

Daraufhin versucht der Rabe, sie aufzuklären, indem er zuerst einmal die Art der Ereignisse erklärt, in die sie verwickelt sind. Es ist eine vergebliche Mühe, aber der Rabe besteht darauf: Er ist ein hartnäckiger Gesprächspartner und bemüht sich, die beiden Naiven in die Argumentationsführung seiner strengen Dialektik hineinzuziehen. Totò und sein Sohn hören mit Geduld und ohne Staunen dem klugen Raben zu. Sie empfinden eine gewisse Ehrfurcht ihm gegenüber, aber auch viel Gleichgültigkeit und geben sich zwar Mühe, sich mit einigen Überlegungen des Raben einverstanden zu erklären, aber innerlich halten sie ihn für einen großen Langweiler: Er redet, stellt fest, trennt, unterscheidet, und sie sind wirklich unfähig, seinen Lehren zu folgen und sie zu würdigen.

An einem bestimmten Punkt erzählt der Rabe, um seinen Worten mehr Nachdruck zu verleihen, eine wahre Geschichte, die, wie er betont, von 'großen Vögeln und kleinen Vögeln' handelt. Und so erleben Totò, der Vater, in dem Gewand eines alten Mönchs, und Ninetto, der Sohn, in dem eines jungen Mönchs, ein Abenteuer aus dem Jahr 1200. Der Heilige Franz fordert sie auf, die Sprache der Vögel zu erlernen, um auch ihnen die Liebe predigen zu können.

Die Aufgabe ist schwierig, aber der alte Mönch Totò verfolgt sie mit großem Eifer, und vor den Ruinen eines Schlosses verbringt er, ermuntert durch viele junge Falken und unbekümmert um den Lauf der Jahreszeiten, den eiskalten Schnee, den peitschenden Wind oder die brennende Sonne, einige Jahre auf Knien im Vertrauen darauf, daß es ihm eines Tages gelingen wird, die Sprache der Falken zu verstehen. Und schließlich lernt er sie.

Der alte Mönch macht sich daraufhin mit dem gleichen Eifer an das äußerst schwierige Erlernen der Spatzensprache, und als er das Geheimnis der beiden Sprachen besitzt, kann er endlich mit den großen und den kleinen Vögeln in ihrer jeweiligen Sprache sprechen und sie zur Liebe bekehren.

Aber in der Freude über diese wunderbare Entdeckung stürzen sich die von Liebe ergriffenen Falken auf die kleinen Spatzen und verschlingen sie. Bruder Totò verzweifelt, aber nimmt dann, unterstützt von Bruder Ninetto und getröstet durch die Worte des Heiligen Franz, seine Predigt erneut auf. Es ist ja auch im Alltag, auch heutzutage so, daß die verschiedenen Gesellschaftsschichten, obwohl sie doch das Evangelium gehört haben, noch nicht genügend erzogen sind, um sich gegenseitig zu respektieren. Die Ermahnungen, die der Heilige Franz im Film an den älteren Mönch richtet, enthalten die gleichen Betrachtungen über Frieden und Gewaltlosigkeit, wie sie Papst Paul VI. der Versammlung der Vereinten Nationen übermittelt hat.

Nach dieser Beschwörung des Jahres 1200 setzen die drei Freunde, der Rabe, Totò und Ninetto, ihren Weg fort, sind Zeugen bedeutungsvoller kleiner Ereignisse und erleben Abenteuer, die komisch und tragisch zugleich sind und dem Raben weitere Anlässe liefern, seine ideologische Predigt fortzuführen.

Aber Totò und Ninetto verbergen jetzt nur noch mit Mühe ihre Langeweile. Sie halten es nicht mehr aus, verständigen sich heimlich mit Gesten, nicht mit Worten, der Rabe schüchtert sie ein, und augenzwinkernd werden sie sich einig: plötzlich ... drehen sie ihm den Hals um, braten ihn und essen ihn auf.

