

# 5. internationales forum des jungen films

25. internationale  
filmfestspiele berlin

berlin  
29. 6. – 6. 7.  
1975

5

## ROMA, CITTA APERTA Rom, offene Stadt

Land	Italien 1945
Produktion	Excelsa Film
Regie	Roberto Rossellini
Buch	Sergio Amidei, Federico Fellini und Roberto Rossellini, nach einem Sujet von Sergio Amidei und Alberico Consiglio
Kamera	Ubaldo Arata
Musik	Renzo Rossellini
Orchester unter Leitung von L. Ricci	
Architekt	R. Megna
Schnitt	Eraldo da Roma
Ton	R. del Monte
Regieassistentz	S. Amidei, Federico Fellini
Kameraassistentz	V. Seratrice
Produktionsleiter	F. de Martino
Script-Girl	J. Tuzzi
Darsteller	
Pina	Anna Magnani
Don Pietro Pellegrini	Aldo Fabrizi
Giorgio Manfredi, Widerstandskämpfer	Marcello Pagliero
Marcello, Pinas Sohn	Vito Annichiarico
Francesco, Drucker	Francesco Grandjacquet
Agostino, Sakristan	Nando Bruno
Marina Mari	Maria Michi
Römischer Polizeichef	Carlo Sindici
Major Bergmann, Gestapocheff	Harry Feist
Hartmann	Joop van Hulsen
Österreichischer Deserteur	Akos Tolnay
Ingrid	Giovanna Galletti
Römischer Stadtwächter	Eduardo Passarelli
Lauretta	Carla Revere
Hauseigentümerin sowie Alberto Tavazzi, C. Giudici	Amalia Peliegrini
Uraufführung	24. September 1945, Rom

Format 35 mm, schwarz-weiß  
Länge 2966 Meter, 109 Minuten

Anmerkung: Der Film scheint ursprünglich unter dem Titel CITTA APERTA angelaufen zu sein. Die ersten Kritiken nennen ausnahmslos diesen Titel. Ab November 1945 wird der Film von der Kritik dagegen nur noch als ROMA, CITTA APERTA zitiert. (gelegentlich auch als ROMA CITTA APERTA ohne Komma).

### Inhalt

Der Film spielt in Rom während der deutschen Besetzung. Er zeichnet ein lebendiges und dramatisches Bild vom Leben des Volkes in jenen schwierigen Jahren der italienischen Geschichte: die Geldentwertung, der Schwarzmarkt, das Ausgehverbot, die Bestialität der Okkupanten und die Beharrlichkeit der Patrioten, die den Nazis keine Ruhepause geben. In diesem Rahmen entwickelt sich die Geschichte einer Frau, die einen Mann heiraten will, der in einer illegalen Druckerei an der Herstellung von Zeitungen der Widerstandsbewegung arbeitet. Einer der Anführer dieser Organisation ist der 'Ingenieur', mit dem der junge Drucker in Verbindung steht. Aber der Ingenieur wird überwacht und kann nicht mehr unbehelligt seiner Arbeit nachgehen. Deshalb wird diese einem Priester übertragen. Trotzdem wird er durch die Schuld einer Frau verhaftet, die ihn denunzierte. Während einer Razzia fällt auch der Priester in die Hände der Deutschen, zusammen mit einem deutschen Deserteur und dem jungen Typographen; dessen Verlobte erleidet einen grausamen Tod. Dasselbe Schicksal erleiden wenige Stunden später auch der Ingenieur und der Priester.

### Über die Entstehung des Films : Roberto Rossellini

Die Idee zu meinem ersten großen Film, ROMA, CITTA APERTA, kam mir während der Ereignisse, die auch das Sujet des Films lieferten; ich begann das Drehbuch zusammen mit meinem Szenaristen Sergio Amidei zu skizzieren. Wir begannen unseren Film schon zwei Monate nach der Befreiung Roms. Trotz des fast totalen Mangels an Rohfilm haben wir die meisten unserer Szenen in natürlichen Dekors aufgenommen, dort, wo die von uns rekonstruierten Ereignisse sich wirklich zugetragen hatten. (...) Mit der Hilfe einer Gruppe von Freunden gelang es mir, die 7 oder 8 Millionen Lire aufzutreiben, die wir brauchten. Wir konnten für die Szenen, die im Hauptquartier der Gestapo spielen, sogar ein Studio mieten.

ROMA, CITTA APERTA war zunächst ein stummer Film – nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit. Der Rohfilm kostete 60 Lire pro Meter, und wir hätten für jede Szene eine Menge zusätzliches Geld gebraucht, um den Ton aufzunehmen. Als der Film abgedreht und geschnitten war, haben wir die Schauspieler gebeten, sich selbst zu synchronisieren. Und da ich ein sehr nachlässiger Techniker bin, muß ich zugeben, daß es einige Passagen gibt, in denen die Lippenbewegungen keineswegs mit den Worten übereinstimmen. (...)

Entretien avec Georges Sadoul. In : L'Ecran Français, Nr. 72, Paris, 12.11.1946. Zit. nach Etudes Cinématographiques Nr. 32 - 35, Le Néoréalisme Italien, Paris 1964, S. 128

## Sergio Amidei

(...) Ich habe selbst die Abenteuer von Giorgio Manfredi erlebt (dessen Rolle von Marcello Pagliero gespielt wurde) : die Durchscheidung des Hauses an der Piazza di Spagna durch SS-Soldaten, die Flucht über die Dächer, die Besuche in Arbeitshäusern der Vorstädte, die Einrichtung der illegalen Presse, die Razzien der Deutschen. (...) Die Rolle Marina Maris, der rauschgiftsüchtigen Schauspielerin, die ihren Liebhaber betrügt und ihn den Deutschen ausliefert, wurde von der Frau gespielt, die mich angerufen hatte, als die SS-Leute meine Wohnung durchsuchten. Und das Haus, das im Film gezeigt wird, ist dasjenige, in dem ich wohnte und in dem ich immer noch wohne. (...) Wir drehten ROMA, CITTA APERTA unter dem Eindruck, der Suggestionskraft und unter dem Einfluß dessen, das wir durchlebt hatten. Mehr noch, wir fühlten uns dem Wunsch der Armee des Untergrunds verpflichtet, ihre Seite im Buch der Geschichte auszufüllen.

