

Ivo Blom

»MIT NUR EINEM BLICK PERFIDE SEIN«

Carl Koch, Jean Renoir, Luchino Visconti und TOSCA

Der italienische Film TOSCA (1940) ist ein kurioser und faszinierender Fall der Filmgeschichte. Begonnen vom französischen Regisseur Jean Renoir, wurde er von Carl Koch, dem deutschen Drehbuchautor, beendet. Lotte Reiniger, Kochs Frau, war ebenso an dem Film beteiligt wie der junge Luchino Visconti, der Produzent Arturo Ambrosio war ein großer Name des italienischen Stummfilms. Die Literatur zu Renoir hat den Film stets schlechtgemacht, totgeschwiegen oder sich nur auf die Handvoll Einstellungen konzentriert, die er selbst gedreht hat. Auch Visconti hat den Film im Nachhinein stets abqualifiziert. Doch bei näherer Betrachtung weist TOSCA faszinierende Ähnlichkeiten mit Viscontis eigenen Filmen auf, insbesondere mit seinem Erstling OSSESSIONE (1942/43), einem Meisterwerk des italienischen Kinos und Vorboten des Neorealismus. Eine Analyse der zeitgenössischen Rezeption von TOSCA zeigt außerdem, dass der Film in Italien zwar kritisch, aber nicht ausschließlich negativ aufgenommen wurde, wie es in der Filmgeschichtsschreibung meist dargestellt wird.

Das Projekt

TOSCA war als Film ganz ein Kind seiner Zeit. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre waren in Italien Opernfilme in Mode. Es hatte schon länger Pläne gegeben, Giacomo Puccinis Oper »Tosca« bzw. das ihr zugrunde liegende Bühnenstück Victorien Sardous mit Marta Eggerth und Jan Kiepura in italienischer und deutscher Sprachversion unter der Regie von Mario Soldati oder Geza von Bolvary zu verfilmen.¹ Auch Augusto Genina sollte eine »Tosca«-Adaptation mit der Französin Junie Astor und dem Italiener Amedeo Nazzari inszenieren,² doch keines dieser Projekte wurde verwirklicht. In den späten 1930er Jahren entstanden auch viele französisch-italienische Co-Produktionen, besonders bei der römischen Scalera Film.³ Die 1938 gegründete Firma verfügte über eigene Ateliers und versuchte ein Star-System nach amerikanischem Vorbild aufzubauen. Ab 1939 wurden Hollywood-Produktionen zunehmend vom italienischen Markt verdrängt und es galt diese zu ersetzen. Die Scalera entwickelte eine international ausgerichtete Geschäftspolitik und machte sich einen Namen mit aufwendig inszenierten und prominent besetzten Literatur-, Theater- und Opern-Verfilmungen.

Im Sommer 1939 lud Vittorio Mussolini – ein Sohn des Duce, der u.a. die führende Zeitschrift Cinema leitete und sich schon für italienisch-amerikanische Co-Produktionen eingesetzt hatte – Jean Renoir ein, TOSCA für die von ihm gegründete Era Film⁴ in Zusammenarbeit mit der Scalera zu drehen. Der französische Regisseur war in Italien seit seinem umstrittenen LA GRANDE ILLUSION (DIE GROSSE ILLUSION, 1936/37) in aller Munde. Das Angebot musste Renoir, der in Frankreich gerade mit LA RÈGLE DU JEU (DIE SPIELREGEL, 1939) einen schweren Misserfolg erlitten hatte, wie ein Geschenk des Himmels vorgekommen sein. Renoir telegraphierte dem jungen mailänder Aristokraten Luchino Visconti, einem seiner Assistenten bei UNE PARTIE DE CAMPAGNE (EINE LANDPARTIE, 1936), und lud ihn ein, ihm erneut zu assistieren.⁵ Célia Bertin zufolge sei Renoir umgehend in die Verhandlungen mit der Scalera eingetreten, die ihm angeboten habe, Koch als Drehbuchautor und Visconti als Regieassistent zu engagieren.⁶ Mit Koch verband Renoir eine enge Freundschaft. Renoir hatte Koch und seiner Frau 1935 bei der Flucht aus Deutschland geholfen und ihn dann bei LA GRANDE ILLUSION, LA MARSEILLAISE (1937) und LA RÈGLE DU JEU als Mitarbeiter beschäftigt.

Laut Bertin verließ Renoir Paris am 10. August mit seiner zukünftigen Frau Dido Freire und Koch. Im toskanischen Städtchen Montecatini Terme trafen sie mit den Produzenten Giuseppe Barattolo und Arturo Ambrosio zusammen, Bertin und auch Ronald Bergan zufolge, kamen Renoir und Freire am 14. August in Rom an. Sie wurden von Visconti begrüßt, der ihnen die Stadt zeigte, »die sowohl Jean als auch Dido aufregend und romantisch fanden«.⁷ Laut Laurence Schifano »ließen sich Renoir und Koch von Visconti durch die Villa Adriana und alle weiteren Orte führen, die als Kulisse für TOSCA in Frage kamen. Durch ihn, sollte Renoir später sagen, war dieser Aufenthalt in Rom »eine Offenbarung. Ich verdanke ihm das Verständnis für die italienische Sinnenwelt.«⁸

Folgt man den Eintragungen in Lotte Reinigers Tagebuch, so war Renoir allerdings bereits am 4. August gemeinsam mit Koch nach Rom gereist.⁹ Eine Woche nach ihrer Ankunft in Rom hatten Renoir und Koch demnach ein erstes Exposé fertiggestellt. Der gemeinsame Besuch der Ruinen der Villa Adriana in Tivoli mit Visconti muss also auf den 23. August datiert werden, denn Alfred Happ zufolge sind sich Visconti und Renoir erstmals am 22. August begegnet, am 24. August hatte Renoir Rom jedoch schon wieder verlassen.¹⁰ Einen Tag vorher war nämlich in Moskau der Deutsch-Sowjetische Nichtsangriffspakt unterzeichnet worden. Tief erschüttert durch dieses Ereignis kehrte Renoir nach Frankreich zurück.¹¹ Eine Woche später, am 1. September, überfiel Deutschland Polen und am 3. September erklärten Frankreich und Großbritannien Deutschland den Krieg. Der Zweite Weltkrieg hatte begonnen.