Der Rabe, so sagt uns der Autor, ist der ideologische Rationalismus, der von der Botschaft des Johannes überwunden wird; das Ende des Raben stellt die grausame Assimilation einiger Ideen dar. Die Menschheit schluckt, was sie fressen soll, und schreitet vorwärts zu welchen weiteren Zielen? Im Film wird die Menschheit in der Unendlichkeit ihrer Zeit gesehen.

Pier Paolo Pasolini

Pasolini über die Episode 'Totò im Zirkus'

Ich habe einen Versuch unternommen, die Episode mit dem Dompteur und dem Adler zu retten, indem ich sie auf eine Länge von 8 - 10 Minuten gekürzt habe. Ich weiß im Moment noch nicht, ob sie in den Film hineinkommt oder nicht. Falls ja, würde auch sie von dem Raben erzählt werden, vor der Episode mit den Mönchen. Die Länge von 8 - 10 Minuten, mit der die Episode auf das reduziert wird, was sie im wesentlichen ist, ein 'sym-

metrischer Schnörkel in viel Weiß und viel Schwarz', gibt ihr, wie mir scheint, wenigstens etwas von dem poetischen Wert zurück, den sie bei der normalen Montage verloren hatte. Verloren aus zwei Gründen: Einmal, weil es Totò unmöglich ist, eine 'Person mit Bewußtsein' und 'im Besitz der kulturellen Privilegien' darzustellen (ich meine 'darstellen' nicht im streng professionellen Sinn). Er ist ein 'Naiver': und als 'Naiver' kann er poetisch werden. Der andere Grund ist die Knappheit der Mittel, mit denen ich die Episode gedreht habe. Daß ich nur vier weiße Bettücher an den Wänden hatte, zwang mich, die Episode eben als einen Schnörkel in Schwarzweiß zu drehen, der sich gewissermaßen selbst abbildet, bestehend aus zwei oder drei ungeheuer einfachen Elementen: dem Weiß, dem Schwarz, ein wenig Grau (ein Léger an der Wand) und den Gesichtern der Protagonisten. Alle mögliche Ausdrucksfülle ist bei so viel Stilisierung verloren gegangen. Die kulturbewußten — und deshalb prosaischen — Reden des Dompteurs fielen unglaublich in dieses nackte Weiß, etc. Außerdem hatte ich, ebenfalls wegen der knappen Mittel, auch schon die komischen Kurzfilme nicht gedreht, die der Dompteur auf eine kleine Leinwand projizieren sollte, zur Erbauung des Adlers. Diese Leere ist durch nichts Vergleichbares gefüllt worden. Zwanzig oder dreißig Minuten einer derartigen Erzählung waren eine Ausdehnung von etwas, das bereits eine Reduktion darstellte ... Ich straffte alles bis ins letzte, indem ich ein schlichtes Ballett von Silhouetten daraus machte, zu einer Reihe von anschaulichen Bildern in 'viel Weiß und viel Schwarz', und fand damit vielleicht wieder eine Möglichkeit zur Verwertung dieser Geschichte von Totòs Umwandlung aus einem laizistisch-rationalen Bürger, der unfähig ist, Religion, Poesie und das Leben in der vorindustriellen Welt (symbolisiert durch einen armen gerupften Adler) als ein einheitliches Ganzes zu sehen, in ein 'problematisches Individuum', das versucht, sich mit dem Adler zu identifizieren und davonzufliegen. (Diese Montagearbeit — die den Film radikal verändert hat und die das 'Material' wie etwas 'Gefundenes', nicht einmal von demselben Autor Gedrehtes behandelt — ist noch so neu, daß ich, wie schon gesagt, jetzt noch nicht sagen kann, ob die Episode in den Film aufgenommen werden wird oder nicht.)

Pier Paolo Pasolini, 23. 1. 1966

CHE COSA SONO LE NUVOLE?

Was sind die Wolken?

