

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

18

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO

San Michele hatte einen Hahn

| | |
|----------------|---|
| Land | Italien 1971 |
| Produktion | RAI TV Italiana, Ager-Film, Rom |
| Regie und Buch | Paolo und Vittorio Taviani |
| Kamera | Mario Masini |
| Musik | Benedetto Ghiglia |
| Darsteller | Giulio Brogi Samy Pavel Virginia Ciuffini u.a. |
| Format | 35 mm, Farbe |
| Länge | 90 Minuten |

Zu diesem Film

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO ist der vierte Film der Brüder Paolo und Vittorio Taviani (*Un uomo da bruciare, I sovversivi, Sotto il segno dello scorpione*). Der Titel ist ein Kinderreim: mit ihm bezwang Giulio Maniero als Kind die Angst, wenn er zur Strafe in eine Kammer gesperrt wurde.

Giulio ist Anarchist geworden. Er und seine Genossen besetzen eine Bergstadt, aber bald wird das Anrücken starker militärischer Einheiten gemeldet. Noch ehe die Truppen da sind, beginnt Giulio seine Rede vorm Tribunal zu konzipieren. Als er später zur Hinrichtung gefahren wird, plant er den Trauerzug seiner zweiten Beisetzung, der offiziellen, in ein paar Jahren, wenn die Revolution gesiegt haben wird. In der Einzelzelle (erst angesichts des Erschießungspelotons wird er 'begnadigt') gelingt es Giulio durch die außerordentliche Anstrengung seiner Vorstellungskraft, seine Identität und Integrität zu behaupten. Er imaginiert Diskussionen, Studien, Mahlzeiten, Theaterbesuche: San Michele aveva un gallo. Nach zehn Jahren Entlassung aus der Zelle und Deportation auf eine Insel in der Lagune von Venedig. Während der Fahrt im Boot Begegnung mit anderen Verurteilten, Genossen, nun aber: wissenschaftlichen Sozialisten. Die Konzepte der Arbeiterbewegung haben sich geändert. Angesichts der offenen Landschaft, des Meeres, des Himmels, des freien Horizonts versagt Giulios Imaginationskraft. Seine innere Disziplin reicht aber noch aus, die Konsequenzen zu ziehen. Lautlos rollt er sich aus dem Boot und versinkt. Giulios Freitod bedeutet nicht Resignation, sondern die Handlung eines freien Menschen, der erkennt, daß seine Grenzen erreicht sind.

Farben, Töne, Luft besitzen eine besondere Materialität und Kraft in dem Film. Die Kraft der sinnlichen Vergegenwärtigung, Giulios Kraft, ist auch die des Films. Wahrnehmung und Vorstellung werden aktiviert. Man schmeckt die Speisen, die Giulio sich vorstellt, während er die Gefängnisuppe löffelt. Der Film ist eine Montage aus seinen drei Teilen – Kampf und Niederlage (unter freiem Himmel, die Bergstadt im Appennin), Zelle, De-

portation (Lagune); jeder hat seine Funktion im Verhältnis zu den beiden anderen; man springt immer vom einen zum anderen.

Frieda Grafe, Enno Patalas, in: Filmkritik 16. Jg., München, Heft 7, Juli 1972, S. 352 f.

Das Politische und das Menschliche in SAN MICHELE AVEVA UN GALLO

Von Morando Morandini

Nach der Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen und politischen Themen (*Un uomo da bruciare, I fuorilegge del matrimonio, I sovversivi*) haben Paolo und Vittorio Taviani mit *Sotto il segno dello scorpione* (1969) eine allegorische Erzählung vorgelegt, die in einem nicht genauer definierten, zugleich vor- und außergeschichtlichen Zeitalter anzusiedeln ist: eine ideologische und politische Lehrfabel in der Form eines mythischen Märchens. Der grundlegende Konflikt darin sind die unterschiedlichen Geschichtsauffassungen, die zwei Generationen und zwei Richtungen der revolutionären Bewegung haben können.

Dieses Motiv findet man auch in ihrem fünften Film wieder, ja es ist dort sogar der ausschlaggebende Anstoß zum tragischen Finale. Dieser Film, SAN MICHELE AVEVA UN GALLO, ist, obwohl im Rahmen des 19. Jahrhunderts, nochmals eine politische Lehrfabel.

