OSTIA

Land	Italien 1970
Produktion	Alvaro Mancori, A.M.Chretien
Regie	Sergio Citti
Künstlerische Leitung	Pier Paolo Pasolini
Buch	Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini
Kamera	Mario Mancini
Ton	Angelo Spadoni
Schnitt	Nino Baragli, Carlo Reali
Musik	Franco de Masi

Darsteller

Rabbino	Franco Citti
Bandiera	Laurent Terzieff
Das Mädchen	Anita Sanders
Der Vater des Mädchens	Lamberto Maggiorani
Fiorino	Ninetto Davoli
Der Vater der zwei Brüder	Celestino Compagnoni
Die Mutter der zwei Brüder	Luise Tirinnanzi
Aria	Alberto del Prete
Baffo	Settimio Piconi
Rabbino als Kind	Filippo Costanzo
Bandiera als Kind	Maurizio Bianconi
Anarchisten	Gianni Pulone, Gualtiero Fiorentino, Giulio Simonetti, Alberto Chiaparelli, Fernando Pergentili, Sandro Giordani

Format	35 mm
Länge	104 Minuten

Inhalt

Die Brüder Rabbino und Bandiera kehren von einer mißglückten Diebestour heim. Unterwegs finden sie ein schlafendes Mädchen, das einer unbekannten und zeitlosen Märchenwelt zu entstammen scheint. Die beiden nehmen das Mädchen mit und beginnen mit ihm eine Hausgemeinschaft zu dritt. Das Mädchen sucht ihrer armseligen Behausung etwas Wohnlichkeit zu geben. Eines Tages müssen die beiden Brüder, bei einem Diebeszug ertappt, für ein Jahr ins Gefängnis. Das Mädchen will die beiden besuchen, muß aber dafür die Ehe mit einem der beiden vortäuschen. Es ergibt sich ohne Absicht so, daß sie Bandiera nennt. Diese Tatsache bringt zum erstenmal ernsthafte Zwietracht zwischen die beiden Brüder; sie prügeln sich. Als sie entlassen werden, erwartet das Mädchen sie am Strand von Ostia. Sie machen eine Bootsfahrt. Als sie an den Strand zurückkommen, stürzt sich Rabbino auf das Mädchen, wohl nicht zuletzt, um seinen Bruder zu kränken, den er seit der Gefängsnisszene verdächtigt, ihn zu hintergehen. Bandiera rettet das Mädchen vor seinem Bruder. In dem Handgemenge erschlägt schließlich Rabbino seinen Bruder. Das Mädchen entfernt sich, während Rabbino allein am Strand zurückbleibt.

Spielfilme im Deutschen Fernsehen (ARD), Katalog 1971

Ein Heiligtum des Naiven

Von Alberto Moravia

Der 'Naive' ist, was das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft angeht, der Antipode des Künstlers. Dieser glaubt nicht an die gesellschaftlichen Konventionen, er weiß vor allem, daß man, wenn man Kunst machen will, nicht daran glauben soll; aber er ist imstande, sie darzustellen wie jeden beliebigen anderen Gegenstand. Der 'Naive' dagegen glaubt an die gesellschaftlichen Konventionen und meint sogar, daß man an sie glauben muß; deshalb stellt er sie in einer konformistischen und respektvollen Weise dar, wie es einer bevorzugten Materie gebührt, die besondere Behandlung verlangt. Daraus resultiert, daß die Fähigkeiten des Künstlers in seiner Ausdrucksweise liegen, hingegen die des 'Naiven' in all dem Unbewußten, das - gegen seinen Willen - durch seine gewissenhaft genaue Darstellung durchschimmert.

Diese Überlegungen sind uns vor einiger Zeit in den Sinn gekommen, als in einem römischen Kino der Film OSTIA von Sergio Citti anlief: wir kommen verspätet auf ihn zu sprechen, aber wir sind der Meinung, daß es nachteilig gewesen wäre, über ihn zu schweigen, sei es, weil viele den Film gesehen haben und vielleicht wissen wollen, was wir von ihm halten, sei es auch und vor allem, weil dieser Film einen der seltenen Fälle von 'naivem' Kino darstellt, die wir kennen, vielleicht den einzigen.

