25. internationale
filmfestspiele berlin

5. internationales
forum
des jungen films

berlin
29.6.–6.7.
1975

6

PAISA

Land	Italien 1946
Produktion	Roberto Rossellini für die O.F.I., unter Mitwirkung von Rod E. Geiger und der Foreign Film Production Inc.
Regie	Roberto Rossellini
Buch	Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, nach einem Sujet von Sergio Amidei und Klaus Mann, Federico Fellini, Victor Haines, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini. Englische Dialoge von Annalena Limentani
Kamera	Otello Martelli
Musik	Renzo Rossellini
Schnitt	Eraldo da Roma
Ton	Ovidio del Grande
Regieassistenz	Federico Fellini, Massimo Mida, E. Handamir, A. Limentani
Produktionsleiter	Ugo Lombardi

Darsteller

1. Episode

Carmela	Carmela Sazio
Joe	Robert van Loon

sowie Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Harold Wagner, Albert Heinze, Merlin Berth, Mats Carlson, Leonard Penish

2. Episode

Schwarzer Militärpolizist	Dots M. Johnson
Junge	Alfonsino

3. Episode

Fred	Gar Moore
Francesca	Maria Michi

4. Episode

Harriet	Harriet White
Massimo	Renzo Avanzo
Partisan	Renzo Gori

5. Episode

Bill Martin, Katholischer Militärseelsorger	Bill Tubbs

6. Episode

Dale	Dale Edmunds
Cigolani	Cigolani

sowie Benjamin Emanuel, Robert van Loon, Allan Dan, Leonard Penish, Mats Carlson, Merlin Hugo, Anthony La Penna, Harold Wagner, Lorena Berg, Carlo Pisacane

Uraufführung	18. September 1946
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	115 Minuten

Inhalt

PAISA zeichnet die verschiedenen Aspekte des Lebens in Italien während der Kriegskampagne der Alliierten auf; besondere Aufmerksamkeit widmet der Film den Beziehungen zwischen der italienischen Bevölkerung und den amerikanischen Soldaten, von der ersten Landung an der sizilianischen Küste bis zum siegreichen Marsch nach Norditalien und zum Aufstand der Partisanen, der in der Befreiung des Landes kulminiert.

Der Film besteht aus sechs Episoden, die miteinander durch Dokumentaraufnahmen vom Krieg in Italien verbunden sind. Er beginnt mit der Landung in Sizilien. Ein Spähtrupp von sieben Männern hat den Auftrag, zu einem Turm vorzudringen. Ein junges sizilianisches Mädchen bietet sich als Führerin an. Nach Erfüllung des Auftrags läßt der Unteroffizier einen Soldaten als Wache in dem Turm zurück. Zwischen diesem und dem sizilianischen Mädchen bahnt sich eine kurze Idylle an; die beiden verstehen sich zwar nicht, es gelingt ihnen aber, sich gegenseitig ihre Lebensgeschichte zu verdeutlichen. Während des Gesprächs wird der Amerikaner von einer deutschen Patrouille erschossen. Carmela (so heißt das Mädchen) ergreift die Waffe des Toten und schießt auf die Deutschen, als diese in den Turm eindringen; aber vergebens sucht sie sich der Gefangennahme zu entziehen. Die deutschen Soldaten bringen sie um und werfen sie in der Nähe des Meeres auf die Klippen. Der amerikanische Spähtrupp kehrt zurück; die Deutschen haben den Turm verlassen; als die Amerikaner ihren toten Landsmann sehen, kommentieren sie: "Schmutziges italienisches Mädchen".

Zweite Episode. In Neapel gelingt es einem Schuhputzerjungen, einen betrunkenen Negersoldaten einzufangen. Auf der Flucht vor Verfolgern rettet er sich mit dem Neger in ein Marionettentheater, dann bringt er ihn in eine ärmliche Hafengegend und läßt ihn mit Sehnsucht von einer hypothetischen und triumphalen Rückkehr nach Amerika erzählen. Dann schläft der Neger ein, und der Junge stiehlt ihm die neuen Stiefel. Am nächsten Tag entdeckt der selbe Soldat von seinem Jeep aus wieder den Jungen, wie er Waren von einem alliierten Lastwagen stiehlt. Er hält seinen Jeep an und arretiert ihn. Er will ihn zur Polizei bringen, aber der Junge bleibt ungerührt. "Dann bringe ich dich zu deinen Eltern", sagt der Neger. Aber Alfonsino hat kein Haus: er wohnt mit Evakuierten in den Mergellina-Höhlen. Der Neger begleitet ihn, aber angesichts des Elends dieser Leute überkommt ihn das Mitleid, er läßt Alfonsino los und flieht auf seinem Jeep.

Dritte Episode. Die Alliierten kommen nach Rom. Sechs Monate später begegnet ein Mädchen in einem Café einem amerikanischen Panzerfahrer: sie ist eine 'segnorina'. Auf dem Zimmer beginnt der betrunkene Panzerfahrer von einem bestimmten Mädchen zu erzählen, das er in den Tagen der Befreiung kennenlernte. Das Mädchen war sie. Sie hinterläßt dem Soldaten eine Adresse, wo er am nächsten Morgen das Mädchen von damals treffen soll. Und

tatsächlich erwartet die 'segnorina' am nächsten Morgen bei der angegebenen Adresse den Amerikaner; sie trägt das Kleid, das sie auch vor sechs Monaten trug. Aber der Amerikaner hat den letzten Abend vergessen, er erinnert sich an nichts mehr und fährt wieder an die Front.

Vierte Episode. In Florenz arbeitet eine alliierte Rotkreuzhelferin in einem Hospital vor den Toren der Stadt, während die Schlacht tobt. In den vergangenen Jahren studierte sie in Florenz, wo sie einen jungen Maler liebte. Geführt von einem Freund dringt sie in die noch umkämpfte Stadt ein und erfährt, daß ihr Freund ein Partisanenführer ist, der schwer verletzt wurde. Als sie schließlich zur Front der Partisanen kommt, erfährt sie von seinem Tode.