Die Propaganda der Tat. Held des Films ist Giulio Manieri, internationalistischer Anarchist, der in einem nicht näher definierten Jahr um 1880 eine Aktion in einer Ortschaft Mittelitaliens anführt, um dort eine 'jacquerie', einen Bauernaufstand mit demonstrativem und exemplarischem Charakter auszulösen. Person und Handlung sind erfunden, jedoch hat das eine wie das andere geschichtliche Vorbilder: anarchistische Revolutionäre, wie Enrico Malatesta, Carlo Cafiero, Amilcare Cipriani, die (unter dem Einfluß von Bakunin, dem Marx-Gegner) versucht haben, den Protest und die Unzufriedenheit des Volkes, vor allem der Bauernmassen, zu organisieren; aufrührerische Initiativen, wie die von Imola, Florenz und vor allem jene der Region des Matese, die die praktische Anwendung der sogenannten 'Propaganda der Tat' waren, die bereits von Mazzini und Pisacane theoretisch vorbereitet worden war. Sie war im wesentlichen eine Technik, die die Verbreitung der anarchistischen Prinzipien zum Ziel hatte, und zwar nicht nur durch Presse, Ansprachen, individuelle Proselytenmacherei, sondern auch und besonders durch aufsehenerregende Taten, die durch ihre Bedeutung oder ihren dramatischen Charakter eine Auswirkung auf die Öffentlichkeit haben, für die Männer und die Ideen der Internationale werben und die Massen aus ihrem jahrhundertelangen Schlaf reißen sollten.

In dem Jahrzehnt nach der Erklärung Roms zur Hauptstadt Italiens waren dort Anarchismus, Sozialismus und Internationalismus wenn nicht gleichbedeutend, so doch gleichwertig. Der Name von Bakunin war bekannter als der von Marx, wie Giuliano Procacci in seiner 'Storia degli Italiani' schreibt. Der Einfluß Bakunins und seiner italienischen Anhänger bewirkte in den damaligen Arbeiter- und Volkszirkeln eine Radikalisierung der revolutionären Militanz. "Im August 1848" – schreibt Procacci – "hat sogar der Versuch eines aufständischen Putsches stattgefunden, der in der Romagna sein Epizentrum hatte und der kurz nach dem Ausbruch scheiterte. So trat die internationalistische Bewegung, die sich nach der Pariser Commune im übrigen Europa praktisch aufgelöst hatte, in Italien gerade in die Phase ihrer größten Blüte und Aktivität. Was am meisten bemerkenswert ist: die Anfänge der proletarischen Volksopposition

in Italien entfalteteten sich unter dem Zeichen einer Ideologie – nämlich der anarchistischen –, die in den anderen Ländern, außer in Spanien, schon fast in ihre absteigende Phase getreten war.”

Im Kerker. Nach der fehlgeschlagenen Aktion, bei der er den Bürgermeister des Städtchens tötet, wird Giulio Manieri vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt. Aber im letzten Augenblick, nach dem gräßlichen Ritus einer simulierten Erschießung, wird das Todesurteil in lebenslängliche Haft umgewandelt. Um der aufreibenden Wirkung der Einzelzelle widerstehen zu können, hält sich der Gefangene in physischem und ideologischem Training, indem er seinen Tag einteilt, als ob er frei wäre: er leitet imaginäre Versammlungen mit seinen Kampfgenossen, diskutiert mit ihnen über philosophische und politische Probleme, wiederholt Reden, bereitet neue vor und entwirft zukünftige Kampfaktionen. Es vergehen zehn Jahre. Da trifft der Befehl ein, den Inhaftierten in eine andere Strafanstalt zu überführen. Während der Fahrt auf dem Wasser der venezianischen Lagune begegnet Manieri einer Gruppe von jungen, ebenfalls ‘politischen’ Häftlingen. Es sind die Revolutionäre der neuen Generation. Der Dialog, den Manieri mit ihnen sucht, endet jedoch in einer heftigen Auseinandersetzung. Wie die Zeiten, so haben sich auch die Ideen und die Methoden geändert: Bakunin hat Marx seinen Platz überlassen; an Stelle der abenteuerlichen Aufstandsversuche bevorzugt man jetzt eine langsame und feinverzweigte politische Tätigkeit, die auf der strengen Logik des Klassenkampfes beruht, auf der Organisation, auf der wissenschaftlichen Analyse der sozialen Lage. Durch diesen harten Zusammenstoß mit der Wirklichkeit verwirrt und im Bewußtsein, daß ihn die Zeit überholt hat, stürzt sich Manieri ins Wasser.