Sergio Amidei : Open City Revisited. In : The New York Times, 16.11.1947. Zit. nach : Etudes Cinématographiques, a.a.O., S. 129

## Zur Entstehung von ROMA, CITTA APERTA

Von Vernon Jarrat

Die Nachkriegsrenaissance des italienischen Films begann mit der Produktion von ROMA, CITTA APERTA (Rom, offene Stadt) 1944; dieser Film war nicht nur der erste, der im befreiten Italien gemacht wurde, der erste italienische, der seit den Stummfilmzeiten wirklichen Erfolg außerhalb Italiens verbuchen konnte, und der erste, der die großen potentiellen Talente von Roberto Rossellini auswies – es war auch der erste Film, der wegen der ihm eigenen Kraft und Überzeugung mehr noch als seines Erfolgs wegen den Ton für die ernstzunehmende Produktion der folgenden Jahre anschlug.

ROMA, CITTA APERTA wurde in Maria Michis kleiner Wohnung in der Via Giulio Bechi in Rom geboren. Maria Michi, die die drogensüchtige Kabaretttänzerin und Freundin eines Widerstandsanführers spielt, war während der deutschen Besetzung Roms eines jener weitgehend unbesungenen, aber unersetzlichen Mitglieder in der Widerstandsbewegung, die Verbindung zwischen einem Briefkasten und einer Eine-Nacht-Unterkunft, ohne die die ganze Sache zusammengefallen wäre. In den Abflüssen ihrer Wohnung wurden Exemplare der 'Unita' und von 'Avanti' in der prekären Zwischenzeit zwischen Druck und Verteilung versteckt; auf dem Sofa ihres Wohnzimmers, das im Film etwas romantisiert und vergrößert erscheint, schliefen solche Männer wie Togliatti, Celeste Negarville (Widerstandsanführer während des Krieges und kommunistischer Bürgermeister von Turin nach dem Krieg) und Sergio Amidei, wenn die Vorsicht eine Abwesenheit von ihren bekannteren Schlupfwinkeln empfahl; und hier war es auch, wo in langen Unterhaltungen nach dem frühen Beginn des Ausgehverbots die Idee eines Films geboren wurde, der von dieser Zeit berichten sollte, von ihren Gefahren, ihrem Mut, ihrem Humor und ihrer Menschlichkeit.

Der Film wurde unter den größten Schwierigkeiten produziert, sowohl finanziellen wie technischen. Er wurde mit der Unterstützung einer gewissen Gräfin begonnen, die nur 4 Millionen Lire (ca. £ 10.000) Bargeld in Rom hatte, die aber hoffte, rechtzeitig mehr Geld aus Mailand beschaffen zu können, wenn es benötigt werden würde. Ihre Schätzung der Geschwindigkeit des alliierten Vormarsches war, wie die von vielen anderen Experten, zu optimistisch, und das Geld war zuende, lange bevor die Alliierten in Mailand ankamen. Dann versuchte sie Geld mithilfe ihres wertvollsten Besitzes, eines vermeintlichen Mantegna, aufzutreiben, wobei sie allerdings nur feststellte, daß das Bild eine Fälschung war. Rossellini und die anderen, die interessiert waren, kratzten jeden Pfennig zusammen, aber der Film wurde oft unterbrochen, einfach weil kein Geld da war, um weiterzumachen, und Rossellini wandte beinahe mehr Zeit auf, Geldquellen zu erschließen als Regie zu

führen. Nicht eine einzige Produktions- oder Vertriebsgesellschaft in Rom war bereit, dem Unternehmen eine Chance zu geben, und es ist verbürgt, daß einmal Rossellini und Magnani all ihre Kleider verkauften, um genügend Geld zu haben, die Arbeit ein paar Tage fortzusetzen, während die Schauspieler ohne Gage arbeiteten und, wie Maria Michi, sogar ihre Möbel zur Verfügung stellten, weil kein Geld da war, um Möbel zu leihen. Schließlich erschien ein Engel in Gestalt einer Sig. Venturini, einer Florentiner Seidenhändlerin, mit der Summe von 12 Millionen Lire, die nötig war, um den Film zu beenden.

Die technischen Schwierigkeiten waren sogar noch größer. Es gab kein ordentliches Negativ, und tatsächlich wurde der ganze Film mit Rohmaterialabfällen gedreht: Filmstreifen von zwanzig, fünfzig und hundertfünfzig Meter Länge, ein Gemisch aus allen möglichen Marken – altes Ferrania-Material, noch älteres Ferrania, Kodak, Agfa, Gaevent und manches, dessen Herkunft völlig dunkel war. Die Stromversorgung fiel nicht nur häufig ganz aus, sondern schwankte von Minute zu Minute so heftig, daß man es mit bloßem Auge sehen konnte, wie die Netzspannung um fünfzehn oder zwanzig Volt sank, die Frequenz von fünfzig auf vierzig oder noch tiefer. Es grenzt ans Wunderbare, daß unter diesen Umständen Ubaldo Arata, der vielgeliebte und sehr betrauerte Kameramann (er starb 1947) in der Lage war, mit so selbstverständlicher Kompetenz die Arbeit auszuführen.

Beinahe alle Szenen wurden an den Originalschauplätzen, die sie im Film darstellen, gedreht. Die einzigen Ausnahmen waren das Gestapo-Hauptquartier (eine Atelier-Rekonstruktion des berüchtigten Hauses in der Via Tasso), Don Pietros Zimmer und Marias Wohnung, die eine Atelier-Rekonstruktion Maria Michis Wohnung ist, für die Dreharbeiten entsprechend vergrößert; denn man konnte nicht einmal eine Kamera in der echten Wohnung unterbringen, ganz zu schweigen von Scheinwerfern und einem halben Dutzend Technikern. Diese wenigen Kulissen wurden in Capitans winzigem Atelier in der Via degli Avignonesi aufgebaut, einem Ein-Raum-Atelier mit einem Grundriß von ungefähr 18 x 6 m.

Diese Arbeitsmethode war teilweise auf die Notwendigkeit zum Haushalten zurückzuführen, aber selbst ohne diese Notwendigkeit hätte Rossellini auf dieselbe Weise gearbeitet, wie er es seitdem auch getan hat, wenn Geld in ausreichender Menge vorhanden war. Wie viele andere italienische Regisseure glaubt er, daß die Unzahl an kleinen Schwierigkeiten und Problemen, die auftreten, wenn ein Regisseur in dieser Art arbeitet, mehr als ausgeglichen werden durch die zusätzliche Wirklichkeitsnähe, die erreicht werden kann. Wenn eine Bestätigung der Gültigkeit dieser Tatsache gesucht würde, könnte sie in amerikanischen Filmen wie *Boomerang*, *Call Northside 777* oder *The Naked City* gefunden werden, in denen die Atmosphäre auf subtile und doch sehr deutliche Weise anders als in Filmen mit den sorgfältigsten Atelierbauten ist.