Die Story von OSTIA ist einfach. Auf einer Wiese am Stadtrand stößt eine Bande von jungen Kerlen auf eine Frau, die rücklings im Grase liegt,und die auf den ersten Blick tot zu sein scheint. Aber sie ist nicht tot, es handelt sich um eine Prostituierte, die sich in einer ungewöhnlichen und gewissermaßen symbolischen Weise anbietet: als ob sie die Erde selbst wäre, auf der sie hingebreitet liegt. Die Gruppe trägt die Frau in ein heruntergekommenes Haus, das von zwei Brüdern bewohnt wird, die die Beinamen Rabbino (Rabbiner) und Bandiera (Flagge) tragen. Aber die beiden verschmähen die Liebe; während sich die anderen der Gruppe bei der Frau abwechseln, trinken sie hartnäckig ein Glas nach dem anderen und leeren so einen ganzen Krug voll Wein. Warum treiben es die Brüder nicht wie die anderen? Im Grunde, wenn man es genau betrachtet, weil sie sich, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen, schon beide in die Frau verliebt haben und bereits Rivalen sind: jeder von beiden möchte, ohne es zu wissen, die Frau ganz für sich. So beginnt das seltsame Leben zu dritt zwischen dem Mädchen, Rabbino und Bandiera.

Die beiden Brüder und das Mädchen erzählen sich gegenseitig ihre Lebensgeschichten. Es sind sehr ähnliche Geschichten, vor allem in einem Punkt: beide drehen sich um das Verhältnis zum Vater. Das Mädchen hat ihren Vater als ersten Liebhaber gehabt, Rabbino und Bandiera haben den betrunkenen und brutalen Vater als Kinder getötet, indem sie ihn aus dem Fenster warfen. Theoretisch haben wir es hier mit Inzest und Vatermord zu tun. Aber in Wirklichkeit zeigt uns Citti im selben Moment, als er in 'naiver' Manier den Vater als Heiligenfigur darstellt, gegen seinen Willen die wahre Natur von Beziehungen, die nicht familiär, sondern eher animalisch sind. In Wahrheit haben die beiden Jungen einen männlichen Rivalen getötet, und das Mädchen hat die sexuelle Gewalt eines Mannes erlitten.

Nach einiger Zeit landen die Brüder wegen Diebstahls im Gefängnis. Und dann steigert sich die Rivalität plötzlich zur Raserei. Doch

auch hier, wo Citti scheinbar die familiäre Konvention, die Rabbino und Bandiera zu Brüdern macht, respektiert, beschreibt er in Wahrheit ein weiteres Mal ein animalisches Verhältnis. Und so haben wir, als Rabbino während einer Fahrt nach Ostia Bandiera mit dem Mädchen zusammen überrascht, nicht den Eindruck eines Brudermordes, sondern cher den eines blutigen Zusammenstoßes zweier männlicher Wesen, die beide für die gleiche Frau entbrannt sind.

OSTIA ist ein bemerkenswerter und in seiner Art, wie wir gesagt haben, einzigartiger Film. Sergio Citti schildert ein authentisches Rom, in dem sich die heuchlerische und sardonische Atmosphäre der alten Stadt Bellis (1) mit dem Elend der Stadtviertel Pasolinis verbindet. Aber Citti zeigt diese Realität nicht in der kontemplativen Art Pasolinis, er gibt sie vielmehr mit der Unmittelbarkeit dessen wieder, der selbst ein Teil dieser Wirklichkeit ist. (...)

L'Espresso, Rom, 11. 10. 1970

(1) Guiseppe Gioacchino Belli (1791 - 1863), römischer Volksdichter

OSTIA: Die zwölfte Blume

Von Claude Beylie

"Ein Film ist das Werk eines Autors. Dieser Autor ist der einzige, der über das Drehbuch und die Regie entscheidet", diese These hat - nach vielen anderen - Pier Paolo Pasolini proklamiert. (1) Daher überrascht es, daß die letzte der Pasolinischen 'Botschaften' uns auf dem Umweg über eine dritte Person vermittelt wird: Sergio Citti, der Bruder Francos, bisher Assistent, ein Anhänger Pasolinis, aber ohne besondere Verdienste, wurde mit einem Mal zu dessen Wortführer befördert. Diese Überraschung ist indessen von kurzer Dauer: die Launen der Produktion (oder der Freundschaft) haben es mit sich gebracht, daß Pasolini zwar nicht die Hauptfunktion bei der Herstellung von OSTIA einnahm; aber nichtsdestoweniger trägt das Werk doch seine Handschrift, in der Wahl der Themen ebenso wie in ihrer Entwicklung. In einem Brief an Laurent Terzieff (2) erklärte er übrigens: "Die Regie von OSTIA wird von mir überwacht werden, ich werde an den Dreharbeiten, an der Montage und an allen wichtigen Entwicklungsphasen des Films teilnehmen."In Anbetracht dieser Erklärung ist die Behauptung nicht mehr paradox, daß dies vielleicht der für Pasolini typischste Film ist, der je gedreht wurde. Aber es ist ein 'Pasolini in Klarschrift', wenn man so sagen darf. Dechiffriert. Das heißt, ohne jene Ambivalenz, ohne jene äußere Politur, die *Teorema* oder *Porcile* ihren Glanz verliehen. Und doch ein in mancherlei Hinsicht erregender Film.