Das Politische und das Menschliche. Die Taviani machten immer schon einen ‘kühlen’, reflexiven, klaren, distanzierenden, ja sogar ironischen Film. Obwohl sie weiterhin an ihren Bemühungen einer Entkleidung und Entdramatisierung der Sprache festhalten, die ihren Höhepunkt in *Sotto il segno dello scorpione* erreichten, haben die beiden Brüder jetzt mit SAN MICHELE AVEVA UN GALLO, wie vorher schon mit *Sovversivi*, ihren ‘heißesten’ Film gemacht. In *Sovversivi* allerdings herrschten noch, zum Nachteil der kritischen Schärfe, die autobiographischen Komponenten des Heimwehs, des Schmerzes, der Sehnsucht nach einer vergangenen, mit dem Begräbnistag Togliattis abgeschlossenen Epoche vor.

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO ist von den Autoren in vier großen Abschnitten angelegt: (a) die aufständische Aktion, eine absichtlich zersplitterte und ungeordnete Folge; (b) die Szene der durch die Stadt zum Erschießungsort fahrenden Karre, ein schönes, rührendes, glänzendes Stück des Films mit einem scharfen dialektischen Gleichgewicht zwischen dem ideologisch-politischen und dem persönlichen, von der Resistenza bestimmten Moment; (c) der Kerker als zentraler Filmabschnitt, wo mit bressonscher Strenge ein halluziniert intensives Mimodrama inszeniert wird; (d) die betont lange Folge der Bootsfahrt, während der es, wie erwähnt, um die Auseinandersetzung zwischen zwei Generationen und Richtungen der revolutionären Bewegung geht. Gleichzeitig wird durch die Gestalten des Mädchens und des ihm folgenden Vaters ein anderes, den Taviani liebendes Thema in den Brennpunkt gerückt: der Preis des Schmerzes, den die politische Aktivität vom Individuum fordert. Im Werk der Brüder Taviani wird die Politik durchgehend als ein unersetzbares und unverzichtbares Mittel zur Veränderung der Welt betrachtet, das aber nicht die Gesamtheit des Menschlichen umfassen kann. Etwas bleibt immer außerhalb. In diesem Sinne kann man sagen, daß ‘Das Göttliche und das Menschliche’, Titel der Erzählung Tolstois, von der sie die Anregung zu SAN MICHELE AVEVA UN GALLO bekommen haben, für die Taviani zu ‘dem Politischen und dem Menschlichen’ wird.

Als ein Film unter dem Zeichen der Sachlichkeit und der Einfachheit, wenn auch auf einem hohen Niveau stilistischer Genauigkeit, ist SAN MICHELE AVEVA UN GALLO vielleicht der am besten realisierte Taviani-Film. Jener, in dem die Kluft zwischen Inten-

tion und Resultat am geringsten ist, und der den höchsten Grad der Transparenz, d.h. der Selbstverwirklichung erreicht. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Produktionsformel oder besser die Bestimmung des Films, der im Auftrage des italienischen Fernsehens gedreht wurde, zu dieser seiner Klarheit beigetragen hat. Aber es scheint auf jeden Fall sicher, daß er in der geistigen Entwicklung der beiden Brüder aus Pisa im Vergleich zum *Sotto il segno dello scorpione* einen Fortschritt darstellt.

Zu diesem bewundernswerten Ergebnis tragen bei: die harmonische Verwendung der Musik, die gleichzeitig verfremdend und mitreißend wirkt (man denke an die Ausdruckskraft des Einsatzes der bellinischen *Norma* in der Kerkerszene mit der Kerze, oder an das ‘epische’ Arrangement einer kurzen Volksweise in der Szene mit der Karre, eine weitere Erfindung von Benedetto Ghilia); die klare und souveräne Farbfotografie von Mario Masini, früher Kameramann von Carmelo Bene und hier bei seinem ersten Versuch in 35 mm; die schauspielerische Leistung von Giulio Brogi, der eine Fähigkeit zeigt, die Person Giulio Manieris mit einer berechneten und ein wenig wahnsinnsähnlichen Bizarrheit darzustellen.