Es ist auch zumindest möglich, daß diese Arbeitsmethode insbesondere dann wichtig ist, wenn man, wie Rossellini, weitgehend und am liebsten mit Menschen zusammenarbeitet, die nicht Berufsschauspieler sind. Die meisten Dokumentarfilmregisseure von Flaherty bis Eisenstein haben gezeigt, daß man die hervorragendsten natürlichen Ergebnisse mit Menschen erzielen kann, die nie zuvor eine Filmkamera gesehen haben, vorausgesetzt, daß sie Dinge zu tun haben, die sie auch sonst tun, an Orten, die ihnen vertraut sind. Als Beispiel können wir das Spiel der beiden alten Damen in der Anfangssequenz nehmen, als die Deutschen Manfredi suchen kommen; diese beiden Frauen waren Sergio Amideis Wirtinnen, und in seiner Wohnung wurde die Sequenz gedreht.

Die Anlage der Rollen war vom selben Realismus inspiriert wie die Wahl der Drehorte. Die Rolle des Priesters Don Pietro z.B., gespielt von Aldo Fabrizi, ist das kombinierte Portrait von zwei Priestern, Don Morosini und Don Papagallo, die beide wegen ihrer Hilfeleistung für Widerstandskämpfer und entflozene alliierte Gefangene von den Deutschen hingerichtet wurden; der Widerstandskämpfer Manfredi basiert weitgehend auf den Erfahrungen von Celeste Negarville; die Rolle seiner Verlobten Pina (gespielt von Anna Magnani) ist einer Frau nachgebildet, die von den Deutschen

in der Via Giulio Cesare in genau derselben Art erschossen wurde, wie es im Film zu sehen ist, als sie die Frauen eines einfachen Stadtviertels anfeuerte, die Leute, die ihren Mann abgeholt hatten, mit Steinen zu bewerfen; sogar der sadistische und pervertierte Gestapo-Chef, gespielt von Harry Feist, ist ein kombiniertes Portrait von Kapler, dem berühmten Boss des gefürchteten Gestapo-Hauptquartiers in der Via Tasso, und Dolman, dem deutschen Stadtkommandanten von Rom während der Besetzung.

ROMA, CITTA APERTA strebt nur ein einziges Ziel an: die Atmosphäre und die Vorkommnisse in Rom während der deutschen Besetzung so echt wie möglich wieder einzufangen, mit besonderer, aber nicht ausschließlicher Betonung des Widerstandskampfes und derer, die mit ihm verbunden waren. Von seiner ersten Einstellung, seinem ersten Takt Musik schlägt der Film mit unfehlbarer Sicherheit sein Grundthema an. Nehmen wir die beiden ersten Sequenzen: der unmittelbare Anfang des Films, wenn der Rote-Kreuz-Lastwagen, von oben aus einem der nahegelegenen Häuser gesehen (der Blick eines Entflohenen), auf die Piazza fährt, das deutsche Militär herausströmt und die Wohnung auf der Suche nach Manfredi durchstampt; und die zweite Sequenz, wenn wir uns am hellen Tag in der undisziplinierten, stoßenden Menge der Frauen befinden, die sich um die Bäckerei drängen in der Hoffnung, eine der ungenügenden Brotportionen zu bekommen.

Nicht allein sind dies die beiden Grundtöne der Stadt Rom zu jener Zeit – Gefahr und Aufregung für die Aktiven des Widerstands, Sorgen und überwiegende Inanspruchnahme von banalen Dingen für diejenigen, die ein normales Leben führen wollten – sondern jeder dieser beiden Grundtöne wird durch das Gegenspiel anderer Elemente noch zusätzlich beleuchtet. In der Fahndungssequenz findet sich die Komödie der beiden alten Damen allein in ihrer Wohnung mit ihren Ängsten und rührend ungeschickten Versuchen, den Verdacht der Deutschen zu entkräften; in der Bäckerepisode gibt es die handfeste und doch pathetische Komödie des Polizisten, der Pina nach Haus begleitet und ihr hilft, ihre hart erkämpfte Tasche voll Brot zu tragen, und voller Scham die zwei Brötchen annimmt, die allein der Sinn der ganzen Übung waren, weil seine Familie sie auch braucht.

Diese Ausgewogenheit von Tragischem und Komischem, die so typisch für das Leben und so selten auf der Leinwand ist, durchzieht den ganzen Film, und es wäre ein Leichtes, hundert Beispiele dafür anzuführen. Mitten in der tragischen und brutalen Sequenz, wenn die Deutschen und die Faschisten den Häuserblock im römischen Bezirk Prenestino durchsuchen, wo Manfredi und seine Kameraden sich versteckt halten, gibt es die herrliche kleine Episode, in der Don Pietro das Maschinengewehr im Bett des Invaliden versteckt und ihn mit einer Bratpfanne bewußtlos schlägt, als er protestiert. Aber man sieht nie, wie der Invalide geschlagen wird; alles, was man sieht, ist der Junge Marcello, der Meßdiener des Priesters, der die Pfanne aufhebt, bekümmert den Zahn, dann den bewußtlosen Großvater betrachtet und "Ammappelo, Don Pietro, che padellata!" sagt, ein fast unübersetzbares römisches Dialektwortspiel, das dem Sinn nach etwa "Er hat sein Fett abgekriegt" bedeutet.

Als ein weiteres Beispiel kann die Bande der kleinen Jungen gelten, die im selben Häuserblock unter der Führung des einbeinigen jugendlichen Anführers wohnen und gerade ein deutsches Munitionsdepot in die Luft gesprengt haben – auch eine Episode, die auf Tatsachen beruht. Sie kommen nach der Explosion hastig zum Wohnblock zurückgelaufen, und wie sie einer nach dem anderen die Treppe hochrennen, wird jeder von ihnen an seiner Tür von seinen Eltern von drinnen 'aufgelesen', nicht mehr ein Held des Widerstands, sondern nur ein kleiner Junge, der länger draußen war, als er durfte, und der Angst hat, nicht vor dem Tod oder den Deutschen, sondern vor Vaters Tracht Prügel oder Mutters Ohrfeigen.

Ein anderer der mannigfachen hervorragenden Vorzüge des Films ist die Musik, komponiert, wie in allen Rossellinifilmen, von seinem Bruder Renzo Rossellini. Dies ist seltsamerweise von den

Kritikern übersehen worden, was vielleicht eine Anerkennung der großartig unaufdringlichen Art ist, in der sie wirkt. Renzo Rossellini hat in der Tat sehr sparsamen Gebrauch von der Musik gemacht, und zwar zu Recht in einem Film, der Aktualität von äußerst nackter und bitterer Art zeigt. Es gibt das rauhe und martialische musikalische Thema, das den Anmarsch der Deutschen ankündigt; und es gibt das schöne, oft wiederholte, elegische Thema, das verwendet wird, um die Kinder des Häuserblocks zu symbolisieren, die selbst ein tragisches kleines Element des Widerstands darstellen, ein Thema, das durch seine Inkarnation der Kindlichkeit die tragische Disharmonie zwischen der Einfachheit ihrer Jugend und dem schrecklichen Geschehen, das sie umgibt und durchkreuzt, unterstreicht. Abgesehen von diesen beiden Themen wird Musik fast gar nicht im Film verwendet, mit Ausnahme einiger Takte in Augenblicken wie dem der Rettung der Männer von den deutschen Lastwagen, die sie vom Wohnblock abholen, wo die Musik eingesetzt wird, um die Spannung zu erhöhen. Mit bewundernswerter Zurückhaltung – die Hollywood und Elstree nachahmen könnten – gibt es während langer Sequenzen überhaupt keine Musik, wie z.B. während der Durchsuchung des Wohnblocks oder, am Ende des Films, bei den Vorbereitungen für Don Pietros Hinrichtung.