Fünfte Episode. In einem Kloster der Romagna. Am Tag der Befreiung kommen drei alliierte Feldprediger in das Kloster. Zu ihren Ehren bereiten die Klosterbrüder eine besondere Mahlzeit vor: die Nahrungsmittelvorräte des Klosters werden durch die verschiedenen 'Schachteln' verstärkt, die die Feldprediger verschenkten. Aber die Klosterbrüder bemerken bald, daß von den drei Predigern nur einer Katholik, ein anderer aber Jude und der dritte Protestant ist. Als man sich im Speisesaal zu Tisch setzen will, befiehlt der Prior des Klosters den Brüdern zu fasten, in der Hoffnung, daß dieses Opfer die beiden nicht katholischen Prediger zum rechten Glauben bekehre. Der katholische Prediger kann nicht umhin, vor allen seine Rührung über diesen einfachen und reinen Beweis des Glaubens zu bekunden.

Sechste Episode. Im Delta des Po haben sich Partisanen und entflohene amerikanische Gefangene versteckt; sie kämpfen einen harten und ungleichen Kampf gegen die Deutschen. Die Leute aus der Gegend helfen ihnen und schützen sie, aber schließlich gelingt es den Deutschen, die in großer Zahl anrücken, sie zu überwältigen und gefangenzunehmen. Für die Amerikaner gilt das Kriegsrecht, sie werden in ein Gefangenenlager gebracht; auf die Partisanen wartet dagegen der Tod. Im Morgengrauen werden sie mit einem Stein am Fuß einer nach dem anderen in den Fluß geworfen. Die Amerikaner wohnen aus der Nähe dem furchtbaren Schauspiel bei. Einer von ihnen kann den Anblick nicht ertragen und stürzt sich auf die Deutschen, aber er wird von einem Schuß getroffen und fällt.

Massimo Mida, Roberto Rossellini, Parma 1961, S. 162 f.

Roberto Rossellini über PAISA

"Um meine Darsteller für PAISA auszusuchen, habe ich mich zunächst mit meinem Kameramann an dem Ort niedergelassen, wo ich eine bestimmte Episode meines Films drehen wollte. Die Kinder und jungen Leute haben mich umringt und ich habe meine Darsteller aus der Menge ausgewählt. Sehen Sie, wenn man es mit guten Berufsdarstellern zu tun hat, entsprechen sie niemals genau der Vorstellung, die man sich von einer Person gemacht hat ... Der Regisseur muß einen Kampf mit seinem Darsteller führen und ihn schließlich seinem Willen unterwerfen. Und weil ich keine Lust habe, meine Kräfte in einem solchen Kampf zu verschwenden, arbeite ich nur mit Gelegenheitsdarstellern ... Amidei und ich stellen unser Drehbuch nie fertig, bevor wir an dem Drehort angekommen sind. Die Umstände und die Darsteller, die der Zufall uns zuführt, veranlassen uns im allgemeinen, unseren ursprünglichen Entwurf abzuändern ... PAISA ist also ein Film ohne Schauspieler im strengen Sinne des Wortes. Der amerikanische Neger behauptete, schon kleine Rollen gespielt zu haben, aber ich habe festgestellt, daß er das nur gesagt hatte, um eine Anstellung zu finden. Alle Mönche aus der Klosterszene sind wirkliche Mönche. Der Pastor und der Rabbi der amerikanischen Armee, die mit ihnen einen Dialog führen, sind auch im wirklichen Leben ein Pastor und ein Rabbi der amerikanischen Armee. Ebenso ist es mit den Bauern der sumpfigen Region um Ravenna, die den Dialekt der Gegend sprechen, ebenso wie die Sizilianer vom Anfang sizilianisch sprechen. Die englischen Offiziere sind ebenso authentisch wie die deutschen Soldaten, die ich unter den Kriegsgefangenen aussuchte."

Interview mit Georges Sadoul, in : L'Ecran Français, Nr. 72, Paris, 12.11.1946. Zit. nach : Raymond Borde, André Bouissy, Le Néo-réalisme italien, Lausanne 1960, S. 28