Aus: ‘Lecture’, Rom, Februar 1972

Ein Gespräch mit Paolo und Vittorio Taviani

(Unter Mitwirkung von Gianna Mingrone, Ciriaco Tiso, Alessandro Cappabianca, Sebastian Schadhauer)

G. Mingrone: Warum verwendet ihr in euren Filmen fast immer die Synchronisierung und vernachlässigt den direkten Ton?

P. Taviani: Es ist schwer, darauf zu antworten. Die Antworten können zahllos sein, also ist keine Antwort nützlich. Ich könnte euch sagen, daß es in Italien schwierig ist, Filme mit direktem Ton zu machen. Zum Beispiel: wir haben *Sotto il segno dello scorpione* gedreht mit dem Gebrauch von ‘unverschmutzten Außen- aufnahmen, die wir in einer sehr verschmutzten, von Straßen durchquerten, von Flugzeugen überflogenen Landschaft gemacht haben. Es gab da eine Reihe von gegebenen Geräuschen, die unvereinbar sind mit der Zeit, in der der Film spielt. Theoretisch gesprochen, glaube ich, daß der direkte Ton zu den technischen Ausdrucksmitteln gehört, über die ein Autor mehr oder weniger verfügen kann. Vittorio und ich halten seine Verwendung nicht für so dringend.

Der Film ist für uns etwas, was wir fortwährend ausarbeiten: vom Kern, der Ursprungsidee, zur Szenenanordnung (die wir sehr ausführlich darlegen, dann bei den Aufnahmen überprüfen, umdrehen, abändern, wieder bestätigen); von der Arbeit an und mit den Schauspielern bis zur Montage; von der Synchronisation zur Musik und zur Mischung. Ja, auch die Synchronisation ist für uns ein schöpferischer Moment: Entdeckung neuer Möglichkeiten, Erfindungen und Variationen, die nur auf der Basis dessen möglich sind, was man schon gemacht, gedreht, montiert und vertont hat. Eine Möglichkeit, die bei der direkten Tonaufnahme ausgeschlossen wäre, da wir durch sie auf die einmal gefällten Entscheidungen festgelegt wären.

G. Mingrone: Zum Beispiel wurde, wenn ich mich recht erinnere, Olimpia Carlisi ziemlich typische Stimme im *Scorpione* von einer anderen Person gesprochen.

V. Taviani: Gerade auch die Entscheidung, eine bestimmte Stimme mit einem bestimmten Gesicht zu verbinden, ist eine Entscheidung, die wir uns bis zum letzten Augenblick offen lassen wollen. Ich habe immer schon gedacht, ich werde früher oder später einmal einen Film machen, der als Hauptperson einen Mann mit enormem Körperbau haben wird, eine Art Riesen mit einer extrem schwächlichen Kinderstimme. Einen solchen Typ in der Wirklichkeit zu finden, scheint mir nicht möglich. Die Synchronisierung wird also zur einzigen Lösungsmöglichkeit für die beabsichtigte Ausdrucksform.

Das ist ein Grenzfall. Wir sind die ersten, die fast immer die Stimme des betreffenden Schauspielers zu benutzen versuchen (und sind also gegen die willkürliche Synchronisierung, wie sie in Italien

praktiziert wird). Wenn aber der guten filmischen Wirkung eines Darstellers keine gleichartige Ausdrucks- oder Sprechwirkung entspricht, verwenden wir ohne Bedenken eine andere Stimme.

P. Taviani: Um auf der praktischen Ebene zu bleiben: in *Sotto il segno dello scorpione* und in *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* hatten wir ausländische Schauspieler: Amerikaner, Franzosen, Araber. Wir hätten ihr Vorhandensein in den Filmen nicht rechtfertigen können (vor allem nicht in *Sotto il segno dello scorpione*). Also bestand die Notwendigkeit zur Synchronisierung.

Bedenken wir außerdem, daß unsere Filme hohe Kosten vermeiden müssen. Ein wirkungsvoller direkter Ton hingegen ist besonders in Italien, wo es noch keine technische Tradition dieser Art gibt, mit sehr hohen Kosten verbunden. *Visconti* hat den direkten Ton in *Bellissima* benutzen können. *La terra trema* dagegen scheint mir synchronisiert, wie *Ladri di biciclette* und der neorealistische Film überhaupt, obwohl er sich so sehr der Unmittelbarkeit der Aufnahme verpflichtet hat. *Le notti bianche* wurde mit direktem Ton gedreht: aber sogar die Außenaufnahmen sind im Studio gemacht, und ringsum konnte ein akustisches Vakuum geschaffen werden.

... Als wir dagegen in einer Ecke des Studios die *Szene der Gefängniszelle* in *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* drehten, drehte in einem anderen Teil des Studios eine lärmende Truppe Szenen von ländlicher Folklore...