Vernon Jarrat, *The Italian Cinema*, London 1951, S. 57 ff.

### ROMA, CITTA APERTA in der zeitgenössischen Kritik

#### Alberto Moravia

Was sind die Gründe für den Erfolg dieses Films von Rossellini? Unserer Meinung nach vor allem die Klarheit der Darstellung. Allzu oft lassen sich die italienischen Filme nicht auf eine klar definierte ästhetische Formel zurückführen. In *ROM, OFFENE STADT* dagegen wird deutlich und streng das Prinzip der veristischen Kunst angewendet. Die Figuren sprechen in der Mundart der Romagna oder in Deutsch; die sozialen Milieus werden getreu dargestellt, genau wie in den Stücken und Dialektkomödien, die von Fabrizi und den Brüdern De Filippo gespielt werden; die Fakten selbst werden im Stil der Chronik erzählt und koordiniert, ohne Auslassungen selbst der grausamsten Einzelheiten wie z.B. der Folter, ohne Zusätze der Phantasie oder der Rhetorik. Der Film, der eine Episode der Resistenza in Rom beschreiben will, nämlich die von Don Morosini, folgt der einfachen und sicheren, wenn auch wenig phantasiereichen Linie einer erschöpfenden Dokumentation zum Zwecke der patriotischen und politischen Propaganda. Der Erfolg dieser Art von Film beruht vor allem auf der größeren oder kleineren Anzahl von Beweismomenten. Im Falle Rossellinis waren die Fakten zum Glück sehr präzise. *ROM, OFFENE STADT* ist die optimale Anklagerede eines Staatsanwalts, der keiner rhetorischen Phrasen oder Fangargumente bedarf, um die Zuschauer zu überzeugen.

Einige Episoden, wie z.B. die der Durchsuchung des Mietshauses im ersten Teil, einige Aufnahmen von römischen Straßen und Interieurs haben darüber hinaus eine poetische Suggestionskraft. Die Figuren sind eindeutig und elementar gestaltet. Unter den Schauspielern sollen besonders erwähnt werden die leidenschaftliche und sichere Magnani, der hier gemäßigte Fabrizi, Feist und der schon sichere Anfänger Pagliero. Grandjacquet, Maria Michi, Giovanna Galetti, in kleineren Rollen, stehen ihnen nicht nach. Großartig der Junge Vito Annichiarico.

Alberto Moravia in: *La Nuova Europa*, A. II, N. 9, 30. September 1945. Zit. nach: Nedo Ivaldi (Herausg.), *La Resistenza nel cinema Italiano del dopoguerra*, Rom 1970, S. 11 f.

#### Carlo Lizzani

Endlich haben wir einen italienischen Film gesehen! Unter italienischem Film verstehen wir einen Film, der unsere Sache vertritt, von Erfahrungen unseres Landes berichtet, von Fakten, die uns angehen. Rossellini hat mit *ROM, OFFENE STADT* die Tage der Unterdrückung und des Todes, die die Kapitale während der Periode der deutschen Besetzung erlebte, in lebendigen Bildern der

Chronik auf die Leinwand gebracht. Die Leiden, die Kämpfe, die Ängste Roms und der Menschen, die in Rom die Resistenza leiteten oder ihr als selbstlose Soldaten angehörten, werden uns synthetisch vermittelt durch die tragischen Geschehnisse, die im Verlauf einer kurzen Zeitperiode einigen Männern und einigen Frauen zustoßen: einem patriotischen Priester, einem Kommunisten und ehemaligen Spanienkämpfer, Mitglied des militärischen Beirats des C.L.N.<sup>1</sup>, einem Druckereiarbeiter und seiner Frau. (...)

Um die Hauptfiguren bewegt sich zuerst einmal eine lebendige Welt von Menschen und Milieus, die wir selten in unserer Filmkunst haben erscheinen sehen: verödete Stadtrandstraßen, zerlumpte, aber beherzte Kinder, von allen möglichen Alltagsproblemen überlastete Frauen, mittelmäßig eingerichtete Zimmer mit verschossenen Wänden, mit Betten voller frierender und elender Menschen.

Es sind Milieus und Menschen, die am meisten unter der 'eisernen Faust' der Jahre der faschistischen Unterdrückung gelitten haben, dunkle und peinliche Winkel unseres nationalen Lebens, die das Kino von einst, das geknebelte Kino des Faschismus, natürlich ignorieren mußte. Es ist gut, daß sie in diesem Film als Hintergrund stehen zu den Geschichten der Protagonisten: ihre Gegenwart, ihr Bild ist schon ein Schrei der Rebellion und des Protests. Wir spüren, daß es der Wunsch dieser Welt nach Befreiung ist, der den Handlungen Manfredis und des Priesters Kraft und Substanz gibt und sie der Folter und dem Tode Widerstand leisten läßt, der ihren Heroismus rechtfertigt, ihn positiv, human – und ich würde sagen, 'historisch' – erscheinen läßt. Es sind keine Helden, die sich für einen leeren Abenteuergeist opfern, für eine d'Annunziosche Lust an Risiko und Gefahr; auch im zweiten Teil, wenn sie allein in den Klauen des Feindes im Kampf stehen, werden sie sich daran erinnern, für wen sie kämpfen und für wen sie sich opfern. Die Welt, die hinter ihnen steht, läßt sie widerstehen und führt sie den richtigen Weg. Die Verantwortung, die auf ihnen ruht, erlaubt keine rhetorischen Exkurse oder 'denkwürdige' Sprüche. Die wenigen Worte, die sie sprechen, sind Worte der Wahrheit und der Ausgewogenheit: der Priester läßt sich nicht von den Verdächtigungen und Schimpftiraden gegen den militanten Kommunisten, den 'Gottlosen', täuschen. Er antwortet, daß es unendlich viele Wege zur Bekämpfung des Übels und der Ungerechtigkeit geben kann. Und der Kommunist hält der gemeinsamen Sache mit seinen monarchistischen Kampfgenossen die Treue trotz der antimonarchistischen Rhetorik seines Peinigers.