(Episode aus dem Film 'Capriccio all'Italiana')

Land	Italien 1968
Produktion	Dino de Laurentiis Cinematografica, Rom
Regie, Buch	Pier Paolo Pasolini
Kamera	Tonino Delli Colli
Dekor, Kostüme	Jürgen Henze
Musik	Domenico Modugno (singt das Lied 'Che cosa sono le nuvole')
Schnitt	Nino Baragli
Regieassistent	Sergio Citti

Darsteller

Jago	Totò
Othello	Ninetto Davoli
Desdemona	Laura Betti
Bianca	Adriana Asti
Cassio	Franco Franchi
Rodrigo	Ciccio Ingrassia
Brabanzio	Carlo Pisacane

Müllfahrer	Domenico Modugno
Marionette	Luigi Barbini
Marionette	Mario Ciprinai
Marionette	Piero Morgia

Uraufführung	14. Juni 1968, Rom
--------------	--------------------

Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	22 Minuten

Inhalt

Shakespeares 'Othello', dargestellt von Marionetten, vor subproletarischem Publikum, das sich kommentierend später handfest einmisch, wenn Othello Desdemona durch die Intrige Jagos umbringen will, zuletzt werden Jago und Othello auf einen Müllhaufen geworfen.

(Versch. Autoren), Pier Paolo Pasolini, Reihe Film 12, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1977

Drehbuchauszug aus CHE COSA SONO LE NUVOLE?

Szene XII. Hinter den Kulissen. Innen, Nacht.

Neue Pause in den Kulissen.

Othello, der Mohr, steht da mit aufgerissenen Augen und bestürztem Blick.

Fassunglos sieht er Jago wieder hereinkommen, der immer noch schallend lacht.

Othello: Du warst also wirklich so! Weißt du, daß du mich anwiderst?

Jago sieht ihn an und wird plötzlich ernst und sanft wie ein alter, geduldiger Philosoph:

Jago: Unser Leben ist wie eine Polenta. Es nimmt die Form des Topfes an, in den es hineingeschüttet wird. Aber welches ist die Form? Die Form der Oberfläche der Polenta gegen die Wand des Topfes oder die Form des Topfes, der die Polenta enthält?

Wir sind die Polenta, oder das Urteil der anderen ist der Topf ...

Othello: Ich verstehe nicht die Bohne. Jedenfalls ist mein Urteil über mich selbst, daß auch ich widerlich bin, nicht nur Ihr. Warum soll ich so anders sein, als ich dachte?

Jago: Mein Sohn, wir leben 'in einem Traum, in einem Traum'.

Szene XVI. Abstellkammer, Innen, Tag

Alle Marionetten hängen wieder an ihrem Brett in der Stille der Abstellkammer, in die die geheimnisvollen Stimmen aus der Welt eindringen. Aber es fehlen zwei: Othello und Jago. Die anderen sind tieftraurig über deren tragische Abwesenheit, die beiden Frauen, Desdemona und Bianca, weinen. Die Männer seufzen in dumpfer Angst. Kurz, es ist wie auf einer Beerdigung.

Brabanzio (mit verlorenem Augenlicht, ein armer Alter): Wer weiß!

Kurzes Schweigen, in dem dieses 'Wer weiß!' die Erschütterung noch deutlicher hat werden lassen.

Cassio: Lieber Brabanzio, was soll man da machen? Einmal kommt jeder dran.

Da erhebt sich im Lärm der Außenwelt eine schöne klare Stimme, die singt und singend immer näher kommt.

Lied des Müllmanns

Ich will verdammt sein,
wenn ich dich nicht liebe,
und wenn das nicht so wäre,
verstünde ich gar nichts mehr,
meine ganze wahnsinnige Liebe,
die bläst der Himmel fort ...
O, das weiche, zarte Gras,
duftend bis zur Qual
Ach, wärst du nie geboren ...

Bianca (beunruhigt, verwirrt): Da kommt er ... Man bringt sie fort ...

Desdemona (mit feierlicher Ergriffenheit und fast priesterlich): Adieu, Jago ... Adieu, Othello ... Adieu für immer (sie bricht komisch in kindliches Weinen aus).

Szene XVII. Kleiner Hof, Außen, Tag

In dem kleinen Hof vor dem Theater ist keine Menschenseele zu sehen; es ist ein kleiner Innenhof mit den üblichen Mäuerchen, dreckverkrustet, abgeschliffen wie ein Kunstwerk. Nichts ist anders im Vergleich zu innen, nur daß die Stimmen und Geräusche stärker und außerordentlich nah sind.