V. Taviani: Und weiter: die Verwendung des direkten Tons kann dich letzten Endes auch dazu zwingen, einen naturalistischen Film zu machen. Sie hindert dich daran, eine Geräuschkulisse zu erfinden, die sich nicht so sehr an der Gegebenheit der einzelnen Szenen festhält, sondern vielmehr am musikalischen Rhythmus des ganzen Films. Zwei Personen sprechen unter einem Baum. Man dreht die Szene unter der Sonne. Als die Szene montiert wird, fühlt man das Bedürfnis, einen Widerspruch zu jener Sonne durch eine andersartige Tonrealität zu schaffen, das Wiederhallen eines Donners zum Beispiel. Das kann man im Studio und nur im Studio machen. Aber was den Dialog selbst betrifft: mit dem direkten Ton bleibt er so ein für allemal unabänderlich. Wir hingegen wollen frei sein, ihn zu ändern, zu verkürzen, zu mischen, je nach den Notwendigkeiten der erzählerischen Entwicklung oder der bloßen Tondauer. Kurz, wir wollen uns diese ständigen Erfindungsmöglichkeiten nicht versperrern und der Mischung nicht die Ausdrucksmöglichkeiten des letzten Augenblicks entziehen.

Für andere Regisseure hingegen gehört der direkte Ton zu einer bestimmten Weise der Filmstrukturierung: es ist eine Ausgangsposition, die die ganze Arbeit am Film bedingt, also gut! Es kann sein, daß auch wir eines Tages Lust haben, eine bestimmte Art von Film zu machen, die nur mit direktem Ton denkbar ist. Dann werden wir bis ins Letzte konsequent sein. Jedes Element, von den Schauspielern bis zur Umgebung und zur Art selbst des Dialogs wird von jenem Hauptelement bestimmt werden. Aber all das, ich wiederhole es, gehört zu den Entscheidungen, die der Autor von Mal zu Mal trifft. Darüber kann man nicht abstrakt theoretisieren.

P. Taviani: Denn, wenn wir die Verwendung des direkten Tons absolut setzen wollten, dann frage ich euch: warum die Synchronisierung ausschließen, nicht aber die nachträgliche Verwendung der Musik und der verschiedenen Geräuscheffekte: kurz, all dessen, was der direkten Aufnahme widerspricht?

C. Tiso: Ihr habt gesagt, daß jeder Film die Verneinung des vorhergehenden Films ist. In welchem Sinn ist *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* die Verneinung des *Sotto il segno dello scorpione*? Ist er es unter einem inhaltlichen oder sprachlichen Gesichtspunkt?

V. Taviani: Es ist falsch oder zumindest gefährlich, wenn Autoren solche endgültigen Erklärungen über ihre eigenen Filme abgeben. Wenn wir vorher gesagt haben, daß jeder Film die Verneinung des vorhergehenden Films darstellt, habe ich jetzt Lust paradoxerweise zu behaupten, daß ein Autor immer denselben Film macht. Vielleicht liegt die Wahrheit in der Mitte: ein Autor

reflektiert seine eigenen Lebenserfahrungen unter den Mitmenschen in einer Reihe von Vorschlägen, und dies sind seine Filme. Wenn die Stellung eines Autors im wesentlichen homogen ist, dann verändert sich die Umwelt: und dann sind seine Filme die Variationen einer Konstante, eine Reihe von Feststellungen, Verneinungen und neuen Feststellungen.

P. Taviani: Der *Scorpione* zum Beispiel war die Entdeckung eines Films von einer chorähnlichen Art. *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* dagegen war die Entdeckung des Monologs. Einige sind gekommen, um sich den Film anzusehen und haben die Erbitterung des *Scorpione* erwartet. Anstelle einer bis ins Extrem geführten Polyphonie, haben sie eine bis ins Extrem geführte Monodie vorgefunden. Aber diese Gegensätze haben letztlich doch denselben Ursprung: in der Gewalt, mit der in *Scorpione* auf die Tiefenschärfe geachtet wird und in *SAN MICHELE* auf die Nahaufnahmen. Die Gewaltsamkeit der Spannung ist dieselbe. Und ein Film ist das umgekehrte Spiegelbild des anderen.