Zur Entstehung von PAISA

Von Massimo Mida

Der zweite Film Rossellinis, der nach dem Kriege gedreht wurde, PAISA, weist eine Konsolidierung seiner Qualitäten auf, ist eine vertiefte und gereifte Bestätigung seines besonderen Stils. Die Realität des Krieges war noch im ganzen Lande gegenwärtig und lebendig; sie inspirierte diesen Film direkt. Der Stoff ging nämlich von der italienischen Situation aus, wie sie sich in den letzten Monaten der deutschen Besetzung darstellte. Sechs Monate hinauf und hinunter durch ganz Italien (auch der Verfasser nahm als Regieassistent an der Realisierung des Films teil): es war eine Arbeit, die sich unter der eigenwilligen Leitung Rossellinis sowohl intensiv wie locker löste. Das Drehbuch entstand von Tag zu Tag; die Dialoge wurden Szene für Szene, Episode für Episode niedergeschrieben. Das Szenario veränderte sich, paßte sich den Eindrücken an, die wir empfingen.Eine menschliche Begebenheit, die Geschichte eines Mannes oder einer Frau, der wir zufällig begegneten, die Tränen oder das Lächeln eines Kindes wurden – sei es auch nur als episodisches Element – während der Ausarbeitung im Fluge aufgegriffen. Wir enthüllen sicherlich nichts Neues, wenn wir sagen, daß die erste Episode von PAISA, die der Begegnung des sizilianischen Mädchens mit dem amerikanischen Soldaten, alle möglichen Variationen durchgemacht hat und aufs engste zusammenhängt mit der leibhaftigen Gegenwart der Darsteller, die die Rolle der Protagonisten spielten: dem Mädchen Carmela aus Neapel und dem amerikanischen Soldaten Robert, die Rossellini kurzerhand als Schauspieler anstellte. Der ersteren begegneten wir zufällig auf dem Lande um Neapel, in der Nähe des Dorfes Santa Maria La Bruna, und der letztere wurde ausgewählt unter den amerikanischen Soldaten vom Standort Neapel. Vor allem um Carmela zu lockern – ein im Elend aufgewachsenes, absolut unbedarftes Mädchen (deren Fall, wie ich glaube, nachher eine traurige Entwicklung nahm; sie hatte mehr als einen Monat mit dem 'Team' zusammengelebt, d. h. also mit 'zivilisierten' Leuten, und konnte sich danach nicht mehr, so wurde es uns einige Zeit später berichtet, an ihr unmögliches Leben einer Entrechteten zurückgewöhnen: das erste Opfer des Neorealismus also, der bekanntlich Männer und Frauen von der Straße als Schauspieler zu verwenden pflegte) – boten wir alle unsere Hilfe an. Es war eine harte und schwierige Arbeit, weil es für Carmela trotz allen guten Willens nicht leicht war – da sie weder lesen noch schreiben konnte –, Texte und Bewegungen zu lernen. Und doch geschah das Unmögliche; Rossellinis Wahl war auf dieses ungebildete Mädchen gefallen, so mußte Carmela um jeden Preis spielen: im Guten wie im Bösen, durch Schmeicheleien oder Drohungen angetrieben. Ebenso baute Rossellini bei der Episode im Kloster, der fünften des Films, in geduldiger und gleichzeitig begeisternder Arbeit den originalen Entwurf um, in der Berührung mit der Psychologie der Fratres, die im Kloster, wo die Episode gedreht wurde, wohnten. Es war ein Kloster, das sich in Maiori befand, wenige Kilometer von Amalfi entfernt. Auch wenn aus den süditalienischen Fratres solche der Romagna wurden, war das nicht der entscheidende Punkt. Wichtig war etwas anderes. Als er in das Kloster kam, war in Rossellini der Grundgedanke gereift, das zentrale Thema der Episode, die sichere Inspiration, daß dies ein Ort sei, den der Krieg nur gestreift hatte, ohne in ihn einzudringen, ein intakt und ursprünglich gebliebenes menschliches Kollektiv. Es war dieses Gefühl des Asketischen, beinahe Patriarchalischen, das der Erzählung eine neue Bedeutung vermitteln sollte. Die Tatsache, daß die Fratres Neapolitaner waren, hatte zu Recht eine völlig untergeordnete Bedeutung. Und Rossellini bekam recht. Aus den Worten der Fratres, aus ihren Eindrücken über die Tage und die schmerzlichen Geschehnisse des Krieges (von dem sie eine beschränkte Vorstellung wie in einem luftdicht abgeschlossenen Raum und flüchtige Wahrnehmungen hatten), aus ihrer un-

wissenden und naiven Haltung und manchmal aus jenem zurückgebliebenen Geisteszustand der freiwilligen Weigerung, das zu verstehen, was den Menschen und dem Land geschehen war, in dem sie selbst lebten (und da spielte zweifellos auch eine gute Dosis geistiger Trägheit mit in diesem abgeschlossen und eifersüchtig In-der-Welt-seiner-täglichen-Gewohnheiten-Bleiben), wußte der Regisseur all das zu erfassen, was seine Erzählung bereichern und weiterentwickeln konnte. Rossellini war glücklich in seinen Erfindungen und verstand es, die Früchte seiner Beobachtungen vollkommen in Bildern auszudrücken. Dasselbe traf in verschiedenem Maße auch für die andern Episoden ein. Diejenige von Neapel nahm erst Form und Gestalt an, als die Darsteller gewählt waren: der kleine Pascà und der Neger, und nachdem Rossellini gesehen hatte, wie sie zueinander Vertrauen faßten und Lächeln und Worte miteinander tauschten. Erst da gelang es ihm, sie vollkommen in den 'Chor' zu integrieren, unter die Evakuierten im Innern der von Baracken zugebauten Mergellina-Grotte. In der Florentiner Episode wurden die Partisanen aufgefordert, ihre Meinung zu den Dialogen und den Stiuationen zu sagen und sich mit Vasco Pratolini zu unterhalten, der bei uns mitarbeitete an dem einfachen aber entscheidenden Aufbau der Episode (und der Name Pratolinis hätte, wie die Namen von anderen, unter den Namen der Drehbuchautoren genannt werden sollen). Ich erinnere mich, daß ich selbst mit dem andern Regieassistenten, Federico Fellini (der für das Drehbuch mit Rossellini und Amidei zeichnete), selbständig bestimmte Szenen drehte, wie Rossellini sie wünschte. Es war eine vollkommene und totale Zusammenarbeit, ein außerordentliches Beispiel, so glauben wir, für die Kunst des Kinos, die die Möglichkeit einer Kollektivarbeit zuläßt, vorausgesetzt natürlich, daß der Film als Ganzes die Handschrift seines Regisseurs und Schöpfers trägt. Die letzte Episode, die der Partisanen, entstand Einstellung für Einstellung unter dem direkten Einfluß ihrer Legende: die verschiedenen Geschichten, die uns erzählt wurden. Rossellini hatte also schon in PAISA die Methode angewandt, die Luchino Visconti in *La Terra trema* wieder aufzunehmen und zu einem konsequenten System zu entwickeln Gelegenheit fand: zu jenem nämlich, das vorher in den grundsätzlichen Zügen festgelegte Drehbuch mithilfe der Aussagen der aus dem realen Leben gewählten Darsteller, die zur Mitarbeit bis hin zur Einflußnahme auf die Sätze des Dialogs eingeladen werden, zu vervollständigen und weiterzuentwickeln. (...)