Unter diesen Stimmen und Geräuschen tritt jetzt noch deutlicher die des singenden Müllmanns hervor. Vor einer kleinen Tür zwischen zwei Schrottblechen und anderen Abfällen liegen auch die gemarterten Körper von Othello und Jago.

Der Bestohlene, der lächelt,
beraubt den Räuber,
aber der Bestohlene, der weint,
beraubt sich selbst.

Die Stimme des Müllmanns verstummt plötzlich. Die Stille wird tief und dumpf.

Der Müllmann kommt mit seinem schäbigen Lastwagen herein; er steigt aus, lädt den Müll in seinen Wagen und wirft zwischen diesen Müll auch die Körper von Jago und Othello.

Szene XVIII. Müllwagen, Innen, Tag

Da liegen nun Othellos und Jagos Körper im Dunkeln ihres Leichenwagens. In der Finsternis sieht man nur ihre aufgerissenen und flehenden Augen.

Mit einem schrecklichen Geräusch, dem ein noch schrecklicheres Trommeln folgt, fährt der Wagen ab. Hin und her geworfen beginnen die beiden dort drinnen entsetzlich zu schreien.

Othello (schreit)

Jago (schreit)

Szene XIX. Fahrerkabine des Lastwagens, Innen, Außen, Tag

Der Müllmann fängt unbeschwert wieder an zu singen.

... deshalb sage ich mir,
solange ich lache,
bist du nicht verloren.

Szene XX. Straße, Stadt, Außen, Tag

Vorüberfährt des Lastwagens auf einem hohen Damm, am Stadtrand, an einem beliebigen chaotischen Ort.

Aber das sind Worte
und ich habe noch nie gehört
daß ein Herz, ein gebrochenes Herz
durch Gehörtes geheilt wird.

Szene XXI. Lastwagen, Innen, Tag

Jago und Othello werden im Müll hin und her geschüttelt. In dem schrecklichen Dunkel, betäubend und stinkend, in dem nur ihre Augen vor Schreck und Staunen glänzen.

Und meine ganze wahnsinnige Liebe
die bläst der Himmel fort.

Szene XXII. Damm, Stadtrand, Außen, Tag

Der Müllwagen zeichnet sich ab als schwarze Silhouette gegen den Himmel, während er einen Damm entlangfährt. Rundherum ist Himmel, Himmel! Und die ganze Stadt! Die andere Welt, die Welt unter der Sonne!

Tatsächlich ist alles sehr schmutzig, verwahrlost, erbärmlich. Die großen Wohnhäuser in der Ferne, einige Hütten, krumm gewachsene Feigenbäume, verwahrloste Gärten.

Der Laster hält an einer Stelle des Damms, wo die Böschung äußerst bunt ist: die Müllhalde.

In aller Ruhe steigt der Müllmann aus der Fahrerkabine, öffnet die Hintertür seines Lastwagens, und all die toten Dinge, von denen der Wagen voll ist, rollen wie eine bunte Lawine die Böschung hinab.

Auch die Körper von Jago und Othello.

Eine lange Fahrt mit subjektiver Kamera, die Erde, Himmel und Müllhalde schwindelerregend sich drehen läßt, aus der Sicht der beiden Körper, die schreiend vor Entsetzen hinunterrollen. Bis das Objektiv, unbewegt, nach oben gerichtet ist, gegen den unendlichen blauen Himmel, über den weiße Wolken eilen.

In dem aufgeplätzten, geschwollenen Gesicht Othellos leuchten die Augen vor brennender Neugier und nicht unterdrückbarer Freude.

Auch Jagos Augen betrachten höchst verblüfft oder in Ekstase dieses nie gesehene Schauspiel von Himmel und Welt.

Othello: Was ist denn das?

Jago: Das sind ... das sind ... die Wolken ...

Othello: Und was sind Wolken?

Jago: Boh!

Othello: Wie schön sie sind! Wie schön!

Jago: (jetzt ganz in komischer Ekstase): O herzerreißende, wunderbare Schönheit der Schöpfung!