Viele Kritiker haben eine Überlegenheit des ersten Teils des Films gegenüber dem zweiten festgestellt. Gewiß ist der erste Teil sehr viel reicher an Figuren und Milieus und auch filmisch besser aufgelöst als der zweite. Gewiß wurde bei der Via Tasso-Szene ein wenig dick aufgetragen, wo einem größeren Künstler wenige Striche genügt hätten. Aber mir scheint, daß man auf diese Weise zu schnell zu Pauschalurteilen gelangt. Man wird auch viele andere Passagen ungerechtfertigt finden, viele Verknüpfungen der Fabel unklar (die Denunziation, die psychologischen Motive der Figur, die die Katastrophe auslöst: das Mädchen), beste Möglichkeiten und interessanteste Situationen auch des ersten Teils filmisch nicht genutzt (so die Befreiung der Gefangenen, die etwas zu sehr à la Garibaldi gedreht wurde). Mir scheint also, daß man auf diese Weise zu schnell dahin gelangt, Türen einzurennen, die der Regisseur und der Drehbuchautor absichtlich offen gelassen haben, um ein anderes Ziel erreichen zu können: das der Einfachheit und Unmittelbarkeit, der Gedrängtheit und Schnelligkeit des Erzählrhythmus, die ungewöhnlich und beneidenswert sind.

Dieses Ziel erreichen, heißt heute für einen italienischen Regisseur, unserem Kino jene Gaben der breiten, volksnahen Kommunikation und Überzeugungskraft zu vermitteln, die ihm bis jetzt, auch in den Werken der Besten, gefehlt haben, und die allein ihm einen nationalen und vor allem internationalen Erfolg garantieren können. Die Völker wollen heute keine inhaltsleeren und salopp gemachten Filme, aber sie wollen auch kein Kino der Ästheten.

Das Hauptverdienst Rossellinis liegt darin, den Rhythmus, die geeignetste Bewegung gefunden zu haben, um breiten Publikums-massen die neuen Inhalte erreichbar zu machen, deren Vermittler der Film ist, sie den verschiedenartigsten Sensibilitäten anzuverwandeln.

ROM, OFFENE STADT ist ein Sieg über die Skeptiker und Totengräber unseres Films. Sein Erfolg ist andererseits nicht das Ergebnis einer komplizierten Alchemie. Ich würde sagen, er könnte das Ei des Kolombus unserer neuen Renaissance sein. Wie ich anfangs sagte, ist ROM, OFFENE STADT ein italienischer Film, weil er von unseren Belangen spricht. Und genau deshalb gefällt er dem Publikum, genau deshalb haben ihn die Amerikaner gekauft. Die italienischen Produzenten haben Angst, die Figuren unserer Filme Worte von Demokratie und Fortschritt aussprechen zu lassen: die rebellischen Worte dieser Figuren füllen unsere Kinosäle mit Millionen Italienern und erschrecken die Amerikaner nicht, vielmehr gewinnen sie uns ihre Sympathie und ihre Dollars.

Wir haben keine Schauspieler? Versuchen wir, die bekanntesten 'Gesichter' in die Realität zu tauchen, und wir werden sie gewissermaßen neu zurückerhalten, wie es für die Glücksmomente dieses Films geschehen ist: bei Fabrizi, bei der Magnani und auch bei Feist.

Die Welt von heute braucht keine Stars; sie sucht Menschen, Leute von der Straße. Das haben auch die andern verstanden, auch wenn sie oftmals allzu oberflächlich geführt wurden, Grandjacquet, Pagliero, der kleine Annichiarico, Maria Michi, die Gelletti.

<sup>1</sup>) Abkürzung für 'Comitato di liberazione nazionale' = Komitee der nationalen Befreiung. (A.d.Ü.)

Carlo Lizzani in : Film d'Oggi, A. I., Nr. 20, 3. November 1945. Zit. nach : Nedo Ivaldi (Herausg.), La Resistenza nel cinema Italiano del dopoguerra, a.a.O., S. 20 ff.

### James Agee : OPEN CITY

(...) Ich zweifle nicht, daß viele Priester, in Italien und in anderen Ländern, so tapfer handelten wie der Priester in diesem Film. Ich zweifle auch nicht daran, daß sie und viele nichtreligiöse Anhänger der Linken in gefährlichen Situationen zusammenarbeiteten und sich so tief respektierten, wie es hier gezeigt wird. Zwischen den besten Elementen des linken Aktivismus und denen der Religion sehe ich nur wenig Unvereinbares – und das wiegt gering gegenüber der tiefen Unvereinbarkeit dieser beiden Positionen mit der übrigen Welt. Aber ich muß daran zweifeln, daß die grundlegenden Motive für die Praxis der institutionellen Kirche und des Linksradikalismus adäquat durch die bewundernswertesten Individuen aus jeder dieser Gruppen dargestellt werden können; und deshalb fürchte ich, daß dieser Film sowohl dem religiösen wie dem linksengagierten Publikum – und besonders den links eingestellten Anhängern der Religion, die in Italien den größten Anteil der Bevölkerung darstellen müssen – etwas vormacht.

Ich sage mir, daß die Leute, die den Film machten, noch so unter dem Eindruck der jüngsten Ereignisse standen, daß sie nicht in der Verfassung waren und auch keine Verpflichtung spürten, zu komplizieren, was sie durchlebt hatten; ich muß mit Bewunderung anerkennen, wie deutlich sowohl der Priester wie der Partisan ihre Integrität bewahren; und das Feuer und die Leidenschaft des Films lassen mir meinen eigenen Verdacht verdächtig erscheinen. Aber er besteht dennoch, und ich meine, daß ich ihn aussprechen muß. (...) Eine weitere milde Einschränkung habe ich anzumelden: ROMA, CITTA APERTA mangelt es an jener Tiefe der Charakterisierung, des Denkens und des Gefühls, die aus diesem Werk einen wirklich großen Film machen würden.

Von hier ab empfinde ich nur noch Bewunderung für den Film. Sogar die Versäumnisse an Tiefe und Komplexität sind Mängel, die ebensogroßen Tugenden geopfert wurden: selten werden Sie einen Film mit so viel Frische und Vitalität sehen, Darsteller, die so frei sind von Unwirklichkeit und Affektiertheit. (...) Die beste Gesamt-

qualität des Films, die kaum je so spektakulär erreicht wurde, ist diese Unmittelbarkeit. Alles, was der Film darstellt, hatte man kurz zuvor erlebt; vieles in ihm wurde an den Originalschauplätzen oder in deren Nähe einfach noch einmal dargestellt; der Film atmet noch die kaum abgekühlte, exaltierte Stimmung der realen Vorkommnisse. (...)