C. Tiso: In *SAN MICHELE* scheint mir, ist ein Fortschritt zu sehen gegenüber allen euren vorangegangenen Arbeiten. Hier zeigt die Person, die eine ganze Ideologie vertritt, gegenüber einer Gruppe, die eine realere Politik vertritt, in der Tat mehr persönliche Strenge. Für mich ist die Hauptperson eine positive Figur. Wie scheint sie euch? Für mich ist Giulio ein Vertreter der Ideologie der permanenten Revolution. Seine Auflehnung ist permanent. Auch als er sich ins Wasser stürzt ...

V. Taviani: ... du willst sagen, auch als er Selbstmord begeht. Um eine abgegriffene Bezeichnung zu gebrauchen: sein Selbstmord hat nach unserer Auffassung keine negative Wirkung, er ist kein Abschluß. Er hat vielmehr die Bedeutung einer letzten Intuition und ist die einzige Möglichkeit, sie angesichts einer unmittelbaren, ihr feindlichen Wirklichkeit noch auszudrücken.

Aber eigentlich ist es viel zu schwierig zu sagen, was die Hauptperson für uns bedeutet. Die Motive einer Person, einer Bewegung, sind nie einheitlich. Sie sind immer vielfältig und stehen oft auch in Widerspruch zueinander. Jeder von uns hat mindestens zwei Seelen. Eine auf dem Boot, mit Giulio, die andere auf dem Boot mit den Jugendlichen. Welche der beiden wiegt schwerer? Wie kann ich auf eine Frage antworten, auf die ich selbst verschiedene Antworten gebe, jedesmal wenn ich von neuem über den Film nachdenke? So wie eine Antwort, die heute richtig ist, es morgen nicht mehr ist. Sie verändert sich mit dem Wechsel der historischen Phasen, dem Wandel der Zeit (was eine Rückkehr und eine Wiederaufnahme nicht ausschließt, sei es auch unter der Abänderung, die durch die vorausgegangene Zeit der Ablehnung bedingt ist). Wahrscheinlich ist zu der Zeit, als Giulio aus dem Gefängnis kommt, jene Art der revolutionären Spannung, die er verkörpert, von der geschichtlichen Realität nicht mehr gefordert. Das heißt nicht, daß seine Spannung verworfen würde. Morgen kann sie in verschiedenen Formen erneut eine Alternative darstellen.

Wenn ich an die lange Vorbereitung des Films denke, erinnere ich mich daran, daß wir an einem gewissen Punkt die Notwendigkeit spüren, Giulio in der letzten Folge diese Art von Bewußtsein zu geben. "Heute begrabt ihr mich, und wahrscheinlich habt ihr recht" – sagte Giulio zu sich selbst in einem seiner unmöglichen Monologe auf dem Boot – "aber morgen werden andere kommen, um mich wieder zu erwecken. Sie werden sich auf mich stürzen. Sie werden mich wieder entdecken. Sie werden mich verschlingen. Sie werden mir eine andere Gestalt geben..." Nachher ist uns all das unnütz erschienen: es war schon im Zusammenhang des Films ausgedrückt (und auf jeden Fall war es der aktiven Beteiligung der Zuschauer überlassen).

C. Tiso: Abgesehen davon, daß es eine Angelegenheit des Inhalts ist, glaube ich, daß die Präsenz dieser 'positiven' Figur eine viel breitere ideologische Tatsache umfaßt: eben darum liebe ich *SAN MICHELE* mehr als *Scorpione* oder *I Soversivi*. Der *Scorpione* beschränkte sich auf den Rahmen einer marxistischen Dialektik. Hier dagegen gibt es diese Ideologie, die sich selbst zerstört, und die im Film trotzdem lebendig bleibt, durch Giulio. Die anderen Personen, das andere Boot, wie ihr sagt, sind Figuren,

denen es vielleicht gelingen wird, etwas Konkretes zu tun... Aber die Gegenwart Giulios wird als auflösendes Element bleiben: auch wenn er sich als Person tötet, wird seine Ideologie als Dialektik auch innerhalb der verwirklichten Revolution weiterwirken, das – glaube ich – ist der wirkliche Punkt.

P. Taviani: Vor allem, wenn man die äußerst bequeme Gewohnheit, einen Film aufgrund seiner letzten 300 Meter zu beurteilen und seinen Sinn daraus entnehmen zu wollen, abgelegt haben wird. Einige haben zum Beispiel aus dem Selbstmord am Schluß den entmutigenden Schluß gezogen, daß der Film pessimistisch sei. Wegen jener letzten fünf Minuten haben sie jenen langen Gefängnisaufenthalt Giulios vergessen: eine Erfahrung, während der es einem Menschen gelingt, allein mit sich selbst die Wirklichkeit 'fortzuführen', wenn auch erfunden. Es gelingt ihm zu leben; er lehnt es ab, zu überleben; mit einer Kraft und einer Phantasie, mit einer Verzweiflung und einer Fröhlichkeit, die die Möglichkeiten des Menschen bestätigen. "Die Zelle ist eine Ewigkeit" – wurde gesagt – "während die Ewigkeit der Lagune eine Zelle ist". Es scheint mir nicht legitim, im Namen einer Sache die andere zu vergessen und umgekehrt.