Die Wolken ziehen schnell über den weiten blauen Himmel.

Toto und Pulcinella

Von Goffredo Fofi

Totò: Ist Diokletian gestorben?

Castellani: Aber ja!

Totò: Und wann ist es passiert?

Castellani: Na, vor zweitausend Jahren!

Totò: Wie die Zeit vergeht ...!

Der Erfolg einer zufälligen Wiederaufführung von TOTO A COLORI im Frühjahr 1971 in Mailand und einiger Filme in den Arbeitervierteln Roms hat ein unvorhergesehenes, plötzliches Revival ausgelöst, das für das junge, meist studentische Publikum den Beigeschmack der Entdeckung und für das weniger junge, breitere den der Wiederentdeckung eines genialen, jahrelang geliebten Schauspielers hat. Das Revival kommt auch deshalb unerwartet, weil es nur vier, fünf Jahre nach dem Tod des Schauspielers erfolgt und weil es vor allem ein junges Publikum betrifft und anzieht, das dem 'künstlerischen Film' abgeneigt ist, aber jenen wenigen Experimenten eines *cinéma d'essai* Beachtung schenkt, das, schauspielmäßig wie politisch, ein Mindestmaß an Regeln einhält, wie sie diesem bei seinem derzeitigen (begrenzten und auch oberflächlichen) Verhältnis zur 'Kultur' gerade eben erkennbar sind – ein Publikum, das gern das revolutionäre russische Kino, die Komiker und ein bestimmtes amerikanisches action- und Abenteuerkino sieht und widersieht, schwierigere Konfrontationen aber meidet.

Was entdeckt es in Totò? Warum verliebt es sich in ihn, anders als die wählerischen intellektuellen Väter, die den neorealistischen Totò geschätzt und den anderen nur in den seltensten Fällen gesehen haben?

Diese Liebe hat etwas Gutes und etwas Zweideutiges. Die Inhalte von Totòs Filmen, selbst seine Maske werden auch in ihren zwispältigen und rückschrittlichen Aspekten aufgenommen, in ihrer geballten Aggressivität und Vulgarität, die der Komiker zur Grundlage seiner Komik machte, in ihrem kleinbürgerlichen Anteil. Aber wenn es so wäre, oder besser, wenn es nur so wäre, bliebe immer noch zu erklären, warum dasselbe Publikum die kleinbürgerlichen Komiker von heute heftig verachtet, die Filme von Sordi – Gassman – Buzzanca und Co., die, weil aktueller, doch vielleicht anziehender sein müßten. Die Ursache liegt nicht nur in dem abgrundtiefen Unterschied der künstlerischen Qualität, die diese Schauspieler von Totò trennt, sondern unserer Meinung nach vor allem in dem, was die Welt kennzeichnet, die jeweils hinter diesen verschiedenen Komikertypen steht. Hinter Totò steht, kurz gesagt, die Tradition der Maske und der anarchische Lebensdrang des Subproletariats; hinter Gassman und Sordi steht die Selbstgefälligkeit des christdemokratischen und faschistischen kleinbürgerlichen Angestelltenmilieus und, was den 'Stil'

angeht, die 'Sittenkomödie' mit ihrer opportunistischen Korruption, auch wenn diese zum Schein hinter Denunziationsproblemen verborgen ist.