Nach Renoirs Abreise blieb Koch mit Reiniger, die am 1. September eingetroffen war, in Rom und erhielt von der Scalera ein Angebot: »Die Scalera-Filmgesellschaft wollte gern, dass Renoir wiederkäme, und meinte, wenn man zu



Jean Renoir, Carl Koch bei der Drehortsuche für *Tosca* (1940)

uns freundlich ist, dann kommt er wieder wegen seines Freundes Koch. Und so hatte ich nach acht Tagen einen Vertrag für den Liebestrank.«¹² Da Italien in den ersten Monaten des Weltkriegs neutral blieb, durfte Renoir um Weihnachten 1939 nach Rom zurückkehren.¹³ Im Januar 1940 besuchte er erneut die Villa Adriana und weitere Drehorte. Mit Koch mietete er in der Nähe der Kirche von Santo Stefano Rotondo eine große Wohnung, deren Wände die beiden zu Ehren der Brasilianerin Dido mit Dschungelszenen bemalten. Das Haus wurde bald zu einem fröhlichen Treffpunkt.¹⁴

In der Illustrierten *Tempo* erschien am 8.2.1940 unter dem Titel »Quattro giorni con Jean Renoir« eine Reportage über die Motivsuche für *TOSCA* mit zahlreichen Aufnahmen des italienischen Fotografen Federico Patellani, der gerade am Beginn seiner Karriere stand.¹⁵ Die Fotos machen deutlich, welche Drehorte Renoir oder sein Stab und der Produzent Arturo Ambrosio in Erwägung zogen, und belegen Renoirs Liebe zu Außenaufnahmen. Neben den Fotos erschien auch ein kurzer Text von Renoir: »Tosca in 24 ore«. Um die »monstres sacrés« Puccini und Sardou zu umgehen, plante Renoir einen Krimi, in dem sich die gesamte Handlung – von der Hinrichtung des Grafen Palmieri bis zu der Cavaradossis und Toscas Tod am nächsten Tag zur gleichen Stunde – innerhalb von 24 Stunden abspielt. Insofern hält Renoir sich – wie etwa in sei-

nen früheren Filmen *TONI* (1934) und *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* (1936) – an die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung, wie sie auch in einigen Filmen Viscontis wie *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, 1947/48), *LE NOTTI BIANCHE* (*WEISSE NÄCHTE*, 1957) und *GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO* (*GEWALT UND LEIDENSCHAFT*, 1974) anzutreffen ist. Zugleich wollte Renoir dem Film einen dokumentarischen Charakter verleihen, weswegen viel vor Ort gedreht wurde: »Es ist mein Ehrgeiz, dem Zuschauer den Eindruck zu vermitteln, es hätte 1800 bereits Film gegeben und dass die Straßen Roms so aussehen, als wären sie Teil eines zur damaligen Zeit gedrehten Dokumentarfilms.«¹⁶

Neben der Drehortsuche arbeiteten Renoir und Koch weiter am Buch, wobei Bertin zufolge wohl auch Visconti beteiligt war.¹⁷ Die Besetzung der Hauptrollen wurde ebenfalls allmählich geklärt – laut Bertin u.a. durch die »guten Ratschläge« Viscontis bei der Wahl der italienischen Darsteller.¹⁸ Anfangs wollte Renoir Georges Flamant – seinen Hauptdarsteller in *LA CHIENNE* (*DIE HÜNDIN*, 1931) – als Cavaradossi haben, doch Flamant wurde zum Militär eingezogen. Im Januar 1940 sollte Viviane Romance die Titelrolle spielen.¹⁹ Schließlich ging diese an Imperio Argentina.²⁰ Ihre Mitspieler waren der neue italienische Filmstar Rossano Brazzi als Cavaradossi und der gefeierte Welschschweizer Michel Simon als Scarpia.

Die Dreharbeiten

Ende April war das Drehbuch von Renoir und Koch fertig und am 6. Mai wurden die ersten Einstellungen von *TOSCA* gedreht, die wir als erste Bilder nach dem Vorspann sehen. Die Kamera vollführt eine fließende Bewegung vom Balkon des Palazzo Farnese zum darunter liegenden Torbogen, durch den zwei Reiter galoppieren. Die nächtlichen Dreharbeiten erregten die Aufmerksamkeit der Presse.²¹ Renoir filmte die Reiter in den Straßen Roms, auf dem Kapitol, beim Überqueren der Engelsbrücke mit Berninis Statuen und schließlich bei ihrem Eintreffen am Tor der Engelsburg, Scarpias Residenz und zugleich Stadtgefängnis. Renoir nahm die Szenen entgegen der damals in Italien üblichen Praxis mit Originalton auf, wie etwa dem Klappern der Pferdehufe auf dem Straßenpflaster. In dieser Hinsicht ist interessant, dass Visconti bei *OSSESSIONE* und *LA TERRA TREMA*, seinen ersten Filmen, ebenfalls O-Ton verwendete.²² In seiner Kritik zu *TOSCA* lobte Gianni Puccini später sowohl diese nächtlichen Aufnahmen als auch die Originalton-Aufnahmen.²³

Die Reiter passieren auf dem Kapitol antike Statuen. Weder von der Handlung her noch geografisch betrachtet spielen diese eine Rolle – sie liegen nicht auf dem Weg vom Palazzo Farnese zur Engelsburg –, aber sie geben ebenso wie Berninis Engelsstatuen den Ton des Films vor. Von einer Großaufnahme eines der Engel erweitert sich der Kamerablick zu einem Panorama der Brücke mit dem Tor der Engelsburg, vor dem die Reiter eintreffen. So entsteht eine Art Prolog,



