

internationales forum des jungen films

berlin
27.6.–4.7.
1971

5

OSSESSIONE

Besessenheit

| | |
|--|--|
| Land | Italien 1942 |
| Produktion | I. C. I. |
| Regie | Luchino Visconti |
| Buch | Mario Alicata, Giuseppe de Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Luchino Visconti, Alberto Moravia, nach dem Roman "The Postman Always Rings Twice" von James M. Cain |
| Kamera | Aldo Tonti, Domenico Scala |
| Schnitt | Mario Serandrei |
| Musik | Giuseppe Rosati |
| Darsteller | |
| Gino | Massimo Girotti |
| Giovanna | Clara Calamai |
| Bragana | Juan de Landa |
| Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Dhia Cristiani, Michele Riccardini, Michele Sakara | |
| Uraufführung | Juni 1942 |
| Länge | 3 200 m |

Inhalt

An einer Landstraße im Po-Delta befindet sich eine ärmliche Benzinstation mit Trattoria, die ein behäbiger Kneipier bewirtschaftet. Der Wirt (...) engagiert eines Tages einen Landstreicher, Gino, als Mechaniker. Gino verliebt sich in Giovanna, die Frau des Wirts; beide beschließen, den Mann umzubringen. Aber nach der Durchführung des Plans zerstreiten sie sich. Bei einem Autounfall kommt Giovanna ums Leben, und Gino wird von der Polizei verhaftet.

Ulrich Gregor / Enno Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 236

Luchino Visconti: Mein Weg zu OSSESSIONE

Von Jacques Doniol-Valcroze und Jean Domarchi

(...) Als ich jung war, fühlte ich mich mehr zum Film hingezogen als zum Theater, aber weniger als Regisseur denn als Dekorateur. Dann habe ich mich um ganz andere Dinge gekümmert, Pferde usw. Bis zu dem Tage, an dem ich in Italien Gabriel Pascal begegnet bin, dem Produzenten von Machatys *Erotikon*. Er machte mir den Vorschlag, in England einen Film nach Flauberts 'November' zu drehen, was mich sofort sehr interessierte. Aber eines Tages bei Korda in London, wo wir verabredet waren, hatte ich plötzlich den Eindruck, daß Pascal im Leeren tappte, ohne jede solide Basis.

Das hat mich ein wenig erschreckt. Ich ging dann nach Paris, um Freunde zu besuchen, unter anderem auch Coco Chanel, die mir sagte: "Wenn Sie wirklich einen ernsthaften Mann kennenlernen wollen, der Filme macht, werde ich Sie mit ihm bekanntmachen. Es ist einer meiner Freunde: Jean Renoir." Ich kannte ihn nicht.

Ich hatte weder *La chienne* noch irgendeinen anderen seiner Filme gesehen. Er war gerade dabei, *Une partie de campagne* vorzubereiten. Ich wurde sein dritter Assistent; die beiden anderen waren Jacques Becker und Henri Cartier-Bresson. Außerdem wurde mir aufgetragen, mich um die Kostüme zu kümmern. Der Film konnte wegen vieler Zwischenfälle nicht beendet werden: die Zahnschmerzen des Darstellers Georges Darnoux, der Regen usw. So bin ich nach Italien zurückgekehrt.

Drei Jahre später bot Renoir mir an, sein Assistent bei *Tosca* zu werden. Aber es war noch nicht eine Sequenz gedreht, als der Krieg ausbrach; und Renoir mußte nach Frankreich zurückkehren. Koch, sein erster Assistent, und ich haben den Film zu Ende gedreht: ein schrecklicher Film. Zu mehr waren wir in dieser Situation nicht fähig.

Dann habe ich angefangen, meine eigenen Drehbücher zu schreiben, unter anderem die Adaptation einer Erzählung von Giovanni Verga. Ich mußte mein Projekt dem faschistischen Ministerium vorlegen. Es wurde unter dem Vorwand abgelehnt, es handle sich um eine Brigantengeschichte. Als sich eines Tages Gianni Puccini, einer meiner Mitarbeiter, zum Minister Paolini begeben mußte, sah er dort mein Manuskript auf dem Tisch liegen. In roter Schrift war auf der ersten Seite zu lesen: "Schluß mit den Briganten!" Das ist komisch, nicht wahr? Paolini bezog das natürlich nicht auf sich selbst und seine faschistischen Kumpanen.