Roberto Rossellini, der diesen Film inszenierte, und Sergio Amidei, sein Autor und Drehbuchschreiber (...) verstehen die großartigen Eigenschaften ihrer Umgebung – die gemartete Stadt Rom – ebensogut wie der beste Künstler und vielleicht besser, denn obwohl ihr Film von ästhetischem Einfühlungsvermögen und von Beredtheit funkelt, werden diese Elemente niemals um ihrer selbst willen betont; die Dringlichkeit menschlicher Belange beherrscht diese architektonische Poesie in jedem Moment; aber auch die Menschen oder ihre Aktionen werden nicht in einer zu genau berechneten Manier vorgeführt. Die Plünderung des Brotladens, die Verhaftung des Priesters und des Partisanenführers, die Befreiung der Geiseln und eine Sequenz, in der alle Einwohner eines Mietshauses von einem deutschen Kommando in einem Hof zusammengedrängt werden, wirken ebenso zerschmetternd real, als ob sie von unsichtbaren Wochenschaukameras aufgenommen worden wären.

Die Szene, die den gewaltsamen Tod der Witwe und die heftige Reaktion ihres Sohns – in Priesterrock und Kutte – zeigt, besitzt diesen gleichen Wirklichkeitscharakter und dazu eine vorgetäuschte opernhafte Wut der Gestaltung, die aber keinerlei falschen Akzent entstehen läßt. Es gibt ruhigere Szenen, die ich ebenso sehr bewundere – einen Familienstreit, eine Szene in einer Wohnung und eine beiläufige kleine Szene zwischen dem Untergrundführer und der Witwe, in der jeder, der auch nur meine begrenzten Erfahrungen in illegaler Tätigkeit hat, die sauerstoff-scharfe, auf keine andere Weise herzustellende Atmosphäre, fast den Geruch, von Freiheit bemerken wird. Das Spiel der meisten römischen Darsteller, besonders einer großartigen Frau mit Namen Anna Magnani, die die Witwe spielt, definiert auf annähernd perfekte Weise die poetisch-realistische Grundhaltung, aus der die Hauptströmung jeder Filmproduktion im besten Fall hervorzugehen hätte; und die Imitation der Deutschen wirkt besser als unsere besten Imitationen, weil sie stärker erfüllt und poetisch stilisiert wurde. Der Film ist voll von jener Art Verständnis, die den meisten Filmen gänzlich abgeht oder die sie auf Theatralik reduzieren. Ich denke besonders an den abschätzenden Blick, an den Tonfall und die Gesten, mit denen der Gestapo-Offizier sein Gespräch mit dem eben gefangenen Partisanenführer eröffnet, dessen Schicksal bereits besiegelt ist. In der Kunst vermögen nur Malraux und Silone, soweit ich weiß, einen vergleichbaren Ausdruck von erfahrenen, unemphatischen Scharfsinn zu gestalten. (...)

James Agee : OPEN CITY. In : The Nation, 13.4.1946. Zit. nach : James Agee on Film, Boston 1964, S. 194 ff.

### Kino der Realität : Zehn Jahre danach

Von Giuseppe Ferrara

Der Nachkriegsfilm hatte also keine Tradition hinter sich und kaum ein paar Versprechen, Zukunftssymptome. "Für mich", schreibt klarsichtig Zavattini, "besagt es nichts, Filme wie *Quattro passi tra le nuvole* oder andere als Vorläufer zu zitieren, weil dann der Katalog kein Ende nähme und es darüber hinaus bedeutete, daß man der Periode des Faschismus und dem Krieg nicht die enorme Wichtigkeit beimäße, die sie für die Bildung der Grundlagen des neorealistischen Bewußtseins haben".<sup>1</sup>

Es ist also keine ästhetische Erziehung, die die neuen Männer des italienischen Films geformt hat. De Sica, Rossellini und Visconti lassen sich auf viele Quellen zurückführen, und man kann auch ihre Lehrzeit berücksichtigen. Aber sie werden niemals Männer sein wie Camerini, De Robertis oder auch Renoir, wenn man sich auf den Gehalt von Werken wie *Paisà*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema* bezieht. Die 'Kultur', die determinierende Erfahrung des be-

sten Teils unseres Kinos, ist die Widerstandsbewegung. Nicht zufällig ist das Hauptwerk, der Punkt, an dem eine Epoche des italienischen Films abschließt und eine andere beginnt: ROM, OFFENE STADT, die Geschichte von Männern, die hingerichtet wurden. Es enthält die deutliche Verurteilung eines Unterdrückungssystems und hat die gleiche Tonlage, die gleiche Verzweiflung, den Zorn, wie auch die Alltäglichkeit, das Unheroische der *Lettere dei Condannati a morte* (Briefe von zum Tode Verurteilten). Wie die *Lettere* ist dieses Werk ein glühendes Zeugnis für jenes Befreiungsbedürfnis, das die europäischen Völker dazu trieb, freiwillig in einen der härtesten Kriege zu gehen. Wie in den *Lettere* spürt man auch hier die großartige Einigkeit im Kampf, die die Mitglieder der Widerstandsbewegung beseelte. Und es ist der gleiche, trockene und doch glühende Stoff wie in den *Lettere*, der die Essenz seiner Erzählstruktur ausmacht.