Tosca (1940, Carl Koch): Imperio Argentina, Michel Simon

der nicht nur hinsichtlich der Handlung, sondern auch visuell eine Einheit darstellt. Diese Bilder lassen nicht nur die Vergangenheit anklingen, sie beleben auch die heutige Stadt neu, wie Jacques Rivette bemerkte. Ihm zufolge »erreicht (...) nichts den Grad der Verzauberung, die in den ersten fünf oder sechs Einstellungen mit den nächtlichen Galoppaden das ganze Märchen des Barocks wieder zum Leben erweckt: Die Kamera klopft den Stein ab, der zu pulsieren beginnt und sich mit der Bewegung des Dramas vermischt. LA TOSCA hört auf, eine realistische Oper zu sein; die Realität wird zur Oper.«²⁴

Inzwischen verschärfte sich die Kriegssituation. Nachdem Deutschland im April 1940 Dänemark und Norwegen besetzt hatte, waren im Mai die Niederlande, Belgien und Nordfrankreich an der Reihe. Das faschistische Italien war darauf vorbereitet, Deutschland zu unterstützen, und die Stimmung eskalierte rasch, wie auch Renoir am eigenen Leib erfahren musste. Am 13. Mai wurde er auf der Straße von Faschisten angegriffen, weil er sich den *Osservatore Romano* gekauft hatte, die Tageszeitung des Vatikans, die als einzige in Italien nicht der faschistischen Zensur unterlag.²⁵ Schockiert berichtete Renoir seinen Freunden von dem Vorfall und verließ Rom und Italien am 19. Mai.²⁶ Michel Simon, Imperio Argentina und Carl Koch konnten unbehelligt in Italien bleiben, da sie die schweizer, argentinische bzw. deutsche Staatsangehörigkeit be-

saßen. Nachdem sich der deutsche »Blitzkrieg« als erfolgreich erwiesen hatte, erklärte Mussolini Frankreich am 10. Juni den Krieg.

Einen Tag später kam die Anweisung, *TOSCA* fertigzustellen,²⁷ und die Scalera schloss mit Koch einen Regievertrag ab. Die Dreharbeiten wurden am 12. Juni mit der Szene von Angelotti (Adriano Rimoldi) im Gefängnis fortgesetzt und gingen danach mit Höhen und Tiefen weiter, auch wenn Koch der Zeitschrift *Film* noch im November 1940 ein enthusiastisches Interview gab, in dem er die Fähigkeiten der Darsteller und des Stabes lobte.²⁸ Offensichtlich wurden Koch ein geringeres Budget und weniger Freiheiten gewährt als Renoir, denn im Film scheint Cavaradossis Villa eine Studiokulisse zu sein. Koch konnte Renoirs Absicht, einige Einstellungen in der Villa Adriana aufzunehmen, also nicht verwirklichen. Er blieb in Rom und drehte auf dem Palatin und in der Nähe der Caracalla-Thermen.²⁹ Es ist bedauerlich, dass es Koch nicht möglich war, mehr an realen Schauplätzen zu drehen, auch wenn die Zahl der Außenaufnahmen in *TOSCA* wohl dennoch höher war als in jedem anderen italienischen Historienfilm dieser Zeit.

Am 17.12.1940, zu Beginn des Winters, wurden Einstellungen gedreht, die im Sommer spielen sollten. Reiniger schrieb: »Noch einmal ging's hinaus in Eis und Schnee, um auf den idyllischen Gefilden des Palatin ein sorgenloses Sommerleben vorzutäuschen, was mit Hilfe einiger Schafe und Pferde auch gelang.«³⁰ Das sind die am Palatin gedrehten Einstellungen, in denen Toscas Kutsche vor dem pittoresken Hintergrund mit Schafen und Schäfern von Scarpas Reitern verfolgt wird. Der Film war vermutlich schon teilweise montiert, als diese Aufnahmen gemacht wurden,³¹ denn nur sechs Wochen später, am 30.1.1941, feierte *TOSCA* Uraufführung in Rom. Reiniger notierte erleichtert: »Zur allgemeinen Freude wurde jedoch die Uraufführung ein großer Erfolg und so endete ein langes Kapitel so gut, wie es nur irgend enden konnte.«³² Dem *Film-Kurier* zufolge startete der Film im römischen Cinema Moderno, wurde aber auch in einer Sondervorführung für die deutsche Presse und Mitglieder der deutschen Botschaft gezeigt. Hier erläuterte Carl Koch die künstlerischen Ziele des Films und lobte die Zusammenarbeit mit dem italienischen Stab.³³

Es ist nicht mehr festzustellen, wie genau Koch dem ursprünglichen Drehbuch gefolgt ist, wie sehr Renoir den Stil des Films schon im Vorhinein festgelegt hatte und ob die Scalera gewisse Änderungen durchgesetzt hat, wie die Opernarien Marios im Gefängnis. Für Koch muss die Arbeit an *TOSCA* ein anspruchsvolles und etwas abenteuerliches Unternehmen gewesen sein, führte er doch zum ersten Mal Regie bei einem abendfüllenden Spielfilm, nachdem er jahrelang in eher untergeordneter Position an den Filmen von Reiniger mitgearbeitet hatte oder bei Renoir Regieassistent gewesen war. Was wäre gewesen, wenn er die Karriere als Regisseur hätte fortsetzen können? Es ist leider unmöglich, den weiteren Verlauf seiner italienischen Tätigkeit zu beurteilen, da sein folgender Film, *UNA SIGNORA DELL'OVEST* (*KARAWANE*, 1942), offenbar verschollen ist.

