

Ein humanist an der Kamera : zum Tode Vittorio de Sicas

Autor(en): **Romagosa, Jaime**

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 23

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Ein Humanist an der Kamera

Zum Tode Vittorio de Sicas

Kein Zweifel: Mit dem Tode Vittorio de Sicas ist der Film – sind wir alle – ärmer geworden. Als der beliebte Schauspieler 1940 seinen Erstling, *«Rose scarlatte»*, inszenierte, hatte er bereits in 32 Filmen kleinere und grössere Rollen verkörpert. Seinen natürlichen Charme hatte sich schon das Revue- und Boulevardtheater der dreissiger Jahre zunutze gemacht. De Sica schien dazu bestimmt, den Beau weiterzuspielen, bis er 1943 die Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini aufnahm. Er hatte ihn schon 1935 kennengelernt, als er in einem Film von Mario Camerini – *«Darò un milione»* – spielte, an dessen Drehbuch Zavattini mitgearbeitet hatte. Es war die Zeit der *«weissen Telephone»*. Doch darüber später.

★

Vittorio de Sica wurde 1901 in Sora (Frosinone) geboren. Sein Vater war ein neapolitanischer Magistrat, die Mutter waschechte Römerin. Die Kindheit verbrachte Vittorio in Neapel; als er elf Jahre alt war, siedelte die Familie nach Rom über. Schon als Knabe zeigte sich de Sica theaterbesessen; an der Pfarreibühne von San Camillo übernahm er bereits kleinere Rollen. Später, als er zum Militärdienst eingerückt war, wirkte er in der Theatertruppe seines Regiments mit und wurde schliesslich 1922 Mitglied des Ensembles von Tatiana Pavlova. 1927 bildete er mit Giuditta Rissone und Umberto Melnati eine eigene Truppe.

1912 hatte er, noch ein Kind, eine winzige Rolle in *«Il processo di Clémenceau»*, einem heute verschollenen Streifen, gespielt, und eine etwas grössere 1928 in *«La compagnia dei matti»*. Die eigentliche Laufbahn als Filmdarsteller begann 1931 mit *«La vecchia signora»*. De Sica spezialisierte sich auf komisch-sentimentale Rollen, vor allem in den Filmen von Mario Camerini (von *«Gli uomini che mascalzoni»* bis *«Grandi magazzini»*) und erfreute sich als brillanter Komödiant grosser Beliebtheit. So hätte es weitergehen können, wenn er 1940 nicht beschlossen hätte, sich in der Regie zu versuchen. Kurz nach *«Rose scarlatte»* drehte er *«Maddalena, zero in condotta»*; 1941 *«Teresa Venerdì»* und *«Un garibaldino in convento»*. Im gleichen Jahr entstand *«I bambini ci guardano»*. Dazwischen spielte de Sica immer wieder in Filmen; oft musste er ausgesprochene *«Brotrollen»* annehmen. 1943 begann er mit den Dreharbeiten zu *«La porta del cielo»*, an dessen Drehbuch Cesare Zavattini mitbeteiligt war. Der Film gelangte erst nach dem Krieg in die italienischen Kinos. 1946 schliesslich ist das Jahr von *«Sciuscià»*, die erste bedeutende Frucht des *«Tandems»* de Sica/Zavattini.

★

Weitherum Aufsehen erregte das Manifest von Zavattini, dessen Kernstück lautet: *«Ich will immer und vor allem ein Zeitgenosse sein, denn der Film wird sich nur dann künstlerisch behaupten können, eine menschliche und universale Sprache haben, wenn er die Bedeutung der Ereignisse, der kollektiven Dramen seiner Zeit widerspiegelt.»* Und de Sica sagte etwa zur gleichen Zeit: *«Der Film muss den Weg einschlagen, der von der menschlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit der Gegenwart vorgezeichnet ist. Diese Wirklichkeit gibt ihm seine Rechtfertigung, seinen allgemeingültigen Charakter. Der wahre Sinn meiner Filme besteht in der Suche nach der menschlichen Solidarität, im Kampf gegen den Egoismus und gegen die Gleichgültigkeit.»*

«*Sciuscià*» behandelt das Problem der sich selbst überlassenen Nachkriegsjugend. Die aus den Fugen geratene Gesellschaft weiss mit den ihrem Schicksal überlassenen Kindern nichts Besseres anzufangen, als sie in Anstalten zu stecken, die sich dann als wahre Verbrecherschulen erweisen. Die Rolle der egoistischen Erwachsenen hat der Staat übernommen, der den entgleisten Jungen Steine statt Brot bietet. De Sica motiviert die Grausamkeit des Menschen mit liebeleerer Kindheit.

«*Ladri di biciclette* ist wohl de Sicas berühmtester Film. Er spielt in einem völlig unromantischen Rom. Auch hier steht die Verlassenheit des Menschen und sein Streben nach Gemeinsamkeit im Mittelpunkt des Geschehens.