Aber auf die Inhalte kommt es nicht an. Daß das italienische Kino ausgerechnet mit einem Film über die Resistenza wiedergeboren wird, war ein Zufall. Ein symptomatischer Zufall, der heute fast symbolisch erscheint, aber ein Zufall. Die Geschichte, die Fakten, die Erzählung konnten auch anders verlaufen. Es konnte auch die Beschreibung eines Tages voller Angst daraus werden, wenn irgend ein kleiner Mann sein Fahrrad und mit ihm die Arbeit verliert, an einem gleichgültigen sonnigen Sonntag. An diesem Punkte interessiert es uns nicht zu erfahren, warum Rossellini die Erinnerung an den Tod von Don Morosini wachrufen wollte, oder warum Visconti später, aber noch zur Zeit der rauhen Luft der ersten Nachkriegsperiode, länger als sechs Monate unter den Fischern von Acitrezza lebte. Uns interessiert es, die Konstante dieses Klimas auszumachen, den gemeinsamen Geist, der, bei aller Unterschiedlichkeit der Vorbereitungsarbeit, des Stils und der Erfahrungen, unsere Künstler beseelte. Es war der Geist, der auch die Resistenza hatte entstehen lassen; es war die Sehnsucht nach einer zutiefst menschlichen und authentischen Welt, jene, die sich die Verurteilten in der Stunde des Todes erwünschten, die sich in der Kunst konkretisierte. Es war für jene, die den Sinn der Rebellion verstanden hatten, das sichere Bewußtsein davon, daß man nicht mehr auf den Menschen als Abstraktum schauen konnte, auf einen Typus Mensch, der im Grunde nur ein Schatten war, sondern daß man den Menschen in seiner Besonderheit ins Auge fassen mußte: diesen bestimmten Menschen hier in diesem bestimmten Moment in dieser *seiner* bestimmten Situation, die gleichzeitig unsere Situation ist, um schließlich zu einem engagierten Kino zu kommen. Das heißt, einem Kino, das nicht an der Peripherie unseres Lebens verweilt und nur an den Feiertagen zählte, um uns zwei Stunden Flucht aus dem Alltag zu gewähren, sondern einem Kino, das seinen tätigen Beitrag zur Wirklichkeit leistete, das den bestehenden Bruch zwischen dieser und der Leinwand aufhob, um endlich in Freiheit und kooperativem Geist die wichtigsten Probleme zu erörtern. Ob es sich dabei um die Arbeitslosigkeit, die Zustände in den Fürsorgeheimen oder um die Ausbeutung der kleinen Fischer handelte, die Denunziation blieb dabei nicht Selbstzweck. Sie war der Beitrag von Männern, die der Gesellschaft, zu der sie gehörten, nicht nur auf ästhetische Weise durch den filmischen Ausdruck dienen wollten, sondern auf jede mögliche Weise. Es gab also nicht mehr wie vor dem Kriege ein Kino und eine Realität, die so weit voneinander entfernt waren, daß es aussah, als ob sich beide auf verschiedenen Gleisen fortbewegten, sondern ein *Kino der Realität*. Das war die Revolution, die ROM OFFENE STADT, dieser Schlüsselfilm der ganzen Filmgeschichte, einleiten sollte.

<sup>1</sup>) in : Rassegna del film, III. Jg., Nr. 21, Juni 1954, S. 5.

Giuseppe Ferrara, Dieci anni dopo. In : Cinema della realtà, Siena 1955, S. 25 ff.

### Das erste Zeugnis der italienischen Resistenza

Von Carlo Lizzani

ROMA, CITTA APERTA ist das erste poetische Zeugnis der italienischen Widerstandsbewegung; er zeichnet das lebendige Bild einer Situation, die die 'Leute von der Straße', die Frauen, die

Jungen, zu Protagonisten der neuen Geschichte unseres Landes und unserer Gesellschaft machte.

Ein Priester und ein Kommunist kämpfen für die selbe Sache. Hinter ihnen erscheint ein volkstümliches Wohnviertel Roms, mit seinen düsteren Mietskasernen, seinen Höfen, in denen die Geschichte jedes einzelnen die Geschichte aller ist, wo die Leiden, die Hoffnungen, die Freuden von allen geteilt werden. Die Kraft von ROMA, CITTA APERTA liegt darin, wie diese Vielzahl menschlicher Elemente in einer höheren Einheit zusammengefaßt wird.

Die Frische, die Spontaneität, die Neuartigkeit des Films entspringen der Klarheit, mit der Rossellini und seine Mitarbeiter (vor allem Amidei, der mit ihm in vielen anderen Filmen zusammenarbeiten sollte) sich einer Realität anzupassen verstanden, die in jenen Monaten von Millionen Italienern kollektiv erlebt worden war.

Die Abneigung gegen die Rhetorik und die Liebe zur lebendigen Chronik, die sich unter den Intellektuellen in den vorangehenden Jahren schon ausgebreitet hatte, hatten Rossellini offensichtlich beeinflußt und ermöglichten es ihm jetzt, sich ohne jedes vorgefaßte Konzept hinter die Kamera zu stellen. Wirkliche Straßen und wirkliche Häuser waren sein Theater, das Feld seiner Nachforschungen und Untersuchungen. Bekannte Gesichter von Professionellen der Leinwand und des Theaters wurden auf wunderbare Weise in jene natürliche Dekoration eingeschmolzen und erhielten einen neuen Ausdruck. Sowohl die Jungen, die aus dem wirklichen Leben gegriffen wurden, wie die Nebendarsteller rundeten das Kolloquium zwischen Ambiente und menschlichen Figuren ab, bereicherten das Gewebe der Erzählung mit farbigen Motiven und dramatischen Akzenten.

Mit ROMA, CITTA APERTA erschien Anna Magnani auf der Bühne des italienischen Films; sie brachte die Erfahrungen und Traditionen des Kunsttheaters mit. Aldo Fabrizi, der noch den konventionellen Jargon des Vorstadtschauspiels und der manierten Filmkomödie auf den Lippen hatte, erschien in der Figur des Priesters vollkommen verändert: er wirkte lebendig und glaubhaft. Die Gegenwart dieser beiden erfahrenen Professionellen inmitten so vieler Leute, die aus dem Leben gegriffen waren, verdeutlichte sofort die erste tiefe Wahrheit des Neorealismus: diese Bewegung war keine vorfabrizierte ästhetische Formel, keine perfekte Gleichung zwischen Wahrheit und Poesie. Was konnte jene widerspruchsvolle Mischung aus Komödiantentum und Dokumentarismus rechtfertigen, wenn nicht eine neue und revolutionäre Sicht der Wirklichkeit, wenn nicht der leidenschaftliche Impuls einer Poetik, ausgelöst von dem tiefgreifendsten Erdbeben, das unser Land erschütterte? Die ganze Realität wurde hier erfaßt, auf verschiedene Weise in die Einstellung gebannt, nicht mehr bloße Elemente der Realität. Metier und Wahrheit, Dokumentarismus und Professionalismus hörten auf, Mythen, absolute Begriffe zu sein und gingen eine neue chemische Verbindung ein, aus der ein neuer Stil geboren wurde. Die Kamera selbst, die Technik wurden zu Ausdrucksmitteln einer Vision der Welt, zu Bindegliedern zwischen dem urteilenden und auswählenden Künstler und dem Leben; sie blieben nicht länger Mittel zur Reproduktion vorfabrizierter Fakten und Figuren oder Fettsche für die rituellen Exerzitien des Formalismus.

Auch heute noch hört man die Frage, ob der Prozeß, der Rossellini zur Realisierung von ROMA, CITTA APERTA brachte, bewußt oder unbewußt war.

Aber ist das wirklich wichtig? Zugegeben, Rossellini hatte in den vorangehenden Jahren nicht theoretisiert und nichts geschrieben. Er hatte einige Filme von dokumentarischem Charakter gedreht; bestimmte kalte und indifferente Ausdruckselemente in ihnen gingen vielleicht mehr auf Schlamperei als auf eine motivierte Position gegenüber der Realität zurück. (...) Rossellini wartete die Befreiung ab, um seine Regietätigkeit wieder aufzunehmen. Eine Kombination von Intuition und Intelligenz machte es ihm möglich, nicht nur die Idee des Films, sondern auch den besten Zeitpunkt für seine Geburt zu finden; und sein Erfolg verbreitete die Stimme des italienischen Films in wenigen Wochen in der ganzen Welt.