Zunächst wird der Mythos mitten ins hellste Licht gerückt,(obwohl es nahe gelegen hätte, ihn unter trügerischem Flittergold zu verstecken): es ist der Mythos von Kain und Abel. Zwei Brüder, Rabbino und Bandiera, leben von kleinen Diebeszügen in einer häßlichen Vorortlandschaft von Rom. Sie lassen sich mit verschiedenen anderen Gaunern ein, erzählen sich bei Saufereien ihre Kindheitserinnerungen, statten auch mal dem Gefängnis einen Besuch ab; als sie eines Morgens eine junge und ziemlich androgyne Blondine regungslos am Fuße eines Turmes liegen sehen, nehmen sie sie zu sich und spielen mit ihr noch einmal das Alte Testament durch, so frisch und naiv, wie nach der Erschaffung der Welt. Wie zu erwarten, geht das schlecht aus: Kain tötet Abel (aber es fehlt nur wenig, und es hätte umgekehrt ausgehen können). 'Jesus, der erste Märtyrer des Sozialismus' wird mit einem gewissen Sarkasmus bei Gelegenheit einer traumhaft wiedererlebten Familien-Orgie, die in der Ermordung des Vaters kulminiert, als möglicher Retter aus blutigen und ausweglosen Konflikten suggeriert. Das Drehbuch des Films ist nur scheinbar verworren und überschwänglich (man muß in diesem Zusammenhang auch eine Inzest-Szene erwähnen, die diesmal das weibliche Element des Trios betrifft), sondern vielmehr von einer fast Grammscischen Logik. Es handelt sich um die perfekte, fast neorealistische Darstellung dieser 'am äußersten Rand gelegenen Welt', von der Levis 'Christus kam nur bis Eboli' handelt.

Weiterhin erkenne ich in dieser ungewöhnlichen Apologie ein Element des *Mysteriums* im mittelalterlichen Sinne, dessen permanente Gegenwart mir unauflösbar mit dem besten Pasolini verbunden scheint. "Spielt doch Komödie", rät einer der bemitleidenswerten Helden zu Beginn des Films. Als ob das Leben nur ein immerwährender Exorzismus sei. In diesem Zusammenhang ist die ergreifende Szene der Verkleidung, die der falschen Konfession und auch die angedeutete Identifikation von Terzieff mit dem Herzbuben zu verstehen, der wichtigsten Karte in diesem Spiel. Seit sie Rossellinis Film *Francesco giulliare di Dio (Franziskus, der Gaukler Gottes)* gesehen haben, hat man den Eindruck, daß die Pasolinischen Helden kein anderes Bedürfnis empfinden, als das, sich zu verkleiden, am liebsten als Bettelmönche oder philosophierende Clochards, und sich auf die Suche nach der 'Zwölften Blume' zu begeben, der Blume ihrer profanierten Unschuld. Unsere beiden Spaßvögel machen übrigens eine exzellente Figur bei dieser spirituellen und drolligen Suche, vor allem Terzieff, von dem man sagen könnte, daß er nach Maß für diese Rolle gearbeitet ist. Alle seine Gesten, seine intimsten Reflexe, sein Gang, sein Lächeln hat etwas unwägbar Zweideutiges und zur gleichen Zeit sehr Aufrichtiges, aus ihnen spricht die menschliche Marionette, deren Schauspielerei keine Unze von Doppelzüngigkeit hat. Exhibitionismus? Keineswegs. Sondern die bewußte Rückkehr eines der wenigen Schüler Rossellinis zum reinsten, am wenigsten heruntergekommenen Begriff von *Schauspiel,* wie nur ein geborener Italiener ihn entwickeln kann. Eine neue und perfekt gelungene Manifestation - selbst, wenn sie manchmal außer Kontrolle gerät - jenes dell'arte-Kinos, zu deren glänzendsten Vertretern er, sagen wir es noch einmal, nach dem halben Rückzug des großen Roberto gehört.