"PAISA ... bezeichnet die neue Richtung des italienischen Films und entspricht dem besonderen Temperament des Regisseurs ...; er entstand nicht aus einer literarischen Reflexion am Schreibtisch, sondern aus der direkten Suggestion der an der Geschichte beteiligten Orte und Personen ...; der Film bezeichnet wirklich einen neuen Weg, eine fundamentale Etappe, den deutlichsten Indikator des Neoralismus ... PAISA wird in die Filmgeschichte vom Gesichtspunkt seiner Sprache her als einer der revolutionärsten Filme eingehen, in gewissem Sinne vergleichbar dem *Potemkin* von Eisenstein ... Es ist nicht ohne Bedeutung, daß auch Rossellinis Werk mit einer exzeptionellen Periode unserer Geschichte wie der von Krieg und Resistenza verbunden ist. Tatsächlich entwächst der neue Stil von PAISA, wie schon der des *Potemkin* und vielleicht noch mehr, nicht einem Geschmack, einer formalen und technischen Bemühung, sondern einer inhaltlichen Notwendigkeit: dem Bemühen, möglichst 'dokumentarisch' eine Realität wiederzugeben, die schon in sich bedeutungsgeladen war."[1]

[1]) Luigi Chiarini, Panorama del cinema contemporaneo, Ed. Bianco e Nero, Rom 1958, S. 61 - 64.

Massimo Mida, Roberto Rossellini, Parma 1961, S. 33 ff.

PAISA in der zeitgenössischen Kritik

Gestern nachmittag ging die erste Filmkunstschau in Venedig mit der Vorführung des Films PAISA von Roberto Rossellini zu Ende: sie wurde mit einem italienischen Film abgeschlossen, der einen lebhaften Erfolg beim Publikum erhalten hat.

Der erfolgreiche Regisseur von *Roma, città aperta* hat mit diesem seinen letzten Werk einen neuen Beweis seiner Sensibilität gegenüber den Problemen der Gegenwart und seiner Begabung abgelegt, den rohen Realismus seiner Bilder, der sich mit einer unbestimmt elegischen und pathetischen Darstellungsweise verbindet, zu einer poetischen Vertiefung zu führen. Der Film PAISA behandelt den alliierten Vormarsch in Italien und erzählt eine Serie dramatischer Episoden, die verbunden sind durch das gemeinsame Thema der Begegnung von Menschen verschiedener Länder und der Beschreibung der tragischen und paradoxen Lebensumstände in Italien. Und aus dieser Begegnung geht jenseits von allem Trennenden, von jeder physischen, moralischen und geistigen Deformation die Erkenntnis einer gemeinsamen Menschlichkeit hervor. Es ist die bewegte und bewegende Darstellung einer Geschichte, die uns noch zu nahe ist, als daß man sie mit trockenen Augen betrachten könnte; manchmal erweckt sie fast den Eindruck, als ob sie zu starken Gebrauch von Gefühlswerten und von Empfindsamkeit mache. Aber die Reinheit der Intentionen des Regisseurs triumphiert in der Schlußepisode der Partisanen; diese Episode steht weit über den anderen, und in ihr geht die emotionale Intensität vielleicht noch mehr aus der künstlerischen bildlichen Gestaltung als aus dem epischen Thema hervor.

Auch die sizilianische und neapolitanische Episode vermögen zu überzeugen, in denen der Regisseur mit Zartheit und Genauigkeit das Schicksal von Individuen beschreibt, die von den tragischen Kriegsereignissen überwältigt werden, während das mehr angedeutete als erzählte florentinische Abenteuer und die mehr ambitionierte als klare Episode des Klosters den Zuschauer perplex und unzufrieden lassen.

Umberto Barbaro in : L'Unità, Rom, 19.9.1946. Zit. nach : Nedo Ivaldi (Herausg.), La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra, Rom 1970, S. 48

(...) Man muß dem Publikum gleich sagen: so etwas hat man noch nicht gesehen. Zum ersten Mal hinterlassen Bilder, die in der Manier von Wochenschauen aufgenommen sind, einen Eindruck von Ewigkeit. (...) PAISA besteht aus sechs kleinen Filmen, aus sechs Episoden, die dem entsprechen, was man in der Literatur Kurzgeschichten, Novellen nennt, ohne eine andere Verbindung als das natürliche Dekor der Kriegsereignisse, der italienischen Städte und Landschaften einige Monate vor dem Sieg. (...) Das schnelle Fortschreiten der Erzählung des Films bewirkt, daß eine Episode übergangslos auf die andere folgt; es besteht kein Abstand zwischen den einzelnen Streifen. Keines dieser aus dem Leben gerissenen Stücke hat einen Epilog; das Schlußbild jeder Episode bleibt gleichsam in der Schwebe, schließt und öffnet sich auf die Unendlichkeit der Existenz, wie eine niemals beantwortete Frage: eine Frage an den Menschen, an Gott, an das Schicksal. Variationen über ein gleiches Thema.

Eine Montage wie in der Serie von Capra? Keineswegs! Eher ist es eine Enthüllung des Lebens, eine künstlerische Reportage in der Art von Victor Hugos *Choses vues* (Gesehene Dinge). Ja, Dinge, gesehen von einem Augenzeugen, der ein Dichter sein muß. (...) Es scheint, als ob es keine dramatische, technische, künstlerische Vermittlung zwischen dem Sujet und dem Zuschauer mehr gibt. Alles liegt wie greifbar in Reichweite unserer Hand vor uns. Wir sind mitten in den Ereignissen, die Leinwand und wir selbst sind eins.

In PAISA sieht man, hat man gesehen. Bis heute ist dies das Meisterwerk eines Stils, in dem die Leinwand vollständig der Wirklichkeit, der wilden Nacktheit des Wahrhaftigen unterworfen ist.