Diese Unterscheidung und diese Bevorzugung decken sich mit unserer eigenen Beurteilung. Das Totò-Revival ist also nicht nur Anlaß zur Freude. Aber gerade deshalb ist es notwendig, den Punkt auf das i zu setzen, bevor man uneingeschränkte Genugtuung äußert oder die neue Vorliebe gänzlich und ausschließlich positiv interpretiert. Tatsächlich geht die subproletarische Komik oft und gern in die unpolitische Haltung des kleinen Mannes über und hat wesentliche Berührungspunkte mit der kleinbürgerlichen Komik. Da es ihr an einer genau bestimmten Verwurzelung in einer Klasse und an expliziten Widersprüchen mangelt, ist die Ideologie, die sie zum Ausdruck bringt, die Frucht einer verzweifelten Lebensangst, die im täglichen Kampf zu dem Mittel greift, den allesamt feindlichen Institutionen mit generellem Mißtrauen zu begegnen. Dennoch hat diese Ideologie eine Neigung zu einer gewissen Sentimentalität und zur Ungenauigkeit des egoistischen Urteils; bei geringer moralischer Autonomie steht sie unter dem Einfluß des kleinbürgerlichen Familiendenkens und seiner Mythen und dem Zynismus des *ca' nisciuno è fesso* (niemanden zu beschießen ist blöd). Die Solidarität beschränkt sich auf die unmittelbaren Verwandten und entläßt sich nur selten, und auch dann ohne genaue Ziele und Strategien, in einer Ablehnung des unterdrückerischen Lebenszusammenhangs. Sie fällt Demagogie und Manipulation zum Opfer und sieht nicht über den Tag hinaus. Sie ist amoralisch und asystematisch. Aber im Gegensatz zu der Ideologie, die in den kleinbürgerlichen 'Werten' zum Ausdruck kommt, trägt sie doch ein sehr ausgeprägtes Unterscheidungsvermögen und ein Nein in sich und ist in einer wirklichen Tragödie gefangen, wodurch sie zu etwas Erstzunehmendem und Authentischem wird, das sich den kleinbürgerlichen Manipulationen entzieht.

Mit allem unzufrieden und stets unbefriedigt bringt der Kleinbürger seine Revolte in der Anlehnung an die Starken zum Ausdruck und verschanzt sich hinter kleinen Gemeinheiten und einer systematischen Feigheit. Er macht sich stark im Schutz der Mächtigen, hat dehnbare Beurteilungskriterien (Bewunderung für den Pfiffigen, Neigung zu Niedertracht und Feigheit, Bevorzugung der Unterwürfigkeit), die er mit dem Etikett 'gesunder Menschenverstand' bemäntelt. Er glaubt an die Religion, an die Familie und an den Staat, ist aber nicht bereit, dafür irgendetwas in der eigenen Lebenswirklichkeit aufs Spiel zu setzen. Er kann andere nicht akzeptieren und nicht begreifen, daß es andere Denk- und Lebensweisen gibt. Seine chronische und zynische Unzufriedenheit ('übers Ohr hauen wollen mich alle, dann soll doch der größte Gauner gewinnen, vorausgesetzt er behauptet, es zu unserem Besten zu tun') vermag nie, sich in ein konsequentes Handeln in erster Person zu verwandeln oder in den Versuch, den tatsächlichen Feind zu erkennen. Er ist schließlich der Exponent derjenigen Gesellschaftsschicht, die mehr als jede andere unfähig zur Selbsteinschätzung ist und mehr als jede andere den vom System propagierten Mythologien erliegt, das heißt den Reden der Würdenträger in TV, Kirche und Presse ...

Zwischen der verzweifelten Apathie und verzweifelten Aggressivität einerseits, zwischen denen das Subproletariat, fähig zu Begeisterung und Elan, hin und her schwankt, und dem verdeckten, kleinkarierten Elend des Kleinbürgers andererseits gibt es also einen beachtlichen Unterschied. Aber sie können in ein und demselben Charakter anzutreffen sein, in ein und demselben gesellschaftlichen Einzelfall, in Situationen, in denen ein massives Nebeneinander dieser beiden Kräfte vorhanden ist und sich, wenn auch ohne eine Osmose zu erreichen, zu einer scheinbaren Gemeinsamkeit der Seh- und Denkweisen, wenngleich niemals der konkreten Lebensweisen verfestigt. Mehr noch, in diesem ideologischen Zusammenleben können sich sogar echt proletarische Schichten finden, die in Ermangelung ihrer Anerkennung als solcher, was die Präsenz revolutionärer Organisationen erfordern würde, zwischen der Spontaneität der subproletarischen Revolte und den Abfallprodukten der kleinbürgerlichen Moral schwanken, die bereits selber Abfallprodukt der bürgerlich-katholischen Moral ist. In dem Gemisch von Erfahrungen mit der Unterentwicklung, wie Neapel es war und ist, sind diese Haltungen zusammengeworfen,