Im weiteren Verlauf des Films - nach der sehr schönen Sequenz vor dem Vorspann - fällt einem die subtile, musikalische Dosierung des *Profanen* und des *Sakralen* auf, wobei das eine niemals dem anderen im Wege ist, sondern die beiden Elemente sich gegenseitig unterstützen und kontrapunktisch zu einander stehen. Sind wir in einem bestimmten Moment in einem Gefängnis, in einem Kloster oder in einem Irrenhaus? Im Himmel oder in der Hölle? Man weiß es nicht. Vor uns erscheint ganz einfach ein reduziertes Bild der Welt. Und wie sollte die Welt ihre doppelte Affinität zum Göttlichen und zum Barbarischen vergessen? Das hat Pasolini uns zwar schon an anderer Stelle mit mehr Genie gezeigt (vor allem in *Medea*), aber selten mit einer so rührenden, so greifbaren Evidenz. Die Weichheit der Regie Sergio Cittis, eine samtene Vorsicht im Umgang mit Personen und Schauplätzen verringert nicht im geringsten die Tiefe dieser doppelten und komplexen Verwurzelung, sondern präzisiert sie auf eine dauernde Art, gibt ihr das Gefühlselement zurück, das Pasolini, wenn er allein bei der Arbeit gewesen wäre, sicher unterdrückt hätte. So erkennt man klar den Prüfstein seiner Kunst: eine Art von weltlichem und neurotischem Mystizismus. Man irre sich nicht: unter der Oberfläche der Phantasie ist nichts weniger ernst und aufrichtig als diese Bessenheit. Das ist es, was unser Autor in seiner visionären Sprache 'die Schattenseite der Wirklichkeit' abtasten nennt.

Von hierher leitet sich der dreifache Sinn des Titels ab, der anscheinend keinem Kommentator aufgefallen ist. Dieser Titel muß ähnlich dem von *Teorema* als ein Zeichen, ein Losungswort und als ein Sesam-öffne-dich von zugleich phantastischer und lächerlicher Natur verstanden werden. OSTIA, das bedeutet nämlich zugleich das geweihte Brot der christlichen Mythen, das wie eine glückselige Lepra an der Seele festhaftet, das ist der endlose Strand, der große natürliche Zirkus, wo närrische Begegnungen und verbotene Spiele stattfinden, und schließlich meint der Titel auch das blasphemische Schimpfwort, mit dem man die Dämonen herausfordert. Das Wunderbare ist, daß die drei Bedeutungen sich nicht etwa widersprechen, sondern sich verschachteln, zueinander in Beziehung treten und daß der Mensch schließlich von dieser Vermengung zehren kann.

Über allem steht, was ich nicht müde werde zu bewundern, die bemerkenswerte Rolle, die dem Dekor zukommt, dem Bestiarium, den Objekten: das geschlachtete Lamm, der Vater, der am frühen Morgen aus dem Fenster gestürzt wird, die *'Ströme der Begierde'* die einen permanenten Appell ausmachen (man denkt an Saint-

John-Perse), dieses abwechselnd delikate und blutige Gewebe, dieses verinnerlichte Lied der Mauern und des Himmels... Die Natur hat für P.P.P. wirklich etwas 'Hierophanisches' (der Ausdruck wurde von Mircea Eliade geprägt und trifft in idealer Weise auf alle seine Filme einschließlich von OSTIA zu). Alles liegt schließlich in diesem Satz, den ich den oben zitierten Gesprächen entnehme: "Was bleibt mir anderes, als den Reflex der Vergangenheit auszudrücken? "

OSTIA ist vielleicht, ungeachtet seiner Inkohärenz, nichts weiter als eine unbewußte, verzweifelte und kindliche Suche nach dem verlorenen Glück.

Cinéma 70, Paris, No. 191, Dezember 1970, S. 132 ff.

(1) in einer Serie von Gesprächen (Entretiens avec Jean Duflot, Pierre Belfond Editeur)
(2) Rom, 9. 4. 1969