Georges Altman in : L'Ecran Français, Nr. 118, Paris, 30.9.1947. Zit. nach : Etudes Cinématographiques Nr. 32 - 35, Le Néo-réalisme italien, Paris 1964, S. 137

Ein Film, dessen Bilder wir verschlingen, der uns zu Darstellern und Zuschauern macht. Wir sehen und werden gesehen, und das Ereignis verwirrt uns. Das Leben überströmt uns, zieht uns mit sich, beherrscht uns. Denn hier vollzieht sich ohne Unterlaß die Geschichte des ersten besten, des Mannes, der Frau oder des Kindes von der Straße, des Zivilisten oder Soldaten; die Gesten sind die Gesten aller, und wie eine Flamme auch die Gesten von niemandem, in einem Land, das in die Falle gegangen ist. Ein Volk lehnt sich, wie so viele Völker so oft, gegen die Macht seiner Herren und gegen seine eigene Schwäche, gegen die Ungerechtigkeit und das Elend auf; ein Film, in dem man nicht nur seine Fehler, sondern auch seine Unschuld bekennt, seine Verdienste und seine guten Taten, nicht nur das Unglück, sondern auch die Wünsche und die Freuden, aus Liebe zur Wahrheit; einer Wahrheit, die abwechselnd entsetzlich und ruhmreich ist. Ohne die Menschen seines Landes besser zeigen zu wollen als sie sind, setzt der Autor dieses Films der Vergangenheit der Opfer die Hoffnung der Helden entgegen.

Paul Eluard in : L'Ecran Français, Paris, 19.11.1946

Die Kraft von PAISA liegt in bestimmten Bildern der Gefahr, des Leidens und des Todes, die sich in das Bewußtsein mit der Unvergeßlichkeit realer Erfahrung eingraben. Wie die aufgeschichteten trockenen Leichen in Buchenwald oder die clownsähnliche Figur des an den Flüssen aufgehängten Mussolini besitzen diese Bilder eine Autonomie, die sie stärker und wichtiger als alle Ideen macht, die man an sie anknüpfen kann. (...)

Die Schlußepisode, die die Besiegung und Gefangennahme einer Gruppe italienischer Partisanen und amerikanischer Soldaten auf dem Po beschreibt, ist voll von diesen starken Bildern: eine Leiche treibt in einem Rettungsring den Fluß herunter, mit einem rohen Schild 'partigiano' an ihren Schultern; ein Baby geht zwischen den teilnahmslosen Leichen seiner Familie umher und weint, als ob es niemals mehr aufhören wolle – nur das Baby und ein Hund sind am Leben geblieben; ein Erhängter schaukelt und dreht sich friedlich im Winde, während die unter ihm liegenden anderen Gefangenen sich flüsternd unterhalten (...) und die Beine eines deutschen Wachsoldaten sich im Vordergrund auf und ab bewegen; eine Reihe von Gefangenen stehen am Rande eines Bootes, und die Deutschen werfen sie einen nach dem anderen ins Wasser (...)

Auch hier wieder ist kein Raum für Ideen. Alle Fragen wurden schon entschieden, lange bevor die Episode begann, und die Entscheidungen noch einmal zu verkünden, wäre so irrelevant wie sie noch einmal in Frage zu stellen. Worauf es ankommt, sind nur die Ereignisse selbst, in ihrer Eigenschaft als aufgezeichnete Erfahrung: nicht, warum diese Dinge geschehen, sondern die Tatsache, daß sie geschehen, und vor allem die besonderen Formen ihres Geschehens. (...)

Rossellini benötigt weder den Sieg, noch träumt er von ihm; für ihn hat nur die Niederlage eine Bedeutung – die Niederlage ist sein beherrschendes Motiv (sogar *Roma, città aperta* hat eine passive Konzeption: Heroismus wird nicht als die Fähigkeit zum Handeln, sondern zum Leiden dargestellt; der Priester und der Kommunist sind eine Person, und die illegale Tätigkeit führt nicht zum Sieg, sondern zur Heiligkeit). Aus dieser Hoffnungslosigkeit – sie ist zu inaktiv, um Verzweiflung genannt zu werden – gewinnt Rossellini seine größte Tugend als Künstler: sein Gefühl für die Besonderheit. In den besten Teilen von PAISA ist es immer der Mensch, der stirbt, und keine Idee überlebt ihn, es sei denn die Idee des Todes selbst. (...)

Robert Warshow : Paisan. In : Partisan Review, Juli 1948. Zit. nach : Robert Warshow : The Immediate Experience. New York 1962, S. 251

PAISA / Der kinematographische Realismus und die italienische Schule der Befreiung

Von André Bazin

Man hat zu Recht die historische Bedeutung von Rossellinis Film PAISA mit der verschiedener klassischer Meisterwerke des Kinos verglichen. Georges Sadoul hat nicht gezögert, *Nosferatu, Die Nibelungen* oder *Greed* zu zitieren. Ich schließe mich meinerseits dieser Huldigung völlig an, wenn auch der Bezug auf den deutschen Expressionismus natürlich nur auf die Größenordnung gemünzt sein kann und nicht auf die den jeweiligen Werken zugrundeliegende Ästhetik. Man könnte mit mehr Recht an das Erscheinen des *Panzerkreuzer Potemkin* im Jahre 1925 erinnern. Man hat übrigens häufig den Realismus der heutigen italienischen Filme dem Ästhetizismus der amerikanischen und besonders der französischen Produktion gegenübergestellt. Waren nicht vor allem durch ihren Willen zum Realismus die russischen Filme von Eisenstein, Pudowkin oder Dowshenko künstlerisch wie politisch revolutionär und stellten sich so in Gegensatz sowohl zum expressionistischen deutschen Ästhetizismus wie zur faden Vergötzung des Hollywoodstars? Wie der *Potemkin* bilden PAISA, *Sciuscià, Roma, città aperta* eine neue Phase der schon traditionellen Opposition des Realismus zum Ästhetizismus auf der Leinwand. Aber die Geschichte wiederholt sich nicht; was es herauszuarbeiten gilt, ist die besondere Form, die dieser ästhetische Konflikt heute angenommen hat, sind die neuen Lösungen, denen der italienische Realismus im Jahre 1947 seinen Sieg verdankt.

(...)