Die Rezeption

Es lässt sich nicht feststellen, ob *TOSCA* in Italien finanziell erfolgreich war, da keine Angaben zu Besucherzahlen vorliegen, doch wir wissen, dass der Film nicht unbeachtet blieb.³⁴ Die Presse war kritisch, wies aber auch auf positive Elemente hin. Filippo Sacchi, der angesehene Kritiker des *Corriere della Sera*, war besonders beeindruckt von den Außenaufnahmen in *TOSCA*: »Von allen Toscas, die, seit die Bilder laufen können, regelmäßig gedreht werden, zeichnet sich diese durch eine ganz besondere Eigenschaft aus: Es ist nämlich eine römische Tosca, die ganz tief in die große landschaftliche und architektonische Stimmung des barocken Roms der Päpste eintaucht.«³⁵ Enrico Emanuelli vom *Tempo* befand, Koch habe sich bei den Innenaufnahmen zu sklavisch an das Bühnenstück gehalten, in den Außenaufnahmen jedoch seine ganze Kraft bewiesen, wie bei der Verfolgung Toscas oder der Szene in Marios Villa (auch wenn letztere ja offenbar im Atelier nachgebaut wurde).³⁶ Italienische Kritiker waren um 1940 der reinen Studioproduktionen derart überdrüssig, dass sie sogar die ungeliebten Historienfilme lobten, wenn sie Außenaufnahmen enthielten.

Gianni Puccini, nicht verwandt mit Giacomo Puccini, dem Komponisten der Oper, wandte – trotz seiner Freundschaft zu Carl Koch – kritisch ein, dass Renoirs Absicht, *TOSCA* als Krimi statt als Oper zu inszenieren, auf dem Höhepunkt der Handlung aufgegeben wurde. In Kochs Film werde die bis dahin straffe Handlung hier von einer Einstellungsfolge unterbrochen, die den Tagesanbruch zeigt, während Cavaradossis berühmte Arie »E lucevan le stelle« zu hören ist. Das brems die Handlung und betone das melodramatische, emotionale Moment. Doch offensichtlich war dies für Puccini der einzige Fehler, denn »Kochs größtes Verdienst besteht darin, schlicht geblieben zu sein und angesichts Roms keiner ›dokumentarischen‹ und ästhetisierenden Verlockung erlegen zu sein, sondern die Stadt dargestellt zu haben, ohne den Fortgang des Dramas zu stören. (...) Das Markenzeichen dieses Regisseurs sind seine Kamerabewegungen, die von einer seltenen Gewandtheit und Ebenmäßigkeit sind; es gibt extrem lange Einstellungen von mehr als einer Minute, in denen alles Mögliche passiert, und in denen die Kamera nicht einen Moment still steht.«³⁷ Ein Stilmittel, das später auch in Viscontis *OSSESSIONE* mit seinen langen Einstellungen und Plansequenzen zu finden ist; doch schon vor Koch und Visconti sind lange Kamerabewegungen ein Merkmal von Renoirs Filmen wie *LES BAS-FONDS* (*NACHTASYL*, 1936), *LA GRANDE ILLUSION* oder auch *LA RÈGLE DU JEU*. Wie Renoir und Visconti beginnt Koch oft mit einem Detail und fährt dann zurück, zieht die Szene und die Kadrierung auf.

Für den Kritiker Pietro Bianchi liegt die Kraft von *TOSCA* im Kontrast zwischen den lebhaften Figuren Tosca, Cavaradossi und Angelotti, die das neue Zeitalter repräsentieren, und der dekadenten, reaktionären Welt des Roms der Päpste und Bourbonen – zwei Welten, die einander hassen und sich nicht verstehen.³⁸

Was die Darsteller angeht, so äußerte sich die italienische Presse allgemein negativ zu Imperio Argentina, lobte jedoch Michel Simon.³⁹ Enrico Emanuelli schrieb zu den darstellerischen Leistungen: »Aber sie [Argentina] haben sie hier und da zu sehr gewähren lassen. (...) Ihre gesunde, wenn auch vielleicht etwas schulmäßige und divenhafte Überschwänglichkeit (...) bewirkte auf Dauer das Gegenteil dessen, was sie beabsichtigt. (...) Er [Simon] bleibt unter den Protagonisten derjenige, an dem sich erlauben lässt, um wie viel mehr auf der Leinwand im Vergleich zur Bühne Schlichtheit, Zurückhaltung, Zartheit nötig ist. Er versteht es, mit nur einem einzigen Blick perfide und mit einer nur angedeuteten Geste höchst lasziv zu sein.«⁴⁰

Auch die deutsche Fachpresse hatte mehrfach über die Herstellung von *TOSCA* berichtet – allerdings erst, nachdem Koch die Regie übernommen hatte. Seine antifaschistische Haltung wurde dabei selbstverständlich übergangen. Der *Film-Kurier* erwähnte *TOSCA* im Oktober 1940 in einer Übersicht neuer italienischer Produktionen⁴¹ und widmete den Dreharbeiten kurz darauf einen ganzen Artikel, in dem die deutsche Beteiligung an *TOSCA* besonders hervorgehoben wird.⁴² Anlass war der Besuch des deutschen Generalkonsuls Walther Wüster und des Legationssekretärs Theodor Blahel in den Scalera-Studios. Die deutsche Nationalität des Szenenbildners Gustav Abel wurde ebenso betont (auch wenn er Österreicher war)⁴³ wie die von Lotte Reiniger. Der Rundgang endete mit der Sichtung schon montierter Sequenzen des Films.