Der zweiseitige Zufluchtsort

(Il sotterfugio utraquistico)
Von Franco Ferrini

OSTIA gehört zu jenen Filmen, die sich am entschiedensten von allen ideologischen Mechanismen freihalten: der Information, der Kommunikation, der Darstellung und der Wiedergabe von Zusammenhängen oder Bedeutungen, die dem sie produzierenden Bedeutenden äußerlich sind oder vorausgehen. Weit davon entfernt, uns Informationen über eine präzise Situation zu liefern (der Ort dieses 'anderswo' wird von dem lumpenproletarischen Milieu angegeben), ohne irgendeinen Standort erkennen zu lassen, der nicht der Standort des Films selber ist, der Blick eines Blickes (auf die Personen, die dieses Milieu bevölkern, auf ihre Handlungen und die Motivationen dieser Handlungen), jenseits der Darstellung eines bestimmten Konfliktes (zwischen Vater und Sohn, zwischen Bruder und Bruder, zwischen 'Klassentrauer' und Klassenkampf) vermeidet OSTIA jede falsche Dialektik wie z.B. jene, die ein Subjekt einem anderen Subjekt in unabhängiger und losgelöster Weise gegenüberstellt. Stattdessen insistiert der Film auf der eigenen Dialektik jedes Subjekts und jeder Ideologie; er zerstört die Identität, die Übereinstimmung und jede identifikatorische Projektion mit einem plötzlichen Effekt. Wenn wir z.B. das Mädchen auf dem Grab der Schwester und das Bildnis der Toten sehen, dann wissen wir nicht, ob es sich um das Bildnis dieses Mädchens handelt (Identität), das übrigens zu Beginn des Films starb oder zu sterben schien - was das Gleiche ist -, oder um das Bildnis der Schwester (Übereinstimmung); und wir können auch keine eindeutige Beziehung zwischen uns und einer Person herstellen, der nicht einmal ihr Name ('Affe'), welcher ihr von den beiden Brüdern gegeben wird, die sich ihrerseits Rabbino und Bandiera nennen, irgendeine präzise Physiognomie gibt. In einer anderen Szene des Films setzen Rabbino und Bandiera die langen Frauenperrücken auf, die sie in einem Theater gestohlen haben, schminken sich und beginnen, Tango zu tanzen. Diese Verkleidungsszene spielt sich vor einem Spiegel ab, dem 'Mechanismus, der auch entfernte Dinge hervortreten läßt', dem Spiegel, der den Dingen immer wieder ein neues Maß gibt, der sie in etwas anderes verwandelt. Deshalb ist die Verkleidung von Rabbino und Bandiera nur der Mittelpunkt einer Verkleidung und Widerspiegelung von größerem Ausmaß und größerer Bedeutung. Der Spiegel verlängert die Wirklichkeit und verdoppelt sie, zugleich aber bestätigt er sie auch, leitet sie zum eigenen Bild hin, löst sie auf, spaltet und entwurzelt sie. Im Spiegel realisiert sich die Verkleidung, aber zur gleichen Zeit löst sie sich auf und verschwimmt. Nach Borges sind der Mechanismus und die Bewegung des Spiegels die einer Genese, die nach den spezifischen Gesetzen der Befruchtung und der Vervielfältigung verläuft. Wenn in OSTIA der Spiegel etwas Neues erschafft, so geschieht das mit einer Bewegung und mit einer Geste der entgegengesetzten Richtung: statt zu multiplizieren, dividiert er, statt etwas aufblühen zu lassen, reißt er es ab. Im Spiegel verkörpern sich die Reflexe, aber was auf dem Grund der blinden Oberfläche, die sie umschreibt und abgrenzt, Form annimmt, sind immer die 'getrennten Glieder', ebenso wie es bei den Farben der Fall ist, die man sowohl zusammensetzen wie auseinandernehmen kann. Aus diesem Riß läst OSTIA seine Bilder entstehen. Eingefangen von diesen Bildern verschwindet die Welt mit ihrer Identität, ihrer Übereinstimmung und ihrer Widerspiegelung ganz unmerklich, manchmal gerade in dem Moment, da sie ein wirkliches Profit anzunehmen scheint. Und hier liegt der Beweis dafür, daß OSTIA keineswegs ein naiver Film ist: der Film stellt sich vor die eigene Transparenz (das Sichtbare begrenzt das Unsichtbare); durch den senkrechten Riß, den die Praxis der Sinngebung entstehen läßt (die dem Sinn, jedem Thema, jeder Bedeutung und jedem 'Sagenwollen' vorausgeht), die Praxis der Differenzierung, der Verteilung im Raum und der Konfrontierung, die nicht nur die Dinge, sondern auch ihren Reflex verschiebt, wirft OSTIA ein eigenes Licht auf die Realität und die Geschichte.