Wie beim Roman läßt sich die inhärente Ästhetik auch des kinematographischen Werkes vor allem an der Erzähltechnik entdecken. Der Film stellt sich immer wie eine Folge von Fragmenten der Realität dar, auf einer rechteckigen Fläche von bestimmten Proportionen, während Anordnung und Dauer des Gesehenen den 'Sinn' determinieren. Der Objektivismus des modernen Romans, der den eigentlich grammatikalischen Aspekt der Stilistik auf ein Minimum reduzierte[1], hat das geheimste Wesen des Stils enthüllt. Gewisse Qualitäten der Sprache von Faulkner, von Hemingway oder Malraux können sicherlich nicht in eine Übersetzung eingebracht werden, aber das Wesentliche ihres Stils leidet kaum darunter, weil der 'Stil' bei ihnen fast total mit der Erzähltechnik zusammenfällt. Er ist nur die zeitliche Anordnung von Realitätsfragmenten. Der Stil wird zur inneren Dynamik der Erzählung, er ist so etwas wie die Energie beim Stoff oder, wenn man will, wie die spezifische Physik des Werks; er ist es, der eine zerstückelte Realität auf das ästhetische Spektrum der Erzählung legt, der die Feilspäne der Fakten polarisiert, ohne deren chemische Zusammensetzung zu ändern. Ein Faulkner, ein Malraux, ein Dos Passos haben ihr persönliches Universum, das natürlich durch die Eigenart der berichteten Fakten definiert wird, aber auch durch das Gesetz der Schwerkraft, die sie über dem Chaos zusammenhält. Es wird also von Vorteil sein, den italienischen Stil vom Szenario ausgehend zu definieren, von seiner Entstehung und den Formen der Exposition, die es enthält.

(...)

PAISA ist ohne Zweifel der erste Film, der das strenge Äquivalent einer Novellensammlung darstellt. Bisher kannten wir nur den 'Episodenfilm', ein zwiespältiges und falsches Genre, wenn es überhaupt eins gibt. Rossellini erzählt uns nacheinander sechs Geschichten von der Befreiung Italiens. Gemeinsam ist ihnen nur dieses historische Element. (...)

Drei von ihnen, die erste, die vierte und die letzte, haben mit der Widerstandsbewegung zu tun, die andern sind komische, pathetische oder tragische Episoden, die sich im Randfeld des alliierten Vormarschs abspielen. Die Prostitution, der schwarze Markt, das Leben in einem Franziskanerkloster liefern abwechselnd den Stoff. Kein anderes Ordnungsprinzip als ein gewisser chronologischer Ablauf der Geschichten, ausgehend von der Landung eines alliierten Kommandos in Sizilien. Aber der soziale, historische und menschliche Hintergrund der sechs Geschichten verleiht ihnen eine Einheit, die genügt, um ein bei aller Verschiedenheit vollkommen homogenes Werk hervorzubringen. Vor allem die Länge jeder Ge-

schichte, ihre Struktur, ihre Materie, ihre ästhetische Dauer geben uns zum ersten Mal den genauen Eindruck einer Novelle. (...)

Die Episode von Neapel, in der wir sehen, wie ein kleiner Junge als Schwarzmarktspezialist die Kleider eines betrunkenen Negers verkauft, ist eine wunderbare Novelle à la Saroyan. Eine andere läßt an Steinbeck denken, eine andere an Hemingway, eine andere (die erste) an Faulkner. Ich meine das nicht nur in Bezug auf den Ton oder das Sujet, sondern viel tiefer: in Bezug auf den Stil. Leider kann man eine Filmsequenz nicht wie einen Absatz zwischen Anführungszeichen zitieren, und ihre literarische Beschreibung ist notwendigerweise unvollständig. Hier ist trotzdem eine Episode aus der letzten Novelle (die mich bald an Hemingway, bald an Faulkner erinnert): 1. Eine Gruppe italienischer Partisanen und alliierter Soldaten hat von einer Fischerfamilie, die in einem einsamen Haus mitten im Sumpf des Podeltas lebt, Verpflegung erhalten. Man gibt ihnen einen Korb mit Aalen, sie entfernen sich; das bemerkt eine deutsche Patrouille und erschießt alle Bewohner des Hauses; 2. in der Abenddämmerung gehen der amerikanische Offizier und ein Partisan zusammen durch den Sumpf. In der Ferne hört man eine Gewehrsalve. Ein sehr elliptischer Dialog gibt zu verstehen, daß die Deutschen die Fischer erschossen haben; 3. Männer und Frauen liegen tot vor der Hütte; ein halbnacktes Baby weint unaufhörlich in der Dämmerung. Selbst in so gedrängter Form beschrieben, läßt dieses Erzählungsfragment ungeheure Ellipsen, besser gesagt Lücken erkennen. Ein ziemlich verwickeltes Geschehen wird auf drei oder vier kurze Fragmente reduziert, die schon in sich selbst elliptisch im Verhältnis zur dargestellten Realität sind. Lassen wir das erste, rein deskriptive, beiseite. Im zweiten wird uns das Ereignis nur insoweit vermittelt, wie es auch die Partisanen erkennen können: durch eine Gewehrsalve aus der Ferne. Das dritte Fragment wird unabhängig von der Anwesenheit der Partisanen gezeigt. Es ist nicht einmal sicher, daß diese Szene einen Zeugen hat. Ein Kind weint inmitten seiner toten Eltern: das ist ein Faktum. Wie haben die Deutschen erfahren, daß die Bauern sich schuldig gemacht haben? Warum ist das Kind noch am Leben? Das ist nicht die Sache des Films. Und doch mußte eine ganze Serie von Ereignissen ineinandergreifen, bis es zu diesem Resultat kam. Im allgemeinen zeigt der Filmautor ohne Zweifel nicht alles – das ist sogar unmöglich –, aber seine Auswahl und seine Auslassung verfolgen das Ziel, einen logischen Prozeß zu rekonstruieren, der es dem Verstand erlaubt, ohne Mühe vom Anlaß zur Wirkung fortzuschreiten. Rossellinis Technik beläßt der Aufeinanderfolge der Ereignisse zwar eine gewisse Übersichtlichkeit, aber die Ereignisse greifen nicht ineinander, wie eine Kette ein Zahnrad umgreift. Der Verstand muß von einem Stein zum andern springen, wie man von einem Stein zum andern springt, um einen Fluß zu überqueren.

