucht auf Italienisch*, I/E 1970), als ohnmächtiger Dissident in *Una giornata particolare (Ein besonderer Tag)*, I 1977) oder als selbstverliebter Vater in *Che ora è? (Wie spät ist es?)*, I/F 1989) – jedes Mal spielt Marcello einen Verlierer, dessen Illusionen zerschmettert werden. Durch ein Ineinandergreifen von stereotypen Bildern, Klischees und Projektionen spiegelt sich der Regisseur über die Jahre mit zunehmender Intensität in diesen Varianten des ewigen Verlierers, die Mastroianni verkörpert, während er Scola immer ähnlicher sieht. Dabei werden Körperbild und Körpersprache zum zentralen Ausdruck der sich wandelnden Lebenslage: von der kraftvollen und exzessiven Körperlichkeit des 40-jährigen Proletariers mit schwarzen, rebellischen Locken, behaarter Brust und verschwitztem Unterhemd bis hin zum feinen Schnurrbart und den ergrauten, ordentlich frisiereten Haaren des gutbürgerlichen Akademikers in seriösen Anzügen, der in seiner Körperhaltung auch die Niedergeschlagenheit des alternden Resignierten wiedergibt. Auffällig zeigt sich diese Ähnlichkeit Scolas mit den von Mastroianni verkörperten Figuren in *Splendor* (I/F 1989), wo der im Lauf der Filmgeschichte gealterte *uomo comune* (Alltagsmensch) Jordan sein von den Dorfbewohnern verlassenes

Kino aufgeben muss und mit der Krise des Kinos als Ort des kollektiven Imaginären auch seine persönliche Krise erlebt.

Aber vielleicht ähnelt der Blick des Regisseurs Scolas auf die neue Welt, die ihre alten Lebensräume endgültig zerstört hat, am meisten dem desillusionierten und zugleich selbstkritischen Blick des alternden Casanova – wieder Mastroianni – in *Il mondo nuovo (La Nuit de Varennes/Flucht nach Varennes, FI 1980)*: In der historischen Nacht des Jahres 1791, in der der französische König Louis XVI. aus dem revolutionerserschütterten Paris nach Varennes flieht, findet sich Casanova zufällig in einer Kutsche mit einer bunten Reisegesellschaft. Mit ihm reisen der amerikanische Unabhängigkeitskämpfer Thomas Payne, der Trivialautor la Bretonne, ein fortschrittlicher Industrieller und eine mysteriöse Comtesse mit ihrem Friseur. Abermals sind es die »Komparsen der Geschichte«, die sich mit dem Entstehen der neuen Welt, die die Französische Revolution ankündigt, arrangieren müssen. Der körperlich verfallene und verarmte Casanova schaut als alter Aufklärer skeptisch auf den »mondo nuovo«, denn er sieht die aufflackernden Hoffnungen bereits durch die drohende Gewalt erstickt.

Ettore Scola ist in diesem Jahr 80 Jahre alt geworden. Dieser Band ist auch als Hommage an einen Großmeister gedacht, der in seiner bescheidenen Art kein Vermächtnis hinterlassen möchte, sondern ein einfühlsam melancholisches Werk, das die große Tradition des italienischen Films fortsetzt und zugleich verabschiedet. Denn die Italianità, welche die individuellen und kollektiven Identitäten in Scolas Kino prägt, wird – wie Georg Seeblen in seinem Beitrag darstellt – letzten Endes als fragiles Konstrukt offenbart.

Wehmütig blickt der Regisseur auf die Orte der Sozialisation seiner Generation wie auch auf die Großfamilie und das Kino zurück, deren unaufhaltsame Auflösung er konsequent inszeniert: Seine Figuren des »pater familias« sind schwache Patriarchen, seine Ehefrauen und Mütter zwiespältig, und auch seine leidenschaftlichen Kinogänger bleiben unverbesserliche Träumer. Mit dem Leitmotiv der Familie bei Scola befasst sich Ulrich Döge in seinem Aufsatz. Und in seinen »Notizen zu *Splendor* und *Che ora é*« vergleicht Andreas Kilb die zwei Filme auch hinsichtlich ihrer Inszenierungsorte.

Auch Scolas Raffinement der Inszenierung wird in diesem Band gewürdigt: Der Wandel vom Drehbuchautor zum Regisseur der Commedia all'italiana findet zwar bruchlos statt, aber Scola betrachtet das Genre von Anfang an als Experimentierfeld und operiert immer wieder mit originellen Hybridisierungen der Genrekonventionen. Die narrativen Muster der Commedia und ihre tradierten Geschlechterrollen werden stets infrage gestellt, so dass überraschend innova-

tive Erzählformen entstehen. Aus dieser Perspektive analysiert Aurora Rodonò in ihrem Beitrag den Film *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*. Auch mit dem vielschichtigen Wechselverhältnis von Film und Theater hat sich der Regisseur intensiv beschäftigt und raffinierte Inszenierungslösungen entwickelt. Diese Thematik steht im Zentrum des Aufsatzes von Thomas Bremer, der die Filme *Ballando ballando (Le Ball/Le Bal – Der Tanzpalast, I/F/ALG 1983)* und *Il viaggio di Capitan Fracassa (Die Reise des Kapitän Fracassa, I/F 1990)* näher betrachtet.

Ettore Scola, dessen Werk ständig zwischen Drama und Farce oszilliert, hat sich in seinen späteren Regiearbeiten als Meister der leisen Töne erwiesen und seiner Liebe zu den Menschen – mal spöttisch, mal mitfühlend – Ausdruck verliehen.

Mein Dank gilt allen Autoren für ihre Mühe und ihre Texte. Ganz besonders möchte ich mich bei den Herausgebern der Reihe *Film-Konzepte* Thomas Koebner und Fabienne Liptay bedanken, die mir als Gastherausgeberin die Realisierung dieses Bandes ermöglicht haben, und bei Julia Gerdes für ihre kompetente Hilfe.

Marisa Buovolo
Hamburg, im August 2011

1 Ettore Scola im Gespräch mit Antonio Bertini, in: *Ettore Scola. Il cinema e io*. Rom 1996, S. 49. — 2 Ebenda. — 3 Ettore Scola zitiert nach Stefano Mussi, *Ettore Scola*. Rom 2006, S. 64.