TOSCA hatte seine Erstaufführung im Deutschen Reich am 7.5.1942 in Wien und lief dann am 2.6.1942 in Berlin in drei Kinos gleichzeitig an, über ein Jahr später als in Italien. Friedrich Koppe und Otz Tollen hatten die deutsche Synchronisation übernommen, deren deutsche Sprecher Franziska Liebing (*Tosca*), Walter Holten (*Scarpia*), Hans H. Fiedler (*Cavaradossi*) und Heinrich Sauer (*Angelotti*) waren.⁴⁴ Die deutsche Fassung weist einige kleine, aber bezeichnende Unterschiede zur italienischen auf.⁴⁵ So fehlen im Vorspann die Namen von Reiniger und Visconti und auch die Synchronisation hat eine Änderung vorgenommen: In der Szene, in der die Höflinge in der Halle des Palazzo Farnese warten, fährt die Kamera an Männern entlang, die über Politik reden. In der italienischen Fassung hören wir verschiedene Sprachen, neben Italienisch auch Englisch und Deutsch, denn der Hof ist international. In der deutschen Fassung spricht der gesamte Hof ausschließlich Deutsch.

Auffällig ist auch ein verändertes Detail in der Szene, in der Tosca Scarpia tötet. In der italienischen Fassung erdolcht sie ihn und er fällt zu Boden. Dies wird nur kurz gezeigt; einigen Quellen zufolge soll hier eine Großaufnahme herausgeschnitten worden sein, weil sie zu grausam wirkte. Tosca steht zunächst unter Schock, erholt sich dann aber und stellt zwei Kandelaber neben den Leichnam, bevor sie den Raum verlässt. Diese berühmte Geste wurde offensichtlich von Sarah Bernhardt in Sardous Bühnenstück eingeführt und gehört seitdem zum Standardrepertoire der »Tosca«-Inszenierungen.⁴⁶ In der deutschen Fassung fehlt das Absetzen der Kandelaber. War den Deutschen diese Geste zu ka-



Tosca (1940, Carl Koch): Adriano Rimoldi (rechts)

tholisch geprägt? Zu französisch? Oder zu melodramatisch? Wie dem auch sei, Hanne-Lore Struck schrieb im Berliner Lokal-Anzeiger: »Karl Koch führte mit Geschick diesen Film auch über gefährliche Klippen hinweg, was ihm, unterstützt durch die deutsche Synchronisation, eine freundliche Aufnahme ermöglichte.«⁴⁷

Felix Henseleit erläuterte in seiner Besprechung zunächst die Schwierigkeiten der filmischen Adaptation von Opern, um dann Koch dafür zu loben, dass er den Stoff dem Medium Film angepasst habe.⁴⁸ Statt Puccinis Oper auf die damals übliche Weise zu verfilmen, indem er eine moderne Rahmenhandlung durch Bühnenszenen mit Opernarien anreichert, habe er auf Grundlage der Handlung des Bühnenstücks von Sardou ein realistisch inszeniertes Drama geschaffen, das in den entscheidenden Szenen von der Musik der Oper wirkungsvoll »überglänzt« werde. Henseleit empfand in dieser Hinsicht lediglich die Schlusszene als »allzu krass angelegt«. Ansonsten lobte er die stimmungsvollen Bilder: »Karl Kochs Inszenierung gibt den dramatisch bewegten Bildfolgen des ernststen und oft nervenrüttelnden Geschehens stets den Akzent des malerisch-düsteren Stimmungsmoments, das die Illusion, nicht nur ein Abbild der aufgesuchten Welt vor sich zu haben, sondern die Zeit und ihre Welt selber, mit suggestiven Mitteln hervorruft.«⁴⁹ Ein Lob des Films verbunden mit einer

deutlich nationalistischen und vereinnahmenden Perspektive – man fragt sich, was Koch wohl davon gehalten hätte – hatte schon C. C. Schulte anlässlich des italienischen Verleihstarts von *TOSCA* zum Ausdruck gebracht: »Durch die Verbindung von deutscher Gründlichkeit in Drehbuch und Regieführung mit südlichem Schönheitssinn und romanisch-wohlklingender Formensprache ist ein Werk von seltener Harmonie entstanden.«⁵⁰

TOSCA und der junge Visconti

Im Vergleich zu Sardous Bühnenstück und zur Oper verschiebt sich im Film das dramatische Gewicht von der Hauptfigur hin zum Widersacher. Carl Kochs Regie unterstreicht das in den Szenen, in denen Scarpia eingeführt wird. In der ersten Einstellung haben die Reiter die Engelsburg erreicht und werden zu Scarpia vorgelassen. Sie passieren zahlreiche Türen und etliche Schwellen, wobei die Kamera ihnen folgt – Einstellungen, die an die aufwendigen Kamerafahrten durch Palazzi in Viscontis epischen Filmen wie *SENSO* (SEHNSUCHT, 1953/54) und *IL GATTOPARDO* (DER LEOPARD, 1962) erinnern, aber auch an seine früheren, neorealistischen Filme wie *OSSESSIONE* und *LA TERRA TREMA*. Als die beiden Männer bei Scarpias Schlafzimmer ankommen, wartet die Kamera diskret im Vorzimmer und hindert den Zuschauer so, Scarpia zu sehen; wir hören ihn nur aus dem Off. Die visuelle Einführung kommt später: Wir sehen eine Hand, die ein Sieb hält, durch das Reismehl fällt. Die Kamera kippt nach unten und wir sehen einen Mann, der sich ein kegelförmiges Gebilde vors Gesicht hält, während man seine Perücke pudert. Durch den Kegel wird der Anblick seines Gesichts erneut hinausgeschoben. Endlich hebt sich der Kegel und wir sehen den perfekt zurechtgemachten Kopf Scarpias. Langsam fährt die Kamera zurück und zeigt uns immer mehr von seinem Körper und seiner Aufmachung, während er von Perückenmachern und Assistenten umschwirrt wird. Ganz deutlich ist Scarpia so sehr das Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit, als wäre er ein König. Diese Szene erinnert stark an den Beginn von *OSSESSIONE*. Auch hier wird Ginos Anblick hinausgezögert, da Visconti ihn überwiegend von hinten filmt und ein Hut das Gesicht verdeckt. Gezeigt wird sein Gesicht erst, als Giovanna ihn zum ersten Mal ansieht. In diesem Moment fährt die Kamera rasch auf Ginos Gesicht zu und suggeriert damit dasselbe Erstaunen, das dieser Mann in Giovanna auslöst.