In OSTIA ist es unmöglich, die kinematografische Interpunktion (was aus dieser Interpunktion und ihren Intervallen eine regelrechte Schreibweise macht) mit dem System der Vermittlung eines Sinnes zu identifizieren (eines Sinnes, der sich im Zentrum jedes Systems wähnt, der vom Herzen aus alles dirigiert und beschützt, im Innern eines Bedeutungsgewebes, das für den Sinn eine bloß unterstützende Funktion hat); ebenso wird es unmöglich, irgendeinen Status der Darstellung eines 'Außen' und 'Vorher' festzulegen, die dem Geschehen des Films äußerlich wären oder ihm vorausgingen (dessen Gewebe nicht die Funktion hat, dieses Geschehen zu illustrieren, zu orientieren, zu beherrschen oder zu überwachen, die Dinge und auch die Zeichen, die sie reproduzieren, unter Kontrolle zu behalten). Niemals den eigenen Bildern nahe ("Und du, wo warst du," fragt Bandiera sein eigenes Spiegelbild, "als Kind? "), beeinflußt die Welt weder das eigene Bild, noch wird sie von ihrem Bild beeinflußt. Nicht nur bringen die Bilder die Welt zum Verschwinden oder zum Stillstand, sondern sie triumphieren auch über die Welt. OSTIA läßt die undurchsichtige Oberfläche explodieren, die die Dinge verschleiert, und macht es uns unmöglich, uns in einer linear angelegten Geschichte wiederzuerkennen. OSTIA zerbricht die begriffliche Mechanik, die eine scheinbare Kontinuität der Geschichte entstehen läßt, und ersetzt die lineare Betrachtung dieser Homogenität durch die schichtenweise Entzifferung eines Geschehens von differenzierter, dialektischer, zerschnittener Zeitlichkeit, das nicht auf einen einzigen Sinn und auf eine kontinuierliche und lineare Entwicklung reduzierbar ist. In OSTIA geht es vor allem darum, die 'getrennten Glieder' wieder zusammenzufassen (nachdem sie mit ein und derselben Geste gleichzeitig zerrissen und getrennt wurden), die Glieder dieser Geschichte, die sich erst entwickeln (und das heißt: gelesen, geschrieben werden) muß, und zwar durch die Anwendung verschiedener Verfahren der Sinngebung. So zeichnet sich eine andere Art von Geschichte ab: eine Geschichte, die die lineare Geschichte nur als Nebenprodukt gelten läßt, eine stratifizierte Geschichte aus verschiedenen Verfahren der Sinngebung, von denen die Sprache der Kommunikation nur den äußerlichsten, oberflächlichsten Aspekt darstellt. Die Möglichkeit der Transformation der erzählerischen Linie und ihrer Anordnung im Raum stellt sich in OSTIA in gleicher Weise dar, wie die vom Film geleistete Arbeit, im Gegensatz zum Kreislauf der Kommunikation, sich mit Verfahren der Sinngebung verbindet, die wahrscheinlich im Bereich der gängigen Erzählmethoden schon überholt sind, im Innern jenes Bereiches der Erfahrung, der uns am vertrautesten ist. Diese Verfahren der Sinngebung, auf die OSTIA zurückgreift, in spezifischer Weise zurückgreift (1), sind die des Mythos und der Magie. Der Mythos ist nichts anderes als jene Form der Erzählung, in der die Formel *traduttore/traditore (Übersetzer/Verräter)* praktisch keine Gültigkeit hat. Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder in der Syntax, sondern vielmehr in der Geschichte, die uns erzählt wird. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Standort der mythischen Erzählform im Spektrum der verschiedenen Verfahren der Sinngebung ganz entgegengesetzt dem der Erzählform der Dichtung, trotz aller Versuche, die beiden einander anzunähern (das vereitelt mit einem Schlage jeden Versuch, OSTIA in einen Bereich hineinzustellen, der mit den willkürlichen poetischen Dimensionen des Kinos von Pasolini verwandt ist).

Was die Magie betrifft, so geht es darum, sie in ihrer primären und ursprünglichen Form zu betrachten (wie die verschiedenen Symbo-

lismen des Films, die immer sehr elementarer Natur sind); das heißt als grundlegendes Element des Denkens, als Anfangsphase jeder Aktivität und jedes Wissens. Die auf das Objekt gerichtete Tendenz (Libido, Begierde - nach der Mutter, der Frau, und Aggressivität - die Ermordung des Vaters und des rivalisierenden Bruders, die Namensgebung - 'Affe' -, die zerstörerischste Handlung von allen) erfährt eine Verschiebung und fixiert sich auf das Ich, um Gegenstände hervorzubringen, die als Zwischenglieder fungieren (das Spiel, die Ideologie, das Theatralische, die Riten, die Gesten, mit mit denen der Raub simuliert wird), und um so die Realität zu beherrschen, allein durch die Praxis dieser Magie. OSTIA wird charakterisiert durch das Intervall und gleichzeitig durch die Verbindung verschiedenartiger Verfahren der Sinngebung, die sich gegenüberstehen, und die den Positivismus einer linear gedachten Geschichte durch die schichtenweise räumliche Anordnung einer Schreibweise ersetzen. Der Raum dieser Schreibweise und dieser anderen Geschichte ist der einer Geschichte, die auf einer anderen Bühne spielt, auf der Bühne dieser anderen Schreibweise.