In meiner späteren Zusammenarbeit mit Rossellini habe ich erfahren, daß bei ihm die Realisierung eines Films nicht wie ein logischer Prozeß abläuft, sondern hauptsächlich von zwei Momenten bedingt wird, die in ihm als lebendige Triebkräfte vorhanden sind: einer dokumentarischen Berufung, wie ich sie nennen möchte, die sich durch die Erfahrung der Filme mit de Robertis sowie später durch die Kontakte mit den jungen Kritikern der Zeitschrift 'Cinema' vor 1943 entwickelte, und einer äußersten Empfindlichkeit gegenüber den dramatischen Ereignissen, die in den folgenden Jahren unser Land und Europa erschütterten.

Wir werden sehen, wie diese beiden Faktoren in den späteren Jahren durch ihr Zusammenwirken zu positiven oder negativen Faktoren seiner Persönlichkeit werden, mehr oder weniger gelungene Ergebnisse hervorbringen und wie sie, je nach der realen Entwicklung der historischen Ereignisse, für ihn zu Motiven der Klarheit oder der Unsicherheit und Regression werden.

Carlo Lizzani: Storia del cinema italiano. Florenz 1961, S. 108 ff.

## ROM, OFFENE STADT : ein Schlüsselfilm

Von Maurizio Ponzi

Man weiß, daß Roberto Rossellini unter den Großen des Films einer der von der Kritik seines eigenen Landes Verkanntesten ist: seit *Stromboli* werden seine Filme regelmäßig verrissen. Nur die Exilkritiker in Frankreich haben seine verdiente Rehabilitierung ermöglicht. Man weiß aber nicht, daß ROM, OFFENE STADT, der einen enormen Erfolg hatte und noch immer hat, in Wirklichkeit falsch verstanden wurde, fast ebenso falsch wie die nachfolgenden Filme. Die Schönheit von ROM, OFFENE STADT, wurde mißverstanden und mit Gewalt in eine Richtung gedrängt, die nicht die seine ist.

ROM, OFFENE STADT, gedreht mit behelfsmäßigen Mitteln zwischen 1944 und 1945, ohne ein strikt eingehaltenes Drehbuch, hat nicht den italienischen Neorealismus eingeleitet – der übrigens im Embryonalzustand schon existierte seit *Ossessione* (1942) von Visconti, oder sogar seit *La Peccatrice* (1941) von Amleto Palermi –, und er ist kein exemplarisches Beispiel für ihn. Er hat nur dem Kino des faschistischen 'ventennio' ein definitives Ende bereitet und stellt sich dar wie die Quintessenz verschiedener Fermente, die selbst in den finstersten Momenten vorhanden waren (zum Beispiel in *Gli uomini, che mascalzoni!* von Mario Camerini (1932).

Der bewußteste Teil des italienischen Films hat immer, unausweichlich, könnte man sagen, zum Neorealismus hintendiert (sogar auch: die Lustspielfilme der sechziger Jahre, die gänzlich von 'Neorealismus' durchtränkt waren). ROM, OFFENE STADT bringt, vor allem, was den Inhalt betrifft, die definitive Befreiung von jedem Zwang. Aber, und das ist wichtig, seine Struktur ist noch diesseits der authentischen Revolution, die erst mit *Paisà* in Erscheinung tritt, dem ersten Meisterwerk des italienischen Neorealismus.

Die Erzählweise von ROM, OFFENE STADT ist noch nicht die für Rossellini typische. Rossellini ist übrigens kein Erzähler.

Der Wechsel von Tragischem und Komischem, die komplizierte Fabel, die auf verschiedenen parallelen Ebenen spielt (Pina und Francesco, Francesco und der Ingenieur, der Ingenieur und Marina, Don Pietro, Marina und Ingrid, etc.) sind Charakteristika, die zum späteren Rossellini nicht passen. Ein einziger Film weist sie noch einmal klar auf, und es ist kein Zufall, daß es sich dabei um eine ohne Liebe gedrehte Auftragsarbeit handelt, *Il Generale delle Rovere*.

Solche Elemente stören Rossellini, der, um die 'Wahrheit' zu entdecken, die für ihn einfach und logisch ist, sich absolut frei von jedem Szenario fühlen muß; der, um zur 'Schönheit' zu gelangen, die Realität wie einen unerwarteten Blitz erfassen können muß. Ein Szenario wie das von ROM, OFFENE STADT verschleißt sich der essayistischen Form (*Europa 51*), die sich bei Rossellini in der Struktur von losgelösten Episoden darstellt (*Francesco*,

*giullare di Dio, Viva l'Italia*), und entfernt ihn schließlich von seiner Schlichtheit (*Viaggio in Italia, Siamo donne*).

Gleichzeitig ist aber ROM, OFFENE STADT ein Schlüsselfilm für das italienische Kino, weil er, wie schon gesagt, eine bestimmte Art des Filmemachens bis zur äußersten Konsequenz treibt. Er zerstört sie damit nicht schon automatisch – Spuren existieren noch davon –, aber er macht auf einzigartige Weise eine Summa daraus, und so gesehen, ist der Film ein Meisterwerk.

Für Rossellini ist es der erste wichtige Film. In seiner Karriere bedeutet er:

1. Eine Annäherung an die Geschichte oder an die Chronik: der Unterschied zwischen den beiden Begriffen wird bei Rossellini weitgehend aufgehoben. *La Prise de pouvoir par Louis XIV* ist Chronik und Geschichte, ebenso wie *Viva l'Italia* und *Vanina Vanini*. Die Geschichte wird nach Art der Chronik behandelt; die Chronik tendiert unmittelbar dahin, Geschichte zu werden; eine Haltung, die von ihm nie aufgegeben wird, auch nicht in den privatesten Erzählungen.
2. Den Respekt vor dieser Chronik, der sich in der Enthaltung eines Urteils über sie äußert, durch eine Selbstbeschränkung auf die Darstellung des Faktenmaterials, aufgrund dessen der Zuschauer das Geschehen selbst beurteilen kann, dessen Zeuge sein jungfräulicher Blick ist. In ROM, OFFENE STADT ist diese Haltung schon deutlich zu erkennen: Don Pietro und der Ingenieur werden auf dieselbe Ebene gestellt, aber ihre ideologischen Differenzen werden unterstrichen. Zum Beispiel sagt Pina, sie ziehe eine kirchliche