Sicher hatte sich Visconti bei der Mitarbeit an *Rencirs UNE PARTIE DE CAMPAGNE* schon einiges angeeignet, doch im Nachhinein erscheint die Kameraarbeit in *TOSCA* mit ihren Massenszenen, dem ausgedehnten Einsatz von Kamerafahrten und Kranaufnahmen – wie z.B. während des Te Deums in der Kirche, in der Angelotti sich versteckt und Cavaradossi malt – wesentlich komplexer. Offenbar hat Visconti daraus gelernt. Schon in der Eröffnungsszene von *OSSESSIONE*, wenn Gino zur Trattoria geht, fällt die erstaunliche Kranaufnahme auf:

Der Lkw, von dem er heruntergezogen wird, würde uns sonst den Blick auf ihn versperren. Statt einer analytischen Montage, die die Handlung aufteilt, zieht Visconti es vor, Ginos Gang in einer geschmeidigen Einstellung zu verfolgen, was auch betont, dass er Teil des Schauplatzes ist, genauso wichtig wie der Raum, den der Zuschauer mit ihm entdeckt. Wir finden dieselbe bewegliche Kadrierung in *TOSCA*. Deren Kameraarbeit stammt von dem erfahrenen Ubaldo Arata, dessen Karriere in den 1910er Jahren begonnen hatte und der berühmt war für unkonventionelle Einfälle, flüssige Kamerabewegungen und seine Vorliebe für große Schärfentiefe wie auch für die geschickte Handhabung von Massenszenen. Für die Scalera hat Arata seit ihrer Gründung gearbeitet, *TOSCA* war sein zehnter Film für die Gesellschaft.⁵¹

Dem Visconti-Biografen Gianni Rondolino zufolge ist nicht bekannt, ob Visconti den Film mochte und ob er mit seinen Erfahrungen bei der Mitarbeit zufrieden war, doch in einem Interview in den *Cahiers du cinéma* bezeichnete Visconti *TOSCA* als »schrecklichen« Film: »Mehr konnten wir daraus nicht machen.«⁵² Im Nachhinein könnte man anderer Meinung sein, zumal Visconti sich offenbar gewisse Elemente von *TOSCA* angeeignet hat. Im Vorspann des Films werden Visconti und Lotte Reiniger als Regieassistenten aufgeführt. Was genau ihre Aufgaben waren, ist unklar, doch Patellanis Fotos und Reinigers Zeichnungen belegen, dass beide bei den Dreharbeiten anwesend waren. Als Drehbuchautor wird im Vorspann Alessandro de Stefani genannt, ein erfolgreicher Theater- und Filmautor, doch er hat lediglich Renoirs französische Dialoge ins Italienische übersetzt. Das eigentliche Drehbuch stammt von Koch und Renoir – möglicherweise unter Mitwirkung von Visconti. Am Set von *TOSCA* lernte Visconti schließlich auch Massimo Girotti kennen, der hier in der Nebenrolle des Massimo Angelotti aus dem Gefängnis befreit und später in *OSSESSIONE* Hauptdarsteller wurde.⁵³ Innerhalb des künstlerischen Reifeprozesses von Visconti wirkten die Vorbereitungszeit mit Renoir wie auch die Zusammenarbeit mit Koch bei der Herstellung von *TOSCA* offenbar als prägende Erfahrung für seine weitere stilistische Entwicklung.

1) Francesco Bono: *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*. Viterbo: Sette Città 2004, S. 80 f.; Francesco Bono: *Augen, die bezaubern*. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der italienische Regisseur Carmine Gallone. In: Armin Loacker, Günter Krenn (Hg.): *Zauber der Boheme*. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm. Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 356 f. – 2) Gianni Rondolino: *Luchino Visconti*. Turin: UTET 1981/2006, S. 76. – 3) Zur Scalera und ihren französischen Co-Produktioner vgl. Barbara Corsi: *La produzione private dopo la legge Alfieri*. Scalera Film, Lux Film e altri. In: Ernesto G. Laura, Alfredo Baldi (Hg.): *Storia del cinema italiano 1940/1944*. Venedig, Rom: Marsilio / Centro Sperimentale di Cinematografia 2010, S. 383-391; Paolo Lughì: *La Scalera Film: lo studio system all'italiana*. In: Ebd., S. 392-399. – 4) Die Era-Film war 1937 gegründet worden, um in Co-Produktion mit Hollywood Opernfilme für den internationalen Marktzustellen. Als eine Zusammenarbeit mit den USA politisch nicht mehr opportun schien, orientierte sich die Era-Film nach Deutschland. *TOSCA* sollte ursprünglich von der Era-Film und der deut-