Wie die des Mythos liegt auch die Erzählweise von OSTIA auf einer Ebene, auf der die Bedeutung in Erscheinung tritt, wenn man so sagen kann, indem sie sich von dem linguistischen Hintergrund löst, auf den sie sich zunächst gestützt hatte (so ist das Gesetz des Mythos beschaffen: die Bedeutung, ohne Sprache, oberhalb des Bezeichneten). Darüberhinaus erscheint sie (die Erzählweise) als Intervall zwischen zwei anderen absoluten Größen: dem Sprachkörper, der auch das Reale umfaßt (wie es das Gesetz des magischen oder religiösen Ritus vorschreibt) und der imaginären Beziehung der Individuen (der Subjekte) zu ihren realen Existenzbedingungen (das ist der Status der Ideologie).

Der Titel des Films selbst gibt einen fast didaktischen Hinweis auf dieses dreifache Spiel der Verwandlung von Bedeutung, Erzählung und Realität. Hinter dem Titel des Films OSTIA, diesseits oder jenseits des Toponyms Ostia verbirgt sich in der Tat ein echter 'von beiden Seiten erreichbarer Zufluchtsort'. Von beiden Seiten aus gesehen gibt es: die Bedeutung, den Sprachkörper, die Erzählung und die Erzählung der Erzählung dieses Verwandlungsprozesses.

Durch die Erzählung, die der Film vollzieht (und die sich im Film vollzieht (und die sich im Film vollzieht) wird die Eindeutigkeit einer räumlich-zeitlichen Bestimmung, die einer Lokalität in der Nähe von Rom, immer weiter determiniert, bis sie schließlich die Vieldeutigkeit ergibt, die das in OSTIA hineinlegt, was wir im Zentrum des eucharistischen Ritus und der Geste einer Verwünschung, eines Fluchs finden ("Ostia!"). Wenn der Glaube an die christliche Religion (oder Ideologie) und an die eucharistische Kommunion und die Verwünschung, der Fluch (2), ebenso wie die Anerkennung eines Gesetzes (der 'Gerechtigkeit') und der Ungehorsam der gleichen ideologischen Matrix angehören, der einer anarchisch-volkstümlich-religiösen Ideologie, derselben außerzeitlichen Matrix, die sie zu etwas Ewigen macht, ihnen die Funktion einer geschichtslosen Realität zuweist; insofern diese Struktur und diese Funktion innerhalb ein und derselben Form bewegungslos und allgegenwärtig sind in dem, was wir Gesamtgeschichte nennen, bezeichnet Ostia, die Lokalität, die ein *Woanders* gegenüber Rom meint (der ewigen Stadt, dem Zentrum der Ideologie, dem Herzen jener Ideologie) nichts anderes als eine *Ortsverschiebung im Hinblick auf eben diese Ewigkeit und eben diese Ideologie, die von einem Gestus durchtrennt und abgeschnitten werden, der sie mit einer anderen Geschichte verbindet, jener, die sich jenseits der eigenen Ewigkeit und der eigenen Ideologie abzeichnet.* (3)

Cinema & Film, Rom, Jg. 4, Nr. 11 - 12, Sommer - Herbst 1970, S. 244 ff.

---

hervorgeht, so ist Rom auch der Zentralort ohne Raum. Dem Attribut der Ewigkeit fügt sich das der Allgegenwärtigkeit hinzu, weil Rom der Punkt ist, zu dem man von allen Richtungen aus gelangt. Umso folgerichtiger, daß die in OSTIA herbeigeführte Verschiebung im Raum erfolgt.

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

(1) Die Ermordung des Vaters und der Kampf zwischen den beiden Brüdern sind typisch mythische Elemente, die auch einem anderen Film zugrundeliegen, der außerhalb der Ideologie steht (der neorealistischen in diesem Fall, deren 'Spontaneität' des 'Wahren', des 'Realen' und des 'Sozialen' nur schlecht die eigenen mystisch-religiösen, anarchisch-volkstümlichen Grundlagen verbirgt): *Sotto il segno dello scorpione (Im Zeichen des Skorpions)* von Paolo und Vittorio Taviani (siehe 'Cinema & Film', Nr. 9).