Zu dieser Zeit fand ich unter meinen alten Papieren eine maschinengeschriebene französische Übersetzung des Romans 'The Postman Always Rings Twice' von James M. Cain, die mir Renoir einmal gegeben hatte. Sie war, glaube ich, über Julien Duvivier zu ihm gelangt. Diese Geschichte habe ich mit meinen damaligen Mitarbeitern De Santis, Alicata und Puccini umgearbeitet. Es wurde daraus das Szenario von OSSESSIONE. Die Faschisten haben es durchgehen lassen, aber vom Drehbeginn an habe sie mir tausend Schwierigkeiten bereitet. Sie verlangten fortlaufend Einsicht in die 'rushes' (Filmmuster; das ungeschnittene, belichtete Filmmaterial), wenn ich sie zum Kopieren gab; und wenn sie nach Ferrara zurückkamen, lag bereits der Befehl vor, gewisse Passagen herauszuschneiden. Nach ihnen hätte ich alles herauszuschneiden sollen. Ich habe mich taub gestellt, meinen Film geschnitten, wie ich wollte, und in Rom eine Vorführung organisiert. Sie wirkte im Saal wie eine Bombenexplosion. Die Leute sahen einen Film, den sehen zu können sie nicht für möglich gehalten hätten. Und dann erlebte OSSESSIONE trotz verschiedentlichter Interventionen von seiten der Faschisten einen Riesenerfolg: es wurden sogar Erzbischöfe in den Kinos gesehen, die kamen, um dem Film ihren Segen zu geben! (Ich erfinde nichts, es ist tatsächlich passiert). Als die letzte Regierung Mussolinis im Norden Zuflucht gesucht hatte, nahm man meinen Film mit. Er wurde zusammengeschnitten und in einer neuen Version vorgeführt; das Negativ wurde zerstört. Die Kopien, die es heute gibt, sind nach einem Dup-Negativ gezogen, das ich hatte anfertigen lassen.

Entretien avec Luchino Visconti (deutsch von Annemarie Czaschke), in: Cahiers du cinéma, Paris, No. 93, März 1958; zitiert nach: Theodor Kotulla (Herausgeber): Der Film - Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2, München 1964, S. 57 f.

(...) Was den Begriff 'Neo-Realismus' angeht, so entstand er aus einer Korrespondenz, die ich mit Mario Serandrei führte, der heute noch mein Cutter ist. Er sah die ersten Muster von OSSESSIONE und schrieb mir einen langen Brief, in dem er unter anderem ausführte: "Dieses Filmgenre, das ich zum erstenmal sehe, ... würde ich 'neo-realistisch' nennen." Und von dort kam der Ausdruck 'Neo-Realismus', er wurde zuerst für OSSESSIONE geprägt. (...)

Giuseppe Ferrara: Entretien avec Luchino Visconti, in: Giuseppe Ferrara: Luchino Visconti, Paris 1963; zitiert nach: Ulrich Gregor: Aspekte des italienischen Films I, Bad Ems 1969, S. 58