Es kommt vor, daß der Fuß zögert, sich zwischen zwei Steinen zu entscheiden, oder daß er den Stein verfehlt, oder daß er auf einem davon ausrutscht. So auch unser Verstand. Der Sinn der Steine ist es ja nicht, dem Wanderer zu erlauben, den Fluß zu überqueren, ohne sich die Füße naß zu machen, ebensowenig wie es der Sinn der Rippen einer Melone ist, dem pater familias die gerechte Teilung zu erleichtern. Die Fakten sind die Fakten; unsere Phantasie benutzt sie, aber ihre Funktion besteht nicht a priori darin, ihr zu dienen. Beim gewöhnlichen Filmdrehbuch wird das Faktum (in einem Verfahren, das dem der klassischen Romanerzählung ähnelt) von der Kamera angegangen, zerteilt, analysiert, wieder zusammengesetzt. Es verliert dabei gewiß nicht alles von seinem Wesen als Faktum, aber dies wird in Abstraktion gehüllt wie das Tonmaterial des Ziegels durch die Idee der Mauer, die seine Quaderform vervielfacht. Die Fakten gewinnen bei Rossellini einen Sinn, aber nicht in der Weise eines Werkzeugs, dessen Funktion die Form im voraus bestimmt hat. Die Fakten reihen sich aneinander, und der Verstand bemerkt zwangsläufig, daß sie sich gleichen und daß sie, indem sie sich gleichen, schließlich etwas bedeuten, das schon in jedem einzelnen vorhanden war und das, wenn man so will, die Moral der Geschichte ist. Eine Moral, der sich der Verstand nicht entziehen kann, weil sie von der Realität selbst kommt. In der Episode von Florenz durchquert eine Frau die noch von ein paar Deutschen und faschistischen Gruppen besetzte Stadt, um zu versuchen, einen Partisanenführer, ihren Verlobten, zu treffen. Ein Mann begleitet sie, der ebenfalls seine Frau und sein Kind sucht. Die Kamera folgt ihnen Schritt für Schritt; sie läßt uns an allen Schwierigkeiten teilhaben, an allen Gefahren, denen sie begegnen, aber mit einer vollkommenen Unparteilichkeit der Aufmerksamkeit, die sie den Helden der Geschichte und den Situationen, die sie durchleben, widmet. Tatsächlich ist alles, was in dem durch die Befreiung aufgewühlten Florenz geschieht, gleichermaßen wichtig; die persönliche Geschichte dieser beiden mischt sich schlecht und recht in ein Gewimmel anderer Geschichten, wie man versucht, sich mit den Ellbogen durch eine Menge zu kämpfen, um jemanden wiederzufinden, den man aus den Augen verloren hat. Unterwegs erkennt man dabei in den Augen der andern, die einem Platz machen, andere Sorgen, andere Leidenschaften, andere Gefahren, neben denen die eigenen vielleicht nur lächerlich sind. Am Ende und durch Zufall erfährt die Frau aus dem Mund eines verwundeten Partisanen, daß der, den sie suchte, tot ist. Aber der Satz, der es ihr mitteilt, ist nicht an sie selbst adressiert; er trifft sie wie eine verirrte Kugel. Die klare Linie dieser Erzählung schuldet den klassischen Kompositionsweisen für eine Geschichte dieses Genres nichts. Das Interesse wird niemals künstlich auf die Heldin gelenkt. Die Kamera will nicht psychologisch subjektiv sein. Wir haben dafür nur um so mehr teil an den Gefühlen der Protagonistin, weil sie leicht zu erschließen sind und weil das Pathos hier nicht daraus entsteht, daß eine Frau den Mann verloren hat, den sie liebt, sondern aus der Situation dieses besonderen Dramas unter tausend anderen Dramen, aus ihrer Einsamkeit innerhalb der Solidarität des Dramas der Befreiung von Florenz. Die Kamera hat sich damit begnügt, wie bei einer unparteiischen Reportage einer Frau auf der Suche nach einem Mann zu folgen; sie überläßt unserm Verstand die Sorge, mit dieser Frau mitzuempfinden, sie zu verstehen und mit ihr zu leiden.

In der wunderbaren Schlußepisode der im Sumpf umzingelten Partisanen nehmen das trübe Wasser des Podeltas, das sich bis zum Horizont erstreckende Schilfdickicht, das gerade hoch genug ist, um die gebückt in kleinen Booten sitzenden Männer zu verstecken, das Klatschen der Wellen gegen das Holz einen Platz ein, der dem der Menschen in gewisser Weise äquivalent ist. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die dramatische Einbeziehung des Sumpfes zum großen Teil auf bewußte Qualitäten der Aufnahmetechnik zurückgeht. So ist der Horizont im Bild immer auf der gleichen Höhe. Diese Permanenz der Proportionen von Wasser und Himmel in allen Einstellungen des Films ergibt eins der wesentlichsten Charaktermerkmale dieser Landschaft. Sie (die Permanenz) ist unter den Bedingungen, die die Leinwand auferlegt, das exakte Äquivalent des subjektiven Eindrucks, den die Männer erfahren können, die zwischen Himmel und Wasser leben und deren Leben dauernd von einer winzigen Winkelverschiebung im Verhältnis zum Horizont abhängt. Dieses Beispiel zeigt, wie vieler Ausdrucksnuancen eine im Freien operierende Kamera fähig ist, wenn sie von einem Kameramann bedient wird wie dem von PAISA. (...)