«*Miracolo a Milano*» in dem die menschliche Solidarität einen grossen Platz einnimmt, wurde von einem Teil der Kritik politisch gedeutet, wogegen sich jedoch de Sica entschieden verwahrte. («Es ist kein politischer Film, sondern eine Fabel. Mögen die Menschen gut zueinander sein. Das ist die einzige Politik meines Films.») In der Tat hat de Sica für die Kindheit, die Armut, das Alter und alle Formen des Elends und der Einsamkeit stets eine besondere Empfänglichkeit bekundet. Die Probleme, die ihn bewegen, sind die Arbeitslosigkeit, die Schwierigkeit zu überleben, die verwaorlste Jugend, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. In seinen besten Werken entwickelte de Sica einen Stil, der in seiner auf das Wesentliche ausgerichteten Art zu den eindrücklichsten der Filmgeschichte gezählt werden darf. Zu Recht ist gesagt worden, de Sica gehöre in eine Reihe mit Griffith, Flaherty, Chaplin und Donskoi, mit denen er die Sensibilität, die Liebe für alles Zerbrechliche und Verwundbare gemeinsam hat. Die anderen sind nicht, wie bei Sartre, «die Hölle». Sie sind wichtig, ja sie sind das Wichtigste. Für de Sica und Zavattini ist der Film in erster Linie eine Moral. Es ist eine Kunst, die es ihnen erlaubt, ihren Nächsten besser kennenzulernen, also auch ihn zu lieben. Diesen Grundsätzen sind Zavattini und de



Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen Vittorio de Sica und Cesare Zavattini:
«Umberto D.»

Sica in ihrem gemeinsam geschaffenen Werk stets treu geblieben. Ihnen verdanken wir mindestens vier grosse Filme, die den Neorealismus mitgeprägt haben. Sie gipfelten in «*Umberto D*», dem nie wieder erreichten Höhepunkt ihrer fruchtbaren Zusammenarbeit.

★

«*Umberto D*» war ein totaler Misserfolg; vom Publikum und, was noch trauriger ist, von einem Teil der Kritik verkannt. Dabei ist es das unbestrittene Meisterwerk de Sicas und Zavattinis. «Der Realismus» – um noch einmal Zavattini zu Worte kommen zu lassen – «bedeutet vor allem den Mut, 90 Minuten lang ein Beispiel von Ungerechtigkeit betrachten zu können, eines der vielen Beispiele, die wir tagtäglich erleben. Doch das Leben ist so weitläufig, dass wir kaum hundert Quadratmeter davon erforscht haben. Und das menschliche Elend ist noch grösser als das Leben.»

«*Umberto D*» – das ist der einsame Mensch, der Unbedeutende. Für ihn, den pensionierten Staatsbeamten, gibt es keine Brüderlichkeit, nur Gleichgültigkeit. Schon seine Anwesenheit «stört» eine Kollektivität, die den Krieg vergessen hat. Um so stärker prägt sich sein Schicksal ein – ein Schicksal, das auch das eines jeden von uns sein könnte. Das Gewissen des Zuschauers wird mit einem der grausamsten Probleme unserer Zeit konfrontiert, dem Problem des Alters in einer Gesellschaft, in der die Alten keinen Platz mehr haben und, wie so vieles Unbequeme, verdrängt werden...

★

Mit «*Stazione Termini*» (1953) war de Sicas Schaffen in eine absteigende Linie geraten. Er war gleichzeitig immer wieder schauspielerisch tätig, auch in reinen Konfektionsfilmen. Mit «*Il tetto*» versuchte er 1956 noch einmal, an seine grosse neorealistische Serie anzuknüpfen, wenn auch in einer leicht verwässerten Form. Die Filme der späteren Jahre waren zuweilen brillant, hielten aber dem Vergleich mit den früheren Werken keineswegs stand. Nur «*Il giardino dei Finzi Contini*» (1970) liess noch einmal aufhorchen.

Eines steht jedoch fest: de Sica war einer der besten Regisseure des Nachkriegsfilms, mit Roberto Rossellini und, bis zu einem gewissen Grad, Luchino Visconti, der wahre Schöpfer des italienischen Neorealismus. Das ist sein grosses und unbestreitbares Verdienst.

Jaime Romagosa

Vittorio de Sica als Regisseur: kleine Filmographie

1940	Rose scarlatte (Koregie Giuseppe Amato)	1962	Il giudizio universale
	Maddalena, zero in condotta		Boccaccio 70 (Episode: «La riffa»)
1941	Teresa Venerdi	1963	I sequestrati d'Altona
1942	Un garibaldino in convento (Teilregie)	1964	Ieri, oggi e domani
1943	I bambini ci guardano	1964	Matrimonio all'italiana
1944–		1965	After the fox (in England)
1946	La porta del cielo		Un monde nouveau (in Frankreich)
1946	Sciuscià	1966	Le streghe (Episode: «Una sera come le altre»)
1948	Ladri di biciclette	1967	Sette volte donna (Woman times seven)
1951	Miracolo a Milano	1968	Amanti (A place for lovers)
1952	Umberto D	1970	I girasoli
1953	Stazione Termini		Il giardino dei Finzi-Contini
1954	L'oro di Napoli	1971	Le coppie (Episode «Il leone»)
1956	Il tetto	1974	Il viaggio
1960	La ciociara		