OSSESSIONE und der Neorealismus

Von Mario Alicata

Bevor ich auf einige historische Daten, auf das moralische, politische und kulturelle Bewußtsein der Autoren von OSSESSIONE zu sprechen komme, möchte ich darauf hinweisen, daß es meiner Ansicht nach unzulässig ist, eine mechanische Verbindung zwischen OSSESSIONE und dem Neorealismus herzustellen. Diese meine Meinung ist nicht die Meinung eines am Film Beteiligten, sondern eines Kritikers und Historikers. Man darf nicht vergessen, daß zwischen OSSESSIONE und dem Neorealismus das wichtigste Faktum der italienischen Geschichte liegt, nämlich die Widerstandsbewegung, die man als ein Moment der Entwicklung interpretieren muß, das von großem Einfluß auf das Verhältnis der Intellektuellen zur italienischen Gesellschaft war und die Entwicklung antifaschistischer Positionen, wie sie Gruppen fortgeschrittener Intellektueller bereits in den vierziger Jahren einnahmen, begünstigte; aber auch als einen qualitativen Sprung. Und zwar deshalb, weil jetzt die Massen, das Volk die Szene betrat und eine bestimmte Funktion erfüllte, eine Position der Hegemonie im politischen Kampf einnahm; das unterscheidet die italienische Widerstandsbewegung von der anderer europäischer, insbesondere westlicher Länder (...) OSSESSIONE ist noch ein Film der Opposition gegen den Faschismus, ein Film, der eine Position des Widerspruchs erkennen läßt, und dessen historische, ideologische, allgemeine Bedeutung (auf die Fragen des Stils und der Sprache komme ich noch, auch wenn sie eng mit diesem Thema zusammenhängen) seine Grenzen im Entwicklungs- und Reifegrad jener Männer fand, die ihn konzipierten und realisierten und die in einer bestimmten Phase ihrer politischen und ideologischen Entwicklung standen. Grenzen, die sich vom Faktum herleiteten, daß die Autoren von OSSESSIONE sozusagen von den legalen Mitteln Gebrauch machten, die der antifaschistischen Opposition zur Verfügung standen, um sich zu artikulieren, und infolgedessen nicht nur von der Zensur, sondern auch von der Selbstzensur abhängig waren, das heißt von dem Bewußtsein, bestimmte Grenzen akzeptieren zu müssen, um eine Reihe von Dingen in einem Film ausdrücken zu können. Diese Opposition entsprach der Position von Intellektuellen, die teils schon Kommunisten waren und in Verbindung mit der illegalen Bewegung standen, letztlich aber immer und vor allem isolierte Intellektuelle waren, die die Erfahrung der Teilnahme an einem großen kollektiven Phänomen wie der Widerstandsbewegung noch nicht gemacht hatten. (...)

Ich betrachte also OSSESSIONE als ein typisches Zeugnis jener in Opposition zum Faschismus stehenden Kultur, zu der auch Paveses Roman 'Paesi tuoi' und Vittorinis 'Conversazione in Sicilia' gehörten; der Film hatte Teil an einem bestimmten Klima, das sich in jenen Jahren auch in der Literatur herausgebildet hatte. Ich meine damit den bewußten Kampf gegen jenes Element, das die italienische Kultur in den Jahren des Faschismus beherrscht hatte: die Position des Formalismus, ob sie sich nun in einer negativen Form (die Tradition der Zeitschrift 'Ronda', des Fragments, der 'schönen Seite') oder mehr von einer positiven Seite her zeigte (die Hermetik mit all ihren Folgeerscheinungen). In jenen Jahren entstand in einer bestimmten Gruppe italienischer Intellektueller das Verlangen nach einem Kontakt mit der Realität, der Drang, eine realistische Sprache zu suchen und zu finden. Und das erscheint mir als ein besonders wichtiger Punkt: das Element der Erzählung, die Forderung, wieder zu erzählen, ein typisches Faktum für Vittorini, Pavese und einige andere, weniger berühmte Schriftsteller jener Jahre. Wir unterstrichen den erzählenden Charakter, den das Filmwerk besitzen konnte. Und von hier kamen wir zum Problem der Landschaft, verstanden nicht im formalistischen Sinne, sondern als realistische Dimension der Erzählung; und zum Problem der Person, zum Problem der Konflikte und der psychologischen Entwicklung der Personen (...). Mir scheint, daß dieses Element OSSESSIONE zugrunde liegt, das Bestreben, den Typ einer Erzählung zu entwickeln, die ihre eigene Dimension und ihre

eigene, präzise Landschaft besitzt. Noch einige weitere Umstände unterstützen meiner Meinung nach diese These einer nicht mechanischen Verbindung zwischen dem Experiment von OSSESSIONE und dem Experiment des Neorealismus. Argentieri und, wie mir scheint, auch de Santis haben schon auf einige Punkte hingewiesen, die später zur Doktrin des Neorealismus geworden sind: das Arbeiten mit nicht-professionellen Darstellern, der Versuch, mit der Kamera auf die Straße zu gehen. Alle diese Dinge waren den Positionen der Gruppe von OSSESSIONE absolut fremd, jedenfalls in der Epoche, in der dieser Film gemacht wurde. Ich beziehe mich auf Visconti, auf Gianni Puccini, auf de Santis und mich selbst. Wie Sie vielleicht wissen, hat auch Alberto Moravia an OSSESSIONE mitgearbeitet (auch wenn sein Name aus Gründen der rassistischen Diskriminierung im Vorspann nicht unter den Drehbuchmitarbeitern erschien): Moravia hat die Dialoge des Films in einer bestimmten Phase der Herstellung überarbeitet. (...)