Man muß noch bemerken, daß während der Ausgang der Geschichte (und der mit ihr verbundenen Ideologie) sich in *Scorpione* durch die Zersplitterung der Erzählung und die Eliminierung jeder kausalen (oder finalen) Bestimmung herstellt, der entsprechende Ausgang der Geschichte und der Ideologie sich in OSTIA durch eine räumliche Anordnung beider Elemente vermittelt, außerhalb jeder Pseudo-Äquivalenz oder Pseudo-Ewigkeit. Dieses Verfahren ähnelt einem Exkurs in das Innere der Stile des italienischen Kinos, desjenigen, das zumindest heute sich in seinem authentischen und letztlich beherrschenden Aspekt zu zeigen beginnt: dem phantastischen Aspekt, der den Filmen von Rossellini, Bertolucci *(Partner)* und von Carmelo Bene zugrundeliegt.

Das Problem ist evident: jetzt geht es darum, eine Theorie dieses Problems zu entwickeln.

(2) 'Bestemmia' ('Flucht') ist der Titel eines 'Gedichts in Form eines Drehbuchs' oder eines 'Drehbuchs in Form eines Gedichts' von Pier Paolo Pasolini (ein Fragment aus 'Bestemmia' wurde in 'Cinema & Film', Nr. 2, abgedruckt). In diesem Fragment findet sich folgende Aussage: "In den Filmen, die ich mir denke, und die ich denken lasse, / bin ich ein Magier, der die Dinge nicht beim Namen nennt, sondern sie zeigt. / Und auch wenn ich sie als Dichter mit ihren Namen nennen würde, / wären sie es nicht vielleicht allein, die zählten? / Sprachen und Stile! Aber ich / mit einem Menschen aus Fleisch und Blut, / mit einem echten Kreuz aus Holz, / mit echten Nägeln, / und - so wünschte ich - mit echtem Blut und echtem Schmerz, / werde die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit darstellen."

Der Unterschied zwischen der ideologischen Linie von Pasolini (der sein bester Film widerspricht, *Ucellacci e uccellini (Große Vögel - kleine Vögel)* und der von OSTIA besteht in der Tatsache, daß Pasolini den Leser von 'Bestemmia' (den Leser seiner Aufsätze über den Film und den Zuschauer der meisten seiner Filme) auffordert, "die Dinge wie eine Gegenwart zu betrachten, wie Bilder und Geräusche, / die von sich selbst sprechen." Citti dagegen steht außerhalb dieser Parteilichkeit der Dinge, er unterliegt nicht diesem Vorurteil des Wahren. Während für Pasolini die Realität uns entgegentritt und sagt: "Hier ist mein Körper und mein Blut" (hier erkennt man den wahren Naiven), so kompliziert sich für Citti dieser Prozeß der Darbringung und der Selbstrechtfertigung bis zu einem Punkt, wo es weder Realität noch Körper oder Blut gibt, sondern OSTIA, und das heißt 'Ostia' / Hostie / "Ostia!": *Topik* und *Sprache.*

Die Tatsache, daß OSTIA als ein Phänomen des Pasolini-Epigonentums betrachtet wurde, liefert einen Beweis für die Dummheit des größeren Teils der italienischen Kritik, die immer bereit ist, eine Beziehung nicht als ein Problem, sondern als eine Erklärung zu betrachten.

(3) Während der Reise von John Ballantine (Gregory Peck) in Alfred Hitchcocks *Spellbound* befindet sich dieser am Fahrkartenschalter eines Bahnhofs. Der Schalterbeamte fragt ihn mehrere Male nach seinem Reiseziel, worauf John Ballantine keine Antwort zu geben weiß. Er erinnert sich nicht mehr an den Namen des Ortes, an den er am Ende seiner Reise zurückkehren möchte. Als der Fahrkartenverkäufer immer dringlicher wird und seine Fragen wiederholt, gibt John Ballantine eine seltsame Antwort: "Rom!". Frau Dr. Petersen (Ingrid Bergman), die neben ihm steht, präzisiert den Sinn dieser Antwort, dieser Abwehrreaktion, durch die Anamnese: "Rom in Georgia". Frau Dr. Petersen ist allerdings entgangen, daß die Antwort John Ballantines, wenn man sie wörtlich nimmt, keinerlei Präzisierung erfordert. Mit der Antwort "Rom!" bezeichnet er sicher das Ziel jeder Reise, auch einer Reise, die scheinbar kein Ziel hat. Man weiß: "Alle Wege führen nach Rom."
Wenn Rom der zeitlose Ort der Ideologie ist, wie es aus *Spellbound*