schen Terra co-produziert werden. Vgl. Bono, a.a.O., S. 356 f. – 5) Visconti in einem Interview mit Costanzo Costantini: *Costanzo Constantini: L'ultimo Visconti*. Mailand: SugarCo 1976, S. 39. – 6) Célia Bertin: *Jean Renoir: A Life in Pictures*. Baltimore, London: John Hopkins University Press 1991, S. 165. – 7) Bergan: *Jean Renoir. Projections of Paradise. A Biography*. London: Bloomsbury 1992, S. 212. – 8) Laurence Schifano: *Luchino Visconti. Une vie exposée*. Paris: Gallimard 2009, S. 233. – 9) Zit. n. Alfred Happ: *Szenen einer Freundschaft*. Lotte Reiniger, Carl Koch, Jean Renoir. *Die gemeinsamen Filme*. München: Institut Français de Munich / Cicim 1994, S. 53. – 10) Ebd., S. 54. – 11) Bertin, a.a.O., S. 168 f. – 12) Reiniger bezieht sich auf den Kurz-Animationsfilm *L'ELISIR D'AMORE*, der 1939 von der Scalera produziert wurde, aber nicht in die Kinos kam, zweifellos nach Gaetano Donizettis Oper. Happ, a.a.O., S. 54. – 13) Nach Reinigers Zeichnungen in ebd. Bertin, a.a.O., S. 171, behauptet, sie seien Mitte Januar 1940 zurückgefahren, was dem zu widersprechen scheint. – 14) Bertin, a.a.O., S. 171 f. – 15) Federico Patellani: *Quattro giorni con Jean Renoir*. In: *Tempo*, 8.2.1940, S. 30 ff. Eine Handvoll dieser Bilder werden in Publikationen zu Visconti und Renoir immer wieder verwendet. Über 200 Negative von Patellanis Schnappschüssen dieser Ortsbesichtigungen sind heute Teil der Sammlung Patellani im Museo di Fotografia Contemporanea in Cinisello Balsamo bei Mailand. – 16) Jean Renoir: *Tosca in 24 ore*. In: Ebd. – 17) Bertin, a.a.O., S. 172. – 18) Ebd., S. 173. – 19) D.R.G.: *E' arrivato Jean Renoir*. In: *Film*, 13.1.1940. Bertin, a.a.O., S. 175, gibt an, Romance sei wegen des Krieges nicht in der Lage gewesen, Frankreich zu verlassen. – 20) Argentina war damals nicht die einzige spanischsprachige Schauspielerin in Rom. So trat im selben Jahr etwa der Spanier Juan de Landa, zukünftiger Darsteller in *OSSESSIONE*, in verschiedenen italienischen Filmen auf. – 21) Gianni Puccini: *Si gira di notte*. In: *Cinema*, Nr. 94, 25.5.1940. – 22) Von *SENSE* (1954) an hat Visconti mit fremdsprachigen Darstellern gearbeitet und deshalb das Drehen mit O-Ton aufgegeben. – 23) Puccini, *Si gira di notte*, a.a.O. Er gehörte der Gruppe um die Zeitschrift *Cinema* an, die später am Drehbuch und der Herstellung von *OSSESSIONE* mitgewirkt hat. – 24) Jacques Rivette: *La Tosca*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 78, Weihnachten 1957. Zit. n. André Bazin: *Jean Renoir*. München: Hanser 1977, S. 150. – 25) Nach Giuseppe De Santis ging es um eine französische Zeitung. Jean Gili, Marco Grossi (Hg.): *Alle origini del Neorealismo*. Giuseppe de Santis a colloquio con Jean A. Gili. Rom: Bulzoni, 2008, S. 30 f. Nach Bertin, a.a.O., S. 175, wurde Renoir in einem Restaurant verprügelt, weil er den *Osservatore Romano* bei sich trug. – 26) Die Daten 13. und 19. Mai stehen auf Zeichnungen von Reiniger in Happ, a.a.O., unpag. [S. 60]. – 27) Zeichnung und Text von Reiniger in Happ, a.a.O., unpag. [S. 61]. – 28) P.: *Roma, la diva più bella*. In: *Film*, Nr. 43, 16.11.1940. – 29) Ein großes Foto davon erschien im Januar 1941 in *Tempo* in einem Artikel über die Dreharbeiten mit Fotos von Patellani: Carl Koch: *Il fato di Tosca*. In: *Tempo*, Nr. 5, 16-23.1.1941. – 30) Zeichnungen und Text von Reiniger in Happ, a.a.O., unpag. [S. 62]. Eis und Schnee sind zwar auf Patellanis Fotos in *Il Tempo* nicht zu sehen, aber selbst für Rom muss es ein strenger Winter gewesen sein, da alle schwere Wintermäntel, Schals und Mützen tragen und der Stab sich auf einem Foto aus dem Archiv Reinigers an einem kleinen Kohlefeuer in den Straßen Roms wärmt. – 31) Die Vorführung der schon montierten Teile für den deutschen Botschafter im Oktober 1940 scheint das zu bestätigen. Vgl. Anm. 42. – 32) Zeichnung und Text von Reiniger in Happ, a.a.O., unpag. [S. 63]. – 33) C. C. Schulte: *»Tosca«* Film mit Imperio Argentina in der Titelrolle erfolgreich gestartet. In: *Film-Kurier*, Nr. 33, 8.2.1941. – 34) In Paris wurde der Film erst am 2.10.1942 im Kino Lord Byron gezeigt. Demnach könnten Renoirs französische Freunde den Film gesehen haben, doch er selbst war zu der Zeit schon in den USA. Dort kam *TOSCA* erst 1947 in den Verleih. – 35) F. S. [= Filippo Sacchi]: *Tos-*