S. Schadhauer: Vorher hat Vittorio gesagt: "Mein unmöglicher Monolog in der Zelle". Diese Unmöglichkeit bezieht sich auf den Inhalt der Rede oder auf ihre Verwirklichung?

P. Taviani: Du hast nicht richtig verstanden. Vittorio hat vom Monolog gesprochen, der unmöglich ist auf dem Boot, nicht in der Zelle. Der Zusammenstoß Giulios mit den vier Wänden seines Gefängnisses löst in ihm intellektuelle, phantastische und physische Fähigkeiten aus: je gewaltsamer die repressive Kraft jener vier Wände wird, umso heftiger werden sein Wille und seine Fähigkeit, sie zu durchbrechen. Als Giulio die Zelle verläßt und wieder mit dem Himmel, dem Meer, den anderen, mit der Geschichte, die von der Jugend verkörpert wird, mit dem Licht, den Geräuschen der Dinge in Berührung kommt, versucht er dieselben Mittel anzuwenden wie im Gefängnis. Aber seine alten Waffen nützen ihm nicht mehr. Sie bringen ihn nur zu der Erkenntnis, daß sie nicht mehr helfen, und daß es nötig sein wird, wieder ganz von vorne zu beginnen. "Erstens – sagt er – ganz von vorne anfangen. Zweitens: ich schaffe es nicht". Auch ein Mensch wie Giulio muß die physiologischen Grenzen anerkennen. Seine Kraft, sich zu widersetzen, müßte – um weiterhin wirksam zu sein – anders sein als jene in der Zelle erfundene, sie müßte sich in neuen Mitteln niederschlagen, die der neuen Situation, den neuen Hauptpersonen, mit denen er zusammentrifft, entsprechen. Aber das Arsenal des Menschen ist begrenzt: andernfalls müßten wir von Übermensch sprechen, und das Gespräch darüber wäre uninteressant. Das Gespräch ist vielmehr ein anderes: es gibt keine menschliche Vorstellungskraft, auch nicht die eines genialen Menschen, die mit dem Erfindungsreichtum der Geschichte, der Natur, Schritt halten kann.

C. Tiso: Aber für uns bleibt jene Erfindung, die Erfindung der Revolution, – das ist schön. Auch als er sich auf dem Boot befindet, versucht Giulio, den anderen, die auf dem anderen Boot sind, seine Erfindung zu vermitteln. Hervorragend ist die Szene, in der Giulio hinter dem Rücken des Polizisten mit den Augen zwinkert: werfe ich ihn hinein oder werfe ich ihn nicht hinein? Ihn in das Wasser zu werfen, würde wahrscheinlich keine Lösung sein, aber es ist die Art und Weise, um den anderen seine Erfindung mitzuteilen. Die Geste erhält den Wert der Metapher einer bestimmten Politik, und meiner Meinung nach ist gerade sie es, die den Zuschauer erreicht, in ihm zurückbleibt und wirksam wird. Die den Zuschauer erreicht, nicht aber jene Jungen auf dem anderen Boot, die Giulio für einen Verblendeten, für einen außerhalb der Zeiten halten. SAN MICHELE stellt diese Notwendigkeit dar, ständig zu erfinden, auch auf physischer, biologischer Ebene...

V. Taviani: Der Selbstmord ist seine letzte Idee. Als er sich dessen bewußt wird, daß er nicht imstande ist, sie mitzuteilen, bleibt der Selbstmord der einzige Weg, um sie nicht zu verraten.

A. Cappabianca: Sagen wir also, daß das deutlich metaphorisch

scheint und eine dialektische Beziehung findet zu dem, was euer Gedanke ist, und woran ihr in euren Filmen immer festhaltet, nämlich an dem ideologischen Diskurs. Mir scheint, daß dies manchmal in euren vorausgegangenen Filmen eine Art von Überschreibung mit sich bringt, d.h. eine filmische Metapher, die zweimal erklärt wird. Sie ist zunächst berechtigt als Metapher selbst, als Ausdrucksmittel des Films, aber sie wird dann überdies immer noch durch eine ideologische und eine erzählerische Betrachtungsweise begründet. Kurz, ihr fühlt euch immer dazu gezwungen, jede Art von Wahnsinn durch eine erzählende Schilderung und eine ideologische Verbindung zu rechtfertigen.