Ich will damit sagen, daß eine Reihe von theoretischen Forderungen, wie sie die neorealistische Ästhetik definieren, uns absolut fremd waren. Wir waren nun einmal vom Problem der filmischen Erzählung besessen; deshalb richteten wir in einer ziemlich logischen Schlußfolgerung unsere Aufmerksamkeit auf die Literatur und suchten die Ausgangspunkte der filmischen Erzählung in der literarischen Erzählung. (...)

Wenn man von der Feststellung ausgeht, daß OSSESSIONE ein Moment jener Literatur und jenes Kinos war, die in Opposition zum Faschismus standen und in jenen Jahren eine gewisse Konsistenz erlangten, so kann man OSSESSIONE sowohl vom Neorealismus wie auch von anderen Filmen, etwa *Quattro passi fra le nuvole* und *I bambini ci guardano*, unterscheiden; zwischen OSSESSIONE und diesen Filmen bestand zwar eine gewisse Gemeinsamkeit der Motive und Intentionen, aber keinerlei genaue gedankliche und kulturelle Verbindung. Vielleicht haben wir Bassetti erst später entdeckt, aber in jenem Moment war Bassetti für uns nur ein Faschist, der beim Drehen Stiefel trug, und die Vorstellung, mit ihm irgendwelchen Kontakt zu haben, widerstrebte uns aufs äußerste. Zwischen Bassetti und uns bestand keinerlei Gemeinsamkeit der Gefühle, der Ideen oder der Kultur. Neben diesem Element müssen aber noch andere unterstrichen werden. Zunächst: Visconti kehrte aus Frankreich zurück, aus dem Frankreich der Volksfront und der Filme, die wir kennen. Wenn wir uns auch unter dem mehr oder weniger direkten Einfluß von Barbaro an den Vorbildern des großen sowjetischen Films, des deutschen Films der Nachkriegsjahre, des frühen amerikanischen Films schulten, so glaube ich, daß wir auch dem Einfluß und der Bedeutung des naturalistisch-realistischen französischen Films der Volksfrontzeit gegenüber aufgeschlossen waren, mit allem, was diese Filme an antifaschistischer Sprengkraft und Elementen der Hoffnung enthielten. Wir müssen uns daran erinnern, daß der Mythos der Volksfront für uns ein bestimmender Faktor beim Zustandekommen der Poetik von OSSESSIONE war. (...)

Neben dem antifaschistisch-ideologischen Element stand, ich wiederhole es, die Bemühung um Realität, und mehr noch, um Wahrheit, der Versuch, eine filmische Erzählung mit einer wahrhaftigen Landschaft und mit wirklichen Personen zu entwickeln. Das war es, was uns damals am meisten interessierte. Und das erklärt auch den Charakter des Films, die Geschichte, seine erzählerische Entwicklung, (...) deren wichtigstes Element sicherlich das allgemeine 'ambiente', das Milieu, ist, die natürliche und soziale Landschaft, die dieses 'ambiente' ausmachen, wenn das Geschehen späterhin auch ein individuelles Drama, einen Konflikt der Leidenschaften hervorbringt, der in gewissem Sinne klassisch ist und sich von der großen naturalistischen und veristischen Tradition herleiten läßt.