Die Einheit der kinematographischen Erzählung in PAISA ist nicht die 'Einstellung', ein abstrakter Gesichtswinkel auf die zu analysierende Realität, sondern das 'Faktum'. Ein Fragment der ungefilterten Realität, in sich selbst vielschichtig und doppeldeutig, dessen 'Sinn' sich erst a posteriori dank anderer 'Fakten' enthüllt, zwischen denen der Verstand Beziehungen herstellt. Gewiß hat der Regisseur diese 'Fakten' gut gewählt, hat dabei aber ihre Integrität als 'Fakten' respektiert. Die Großaufnahme der Türklinke, auf die ich anspielte, war weniger ein Faktum als ein a priori durch die Kamera hervorgehobenes Zeichen, das nicht mehr semantische Unabhängigkeit hatte als eine Präposition im Satz. Es ist das Gegenteil der Sumpflandschaft oder des Todes der Bauern.

Aber das Wesen des 'Bildfaktums' besteht nicht nur darin, daß es mit anderen 'Bildfakten' durch den Verstand erfundene Beziehungen unterhält. Dies sind gewissermaßen zentrifugale Eigenschaften

des Bildes, die es erlauben, die Erzählung herzustellen. Da jedes Bild, in sich selbst betrachtet, nur ein Fragment der Realität vor jeder Sinngebung ist, muß die gesamte Fläche der Leinwand von gleichmäßig konkreter Dichte sein. Das ist wieder einmal das Gegenteil des Inszenierungsstils 'Türklinke', bei dem die Farbe der Emaille, die Dicke der Fettschicht in Handhöhe auf dem Holz, der Glanz des Metalls, die Abnutzung des Schloßriegels ebensoviele vollkommen überflüssige Fakten darstellen, konkrete Parasiten der Abstraktion, die es abzuschaffen gilt.

In PAISA (und ich wiederhole, daß ich hier in verschiedenen Gradstufungen die meisten italienischen Filme einbeziehe) würde die Großaufnahme der Türklinke ersetzt durch das 'Bild-Faktum' einer Tür, deren konkrete Merkmale gleichermaßen ins Auge fielen. Aus demselben Grunde wird die Schauspielführung darauf bedacht sein, das Spiel einer Figur niemals vom Dekor oder von dem der andern Figuren loszulösen. Der Mensch selbst ist nur ein Faktum unter anderen, dem a priori keine privilegierte Bedeutung beigemessen werden kann. Das ist der Grund, weshalb die italienischen Filmemacher die einzigen sind, denen Szenen im Autobus, im Lastwagen oder Eisenbahnzug gelingen, weil sie eine besonders dichte Einheit von Dekor und Menschen schaffen und darin eine Handlung anzusiedeln wissen, ohne sie aus dem materiellen Kontext zu lösen und ohne die menschliche Einzigartigkeit zu verwischen, in die sie eingelassen ist. Die Subtilität und Geschmeidigkeit ihrer Kamerabewegungen an derart engen und überfüllten Orten, das natürliche Verhalten aller Figuren, die ins Bildfeld kommen, machen aus solchen Szenen die Bravourstücke par excellence des italienischen Films.

[1] Im Falle des *Fremden* von Camus zum Beispiel hat Sartre die Wechselbeziehung der Metaphysik des Autors mit der häufigen Verwendung des Perfekt, eines Tempus von eminenter modaler Armut, nachgewiesen.

André Bazin, Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération. In : Esprit, Paris, Januar 1948. Zit. nach : André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, Bd. IV, Paris 1962, S. 9 ff.

Roberto Rossellini (geb. 1906)

Filme

1936 *Dafne* (Kurzfilm)

1938 *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Kurzfilm)

1939 *Fantasia sottomarina* (Kurzfilm)
Il tacchino prepotente (Kurzfilm)
La vispa Teresa (Kurzfilm)

1941 *Il ruscello di Ripasottile* (Kurzfilm)
La nave bianca (Das weiße Schiff)

1942 *Un pilota ritorna* (Ein Pilot kehrt zurück)

1943 *L'Uomo della croce* (Der Mann mit dem Kreuz)
Desiderio (Begierde)

1945 *Roma, città aperta* (Rom, offene Stadt)

1946 PAISA

1947 *Germania, anno zero* (Deutschland im Jahre null)

1948 *L'amore*
La macchina ammazzacattivi (Die Maschine, die die Bösen umbringt)

1949 *Stromboli, terra di Dio* (Stromboli, Erde Gottes)

1950 *Francesco, giullare di Dio* (Franziskus, der Gaukler Gottes)

1952 *L'invidia* (Der Neid) (5. Episode des Films *Die sieben Todsünden*)
Europa '51

1953 *Dov'è la libertà ?* (Wo ist die Freiheit?)
Viaggio in Italia (Reise nach Italien)
Ingrid Bergman (3. Episode des Films *Siamo donne*)

1954 *Napoli '43* (4. Episode des Films *Amori di mezzo secolo*)
Giovanna d'Arco al rogo (Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen)
La paura (Die Angst)

1958 *L'India vista da Rossellini* (Indien, gesehen von Rossellini)
India

1959 *Il generale della Rovere* (Der General della Rovere)

1960 *Era notte a Roma* (Es war Nacht in Rom)
Viva L'Italia

1961 *Vanina Vanini*
Torino nei cent'anni (Turin in hundert Jahren)

1962 *Anima nera* (Schwarze Seele)
Illibatezza (Episode aus *Rogopag*)

1964 *L'età del ferro* (Das eiserne Zeitalter)

1966 *La prise du pouvoir de Louis XIV* (Die Machtergreifung Ludwig des 14.)

1967 *Idea di un'isola* (Die Idee einer Insel)
La lotta del'uomo per la sua soppravivenza (Der Kampf des Menschen um sein Überleben)

1968 *Atti degli apostoli*

1970 *Socrate*

1971 *Pascal*

1972 *San Agostino* (Der Heilige Augustinus)

1974 *Anno uno* (Das Jahr eins)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30