V. Taviani: ...Aber ... Die Gründe sind zahlreich. Vor allem das Bedürfnis, die Freude, die Neugier, einen bestimmten audiovisuellen Organismus leben zu lassen – Bilder, Klänge, Rhythmen. Dann die Logik und zugleich die Spannung einer erzählenden Entwicklung. Und vor allem die Art und Weise, wie wir als Marxisten die Dinge sehen, wie wir sie leben... Aber das ist alles ziemlich oberflächlich...

P. Taviani: Cappabianca hat in Bezug auf SAN MICHELE von Metapher gesprochen; das stört mich. Es ist klar, daß ein Film – ob er in der Vor- oder in der Zeitgeschichte spielt – immer eine Metapher ist. Man spricht, "welches Mittel man auch dazu verwenden mag", immer von der eigenen Zeit, von sich selbst in der eigenen Zeit. Aber so gesehen, ist der Gedanke tatsächlich etwas allgemein, zumindest von uns als Autoren aus gesehen. Ich bin einverstanden, wenn man in Verbindung mit dem *Scorpione* die Metapher erwähnt; die Metapher, den Mythos, das Märchen. Der *Scorpione* ist in der Tat – dank der Metapher – die Projektion einer Utopie, in der Art eines realistisch betrachteten Märchens. In SAN MICHELE dagegen darf man die Wahl eines bestimmten geschichtlichen Zeitpunktes, die Genauigkeit mit der wir diesen angegangen sind und die Besonderheiten, zu denen er uns geführt hat, nicht übersehen. Sie haben ihr Gewicht und lassen es nicht zu, daß man den Film tout court in einer metaphysischen Perspektive sieht.

V. Taviani: SAN MICHELE könnte im Unterschied zum *Scorpione* auch als sachliches historisches Dokument gelesen werden.

C. Tiso: Ich denke an die Person des Hauptdarstellers und an euch. Wenigstens wie ich ihn sehe, scheint mir euer Hauptdarsteller nicht nur als bloße Rolle aufzutreten: er ist völlig eins mit der Gesamtheit der Erzählung und des Filmes; er lebt in der Zukunft; seine Ideologie ist deshalb die am meisten gültige, und ich glaube, daß ihr sie ein wenig zu der euren macht. Kurz, ich werde nicht müde zu bemerken: für mich ist Giulio ein Anarchist, der Anarchist. Nicht rein zufällig kam die Anregung zu diesem Film von einer Novelle Tolstois und Tolstoj ist ein anarchistischer Dichter. Giulio gehört nicht in die Vergangenheit: in hundert Jahren wird er lebendiger sein denn je: Giulio verweist uns auf die Überwindung des Klassenkampfes.

V. Taviani: "Andere werden mich auferstehen lassen, mich entdecken, mich verschlingen..."

C. Tiso: In diesem Sinne ist SAN MICHELE für mich die Negation des *Scorpione*. Der *Scorpione* war eine Metapher, die an eine gegenwärtige Realität, nämlich den Klassenkampf, heranreichte: eine Klasse muß abtreten, damit eine jüngere und stärkere ihren Platz einnimmt. SAN MICHELE geht weiter, geht über den Sieg der neuen Klasse über die alte hinaus. Sobald dies geschehen sein wird, wird es einer neuen Art von Überwindung bedürfen...

V. Taviani: Denke daran, daß auch der *Scorpione* von einigen als postmarxistischer Film bezeichnet wurde: er stellt das Problem der Dialektik innerhalb der revolutionären Kräfte. Die von Gian Maria Volonté dargestellte Person (aber diese Klassifizierungen machen mir Angst und stimmen mich traurig) vertritt nicht die bürgerliche Klasse, wohl aber eine revolutionäre Klasse, die sich nun über der Revolution zur Ruhe gesetzt hat.

C. Tiso: Einverstanden, wir befinden uns in einer bereits sozialistischen Gesellschaft. Die Revolution hat stattgefunden. Gian Maria Volonté könnte die sowjetische Macht darstellen. Die *Scorpioniden* sind diejenigen, die die Revolution gegen die sozia-