Noch ein viertes Element enthält der Film, das ursprünglich nicht im Drehbuch stand, das von der Zensur herausgeschnitten und niemals wieder richtig rekonstruiert wurde. Das ist jene Person, die meiner Meinung nach heute nur schwer verständlich ist: die Person des 'Spaniers'. So, wie sie jetzt im Film erscheint, handelt es sich um eine ziemlich zweideutig angelegte Person. Was sollte der Spanier seinerzeit für unsere ziemlich einfältigen Vorstellungen bedeuten? Er war ein Proletarier, der den Spanienkrieg mitgemacht hatte, auf der richtigen Seite natürlich, nicht auf der Seite der Faschi-

sten. Ein Proletarier, der nach Italien zurückgekehrt war und jetzt als Landstreicher herumreiste, um die Ideen des Sozialismus, des Antifaschismus und des Kommunismus zu verbreiten. Er sollte die positive Figur des Films sein: er ist es aber nicht, und das liegt vielleicht nicht an der Zensur. Auch wenn diese Person im Drehbuch nur schwach ausgeführt wurde, so ist sie doch sehr konstruiert, sehr rhetorisch, sie ist die Verkörperung doktrinäer Thesen, und auch hier erweisen sich die Grenzen unserer ideologischen und künstlerischen Fähigkeiten. (...)

In: Giorgio Tinazzi (Herausgeber): *Il cinema italiano dal fascismo all' antifascismo*, Padua 1966, S. 180 ff.; zitiert nach: Ulrich Gregor, a.a.O., S. 66 ff.

Über OSSESSIONE

Von Ulrich Gregor

(...)

Gerade um das Jahr 1940 begann das Interesse für die zeitgenössische nordamerikanische Literatur unter den italienischen Intellektuellen aufzublühen. Zum erstmalig erschienen italienische Übersetzungen der Werke Faulkners, Hemingways und Steinbecks. Italienische Autoren wie Vittorini machten sich selbst an die Übersetzung der amerikanischen Texte oder verfaßten, wie Pavese, Essays über die Literatur der USA.

Von dieser Literatur ging angesichts der sterilen Kunstdoktrin des Faschismus ein Atem der Befreiung aus: Hier spürte man mit einmal die Gegenwart des realen Lebens, jene Aufrichtigkeit auch in der Darstellung sozialer Gegensätze, deren Erwähnung die faschistische Kunstpolitik tabuiert hatte. In der Welt der amerikanischen Romane entdeckten die Italiener letzten Endes ihre eigene zeitgenössische Wirklichkeit wieder. Diese Umstände muß man sich vor Augen halten, um zu verstehen, welche Gründe, welches literarische 'Klima' Visconti mit dazu bestimmten, nach dem Roman von James M. Cain 'The Postman Always Rings Twice' seinen Film OSSESSIONE zu drehen. Nicht so sehr auf die kriminalistische Intrige oder die kaum überragenden stilistischen Qualitäten der literarischen Vorlage kam es Visconti an, sondern auf die durch den Roman gegebene Chance, auf der Leinwand ein veristisches Italienbild zu entwerfen, das sich von dem herkömmlichen, mythischen Italien der weißen Telephone, der Salons und der pünktlich eintreffenden Züge, wie es das offizielle Kino damals propagierte, radikal unterscheiden sollte.

Als weiteres Ferment des Einflusses, dem Visconti bei der Vorbereitung von OSSESSIONE unterlag, kam die Aktivität der beiden in Rom erscheinenden Filmzeitschriften 'Cinema' und 'Bianco e nero' hinzu. Obwohl die illustrierte Wochenzeitschrift 'Cinema' von Mussolinis filmbegeistertem Sohn Vittorio geleitet wurde, konnte sich in ihren Spalten eine nonkonformistische, oppositionelle, die Kunstanschauungen des Regimes mehr oder minder unverhohlen infragestellende Filmkritik entfalten, die von einigen jungen Leuten ausging, welche später selbst einmal zur Filmregie überwechseln sollten: Giuseppe de Santis, Antonio Pietrangeli, Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni. Die jungen Kritiker, unterstützt von den mehr wissenschaftlich orientierten Mitarbeitern der offiziellen Filmhochschul-Zeitschrift 'Bianco e nero', forderten ganz offen einen Film, der die nichtssagende Rhetorik vieler konventioneller Streifen durch eine veristische und konkrete Schilderung der Wirklichkeit ersetzen sollte.

(...)

Was Visconti in OSSESSIONE vornehmlich gelang, das war, ein veristisches, detailgenaues und milieuechtes Panorama italienischen Provinzlebens zu entwerfen, wie es bis dahin im italienischen Film noch niemals zu sehen war. OSSESSIONE öffnete zum erstmalig den Blick für die zeitgenössische Wirklichkeit eines Italiens, das sich unverstellt, unrhetorisch, fern aller offiziellen Klischees, in geradezu trübseliger Beschränktheit offenbarte. Im Jahre 1942 bedeutete das eine Revolution. Visconti brachte das Dekor der ungepflegten Provinzhäuser, der Landstraßen, der Volksfeste mit ihren Gesangswettbewerben, der Plätze von Ancona und Ferrara, der Sandbänke und Flußdeiche mit einer Intensität und einer dokumentarischen

Beobachtungsgabe auf die Leinwand, die von ihrer Kraft bis heute nichts eingeüßt hat. Aber er verwendete diese Dekors nicht als pittoresken Hintergrund, sondern verstand es, Milieu und Natur mit der Persönlichkeit, mit dem Charakter seiner Helden zu verketten. Viscontis Charaktere in OSSESSIONE sind in der norditalienischen Landschaft verhaftet; sie leben aus ihr. Diese Landschaft entfaltet sich bei Visconti in langen Kamerafahrten und Schwenks, die an die Stelle einer dissoziierenden Montage treten, was er bei den Franzosen, namentlich bei Renoir, gelernt hatte. Mit dieser Technik gelang es Visconti, milieubezeichnende Details, charakteristische Aspekte der Landschaft und bestimmte Momente im psychologischen Verhalten seiner Personen aneinander zu spiegeln und miteinander zu verweben. Bezeichnend übrigens, daß Visconti auf Großaufnahmen von Gesichtern weitgehend verzichtete und die Personen in der Verbundenheit mit ihrem Milieu beließ, woraus großartige Szenen, wahre Anthologiesequenzen der Filmgeschichte resultierten; etwa jene unvergeßliche Episode, in der Giovanna - das Verbrechen ist bereits geschehen - in ihrer unaufgeräumten Küche zwischen Bergen von Geschirr sitzt, einen Teller Suppe löffelt und über den Tellerrand hinweg eine Zeitung liest. Mit einmal entfernt sich die Kamera von ihr, und blitzartig offenbart diese Kamerabewegung, indem sie mehr Hintergrund und Umgebung ins Bild bringt, Schalheit und Misere einer Existenz, die nur das Besitzstreben kennt.

Die stete Bezogenheit von Natur und Milieu auf die soziale Existenz des Menschen gibt Viscontis Realismus in OSSESSIONE seine Tiefe. Dieser Realismus war von Anfang an durch Reflexion hindurchgegangen, was für Viscontis Stil, auch für den seinen späteren Filme, überhaupt typisch ist:

Niemals wird bei ihm Wirklichkeit allein unter ihrem dokumentarischen, äußerlichen Aspekt betrachtet (selbst wenn sich in OSSESSIONE, bedingt nicht zuletzt durch die Cainsche Fabel, gewisse Restbestände eines literarischen Naturalismus nachweisen lassen). Vielmehr gewinnen alle Gegenstände doppelte Bedeutung: einmal als Bestandteil eines realen Milieus, zum anderen als Assoziationspunkte von Bedeutungen, die über die Handlung hinausführen. Die endlosen Asphaltstraßen aus OSSESSIONE bestimmen ein Klima, ein Milieu, eine Atmosphäre; zugleich aber erscheinen sie als eine Öffnung in die Zukunft, als eine Verheißung von Freiheit und Unabhängigkeit. Überhaupt spielt das Thema der Freiheit in diesem Film eine bedeutende Rolle; man kann OSSESSIONE ohne weiteres als ein Drama verstehen, das sich aus dem Konflikt zwischen Freiheit und bürgerlicher Gebundenheit nährt. Als Repräsentant eines ungebundenen Daseins ersann Visconti die bei Cain nicht vorkommende Gestalt eines rätselvollen Wanderschauspielers, der freilich keine emphatischen Erklärungen abgibt, sondern mehr auf den inneren Dualismus in der Gestalt Ginos aufmerksam macht. Aber die wenigen Worte über die für Gino durch seine Gebundenheit an Giovanna bereits verlorene Freiheit gewinnen im Film, und zwar wesentlich durch die Fotografie, die Regie und die Darstellerführung der entsprechenden Szenen, einen symbolischen und prophetischen Klang, der den Rahmen der Handlung transzendiert.

Wenn man den richtungweisenden, neorealistischen Charakter dieses Erstlingsfilms Viscontis beschreibt, darf man allerdings das in OSSESSIONE gleichfalls vorhandene, freilich weniger entwickelte Moment der Faszination durch das Thema des Untergangs und des Zerfalls auch nicht übersehen. Eine dem Geschehen inhärente, seltsame Macht, die die Personen in einen Abgrund der Fatalität hineinreißt, macht sich im Verlauf des Films mehr und mehr bemerkbar. Es liegt nahe, hier den Einfluß der pessimistisch-fatalistischen französischen Vorkriegsfilme wie Carnés *Quai des brumes* oder auch Renoirs *La bête humaine* zu sehen. Vielleicht aber handelt es sich hier auch um einen mehr als zufällig übernommenen Einfluß, um ein Wesenselement, das in Viscontis Persönlichkeit verwurzelt ist. (...)

Ulrich Gregor: Von OSSESSIONE zu *La terra trema*, Kinemathek, Nr. 32, Februar 1967

Die Geburt eines Stils

Von Antonio Pietrangeli

Auf einer Nationalstraße fährt ein Lastwagen. Durch die Windschutzscheibe sieht man die 'bassa', die Niederungen um Ferrara. Langsam fließt der Po durch die fruchtbare Ebene und scheint mit der Landstraße zu verschmelzen. Unter der brennenden Nachmittagssonne hört man als einziges Geräusch das regelmäßige Schnurren des Motors.

Fari nella nebbia begann auf die gleiche Weise: im Morgennebel fuhr ein Lastwagen über norditalienische Landstraßen dahin; und wie Franciolini hat Luchino Visconti dieses Eröffnungsmotiv ohne Zweifel von der Zugfahrt her entlehnt, die uns in das *Dama von La bête humaine* hineinschleudert.

Aber die lange Kamerafahrt à la Renoir endet vor einer Benzinpumpe, die sich auf der Chaussee wie ein Grenzposten erhebt; und plötzlich, nach einem Schnitt von erstaunlich poetischer Wirkung, steigt die Kamera am Kran empor, um den majestätischen Einzug einer neuen Gestalt in die Filmgeschichte festzuhalten, einer Gestalt, die zu uns gehört, die noch kein Gesicht hat, die einen zerrissenen Pullover auf der gebräunten Haut trägt; ihr Gang ist müde und unsicher wie der eines Mannes, der sich nach einem langen Schlaf in einem Lastwagen die Beine vertritt und die Gelenke wieder ausprobiert. Wie ein verirrerter Hund, jedoch als Vagabund aus Neigung dringt diese Gestalt in das Geschehen ein. Sie hat noch keinen Namen. Sollen wir selbst dem Gino aus OSSESSIONE einen Namen geben? Nennen wir ihn, wenn Sie wollen, den italienischen Neorealismus.

Schon 1943, verleumdet und gerühmt vor der Fertigstellung, von der Zensur verboten, stark gefragt für Privatvorführungen, von Mussolini angesehen, dann erneut zurückgestellt, gehörte OSSESSIONE zur Geschichte unseres Films, lange bevor das Publikum den Film nach der Befreiung und nach einer Indizierung durch die Alliierten endlich beurteilen konnte.

Hervorgegangen aus einem amerikanischen Sujet, lange beeinflusst von dem vagen Wunsch, sich dem französischen Realismus anzunähern, gewann der Film *Leben und Kraft* aus der Wiedergabe des latenten italienischen Lebens, das zugleich anziehend beunruhigend erschien und auf der Leinwand noch kaum zu sehen gewesen war, das aber nur darauf wartete, sich zu manifestieren, wie ein mächtiger Strom durch die endlich geöffnete Bresche in einem erweiterten Horizont zuzuströmen; der Film erschien italienisch nicht nur für die Italiener, sondern für die ganze Welt. Nur ein Künstler konnte es fertigbringen, diese Spur zu finden, die pulsierende und heiße Wahrheit auf einer allzulange zugemauerten oder vereisten Leinwand abzubilden.

Dank eines Künstlers erwachte eine ganze Region Italiens zum Leben: Ferrara mit seinen leeren Plätzen und vor Menschen wimmelnden Straßen; Ancona mit seinem Jahrmarkt des Heiligen Cyriakus; der Po mit seinen langen Sandbänken - eine Landschaft, zerschnitten von staubigen Straßen, auf denen Autos und Menschen zirkulieren wie schwarzes Blut, in der eine Tankstelle für einen Haufen Leute zur Oase und zum Ziel werden kann, wo für das Volk, dem das Böse als Schicksalskraft, zugleich als Anlaß und Wirkung des Guten erscheint, eine Herberge sowohl den Himmel als auch die Hölle bedeuten kann.

Vor diesem Hintergrund bewegen sich die unvermeidlichen und pathetischen Schatten von ambulanten Händlern, Mechanikern, Prostituierten und Kellnern; sie verleihen dem unschuldigen und überschwenglichen Wahnsinn des Volks, seinem plötzlichen und unschätzbaren Elan der Großmütigkeit, seinen besseren Wünschen, seiner heftigen Leidenschaft, seiner primitiven Wut und seiner zerstörerischen Liebe ein unmittelbares Leben. Eine elende, habgierige, sinnliche, hartnäckige, dem täglichen Existenzkampf und unkontrollierbaren Instinkten unterworfenene Menschheit zieht hier vorüber. Eine Menschheit, die aus plötzlichen Impulsen handelt. Impulsen, die sich ohne Kontrolle des Denkens Bahn brechen, wobei Wollen und Nehmen zu einem einzigen Bedürfnis unmittelbarer Befriedigung verschmelzen, das jenseits von Gut und Böse liegt. Der Autor des Films verkettet diese einfachen Geschöpfe, denen man selbst in der Aura des Bösen, der Leidenschaft, des

Verrats und des Verbrechens keine Schuld zusprechen kann, nicht mit ihrem Unglück. Er gibt sich nicht damit zufrieden, sie aus einer Distanz der Wehleidigkeit zu verfolgen, sondern umgibt sie mit einem stolzen, heißen, aufrichtigen Mitleid, mit einer schützenden Sympathie und einem menschlichen Verständnis, die aus der geduldigen und schmerzlichen Suche nach den wahren Wurzeln des Dramas hervorgehen. Denn Visconti richtet auf diese leidende Welt nicht den Blick kalter Bitterkeit, benutzt sie nicht als Vorwand zur Demonstration technischer Virtuosität oder ausgeklügelter Effekte: er hat sie zu einer höheren Harmonie geordnet; und er zeigt den menschlichen Schmerz in seiner ganzen Größe. Das Mirakel von OSSESSIONE liegt aber darin, daß wir hier der Geburt eines Stils beiwohnen: eines Stils ganz persönlicher Qualität, der alle kulturellen Einflüsse und Lektionen aus den Erfahrungen der Älteren perfekt assimiliert, sich selbst zueigenemacht hat; der eine neue Haltung und eine neue Sensibilität erkennen läßt, ebenso in der besonderen Begabung, die Dinge wahrzunehmen, wie in der Kunst, sie neu zu gestalten, um sie darzustellen.
(...)

Antonio Pietrangeli: *Panoramique sur le cinéma italien*, in: *La Revue du cinéma*, Paris, Nr. 13, Mai 1948, S. 38 ff., zitiert nach: Ulrich Gregor, a.a.O., S. 63 f.

Die Filme von Luchino Visconti

La Tosca, Mitarbeit (1940), *OSSESSIONE* (1942), *Giorni di gloria*, Mitarbeit (1945), *La terra trema* (1948), *Bellissima* (1951), *Siamo donne* Episode (1953), *Senso* (1954), *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Boccaccio 70*, Episode *Il lavoro* (1962), *Il gattopardo* (1963), *Vaghe stelle dell'orsa*... (1965), *Le streghe*, Episode *La strega bruciata viva* (1966), *Lo straniero* (1967), *The Damned* (*La caduta degli dei*, 1968/69), *Death in Venice* (1971).

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: ekkehard pluta