ca. In: *Corriere della Sera*, 30.1.1941; zit. n.: Francesco Savio: *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930–1943)*. Mailand: Sonzogno 1975, S. 357 f. – 36) Enrico Emanuelli: *TOSCA*. In: *Tempo*, Nr. 89, 8–13.2.1941. – 37) Gianni Puccini: *TOSCA*. In: *Cinema*, Nr. 111, 10.2.1941. Vgl. auch Rondolino, a.a.O., S. 78. – 38) Volpone [= Pietro Bianchi]: *TOSCA*. In: *Il Bertoldo*, 7.2.1941; zit. n.: Pietro Bianchi: *L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1940–1943*. Mailand: Il Formichiere 1979, S. 53 ff. – 39) Mario Gromo: *TOSCA*. In: *La Stampa*, 22.2.1941; zit. n.: Gianni Rondolino (Hg.): *Mario Gromo. Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931–43*. Turin: La Stampa 1992, S. 143 f. – 40) Enrico Emanuelli: *TOSCA*. In: *Il Tempo*, Nr. 89, 8–13.2.1941. – 41) Blick auf kommende italienische Filme. In: *Film-Kurier*, Nr. 253, 28.10.1940. – 42) [C. C. Schulte]: In Rom entsteht unter deutscher Regie ein »Tosca«-Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 256, 31.10.1940. – 43) Abel war seit Gründung der Firma bis zu seiner Rückkehr nach Wien 1944 Szenenbildner bei der Scalera. – 44) Die deutschen Sprecher von *TOSCA*. In: *Film-Kurier*, Nr. 13, 16.1.1942. – 45) Ein Vergleich der beiden Fassungen war möglich durch das CineFest 2010, für das das Bundesarchiv-Filmarchiv eine neue Kopie der deutschen Verleihfassung hergestellt hatte. – 46) Mario Corsi: *L'avventuroso cammino di Tosca*. In: *Cinema*, Nr. 94, 25.5.1940. Der Artikel enthält ein Bild genau dieser Szene: Bernhardt beugt sich über Scarpas Leiche und hält eine Kerze in der Hand. Die ikonische Wirkung dieser Geste belegt z.B. eine Szene im italienischen Film *CARNEVALESCA* (1918, Amleto Palermi), in der die von Lyda Borelli verkörperte Figur einen Kandelaber neben die Leiche ihres Verlobten stellt, den sie gerade umgebracht hat. – 47) Hanne-Lore Struck: *Drama der Leidenschaft*. In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 3.6.1942. – 48) Felix Henseleit: *Tosca*. In: *Film-Kurier*, Nr. 127, 3.6.1942. – 49) Ebd. – 50) Schulte, »Tosca«-Film mit Imperio Argentina in der Titelrolle erfolgreich gestartet, a.a.O. – 51) Bei der Scalera drehte Arata viele Filme mit Rossano Brazzi und war bald nach *TOSCA* auch wieder Carl Kochs Kameramann für *UNA SIGNORA DELL'OVEST* (*KARAWANE*, 1941/42), ebenfalls mit Simon und Brazzi. Vgl. auch Stefano Masi: *Il contributo dei direttori della fotografia e il ruolo di costumisti, scenografi e monattori*. In: Laura/Baldi, a.a.O., S. 330–344. – 52) Rondolino, a.a.O., S. 79; Jacques Doniol-Valcroze, Jean Domarchi: *Entretien avec Luchino Visconti*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 93, März 1959. – 53) Girotti wird im Vorspann nicht erwähnt. Er hielt in seinem nächsten Film, *LA CORONA DI FERRO* (1941, Alessandro Blasetti) eine größere Rolle, die zu seinem Durchbruch als Filmdarsteller führte. Seine erste Hauptrolle spielte er in Roberto Rossellinis *UN PILOTA RITORNA* (1941/42).

Alfons Maria Arns

DAS TRAUMA DES »NAZISMO« Roberto Rossellini und Deutschland

Blickt man nach Italien, dann gibt es nur drei Regisseure, die sich in ihren Filmen eingehender mit deutscher Geschichte und Kultur beschäftigt haben: Liana Cavani, Roberto Rossellini und Luchino Visconti. Ein naheliegender Grund dafür, dass sich nur diese – dafür umso eingehender – mit dem Thema beschäftigen, ist die gemeinsame traumatische Geschichte von Faschismus und Nationalsozialismus, dem dramatischsten und traurigsten Kapitel in den jahrhundertealten Beziehungen zwischen den beiden Ländern. Die Filme spiegeln damit Aspekte jener »Geschichte einer schwierigen Beziehung von Bismarck bis zu Berlusconi« wider, wie sie der italienische Historiker Gian Enrico Rusconi vor einigen Jahren skizziert hat: als eine Geschichte von Kriegen und Bündnissen, von »Verrat« und Wiederannäherung.¹

Lange bevor Visconti und dann Cavani ab Ende der 1960er Jahre mit den Filmen ihrer »deutschen Trilogien« Aufsehen erregten,² hatte Rossellini bereits die Mauer des Schweigens durchbrochen. Mit seiner ab Mitte der 1940er Jahre entstandenen zweiten »Kriegstrilogie«,³ der »trilogia della guerra«, sammelte er die Trümmer der 1936 formierten »Achse Rom-Berlin« und des 1939 geschlossenen »Stahlpakts« auf und fand die ganze harte Wirklichkeit des Zweiten Weltkriegs in den Landschaften, Städten und Gesichtern. Zunächst in Italien mit *ROMA CITTÀ APERTA* (*ROM – OFFENE STADT*, 1945) und *PAISÀ* (1946), dann aber auch im »Epizentrum« (Carlo Lizzani) Berlin selbst mit *GERMANIA ANNO ZERO* (*DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL*, 1947/48).

Bei allen drei Regisseuren stehen der Nationalsozialismus mit seinen Verbrechen und die Suche nach dessen Ursachen im Zentrum, wobei sich Rossellinis Filme in spezieller Weise mit dem Widerstand, der »Resistenza«, gegen die deutsche Besatzung im faschistischen Italien 1943–45 und deren Opfern befassen, mit dem zerstörten Berlin als letzter Station dieser deutsch-italienischen Nachkriegschronik. Im Land der Täter stellt Rossellini schließlich grundlegende Fragen nach Schuld, Verantwortung und Fortwirken des Vergangenen. Im Unterschied zu Viscontis und Cavanis Filmen der 1970er Jahre und später ist Rossellini noch ganz nah am Erlebnis von Faschismus, Krieg und unmittelbarer Nachkriegszeit und versucht als »Emphatiker« und »Visionär des historischen Moments«⁴ den authentischen Geschehnissen die filmische Form einer dokumentarisch-erzählerischen Chronik zu geben. Der Begriff Neorealismus – die Hinwendung zur Wirklichkeit und zur Menschlichkeit – war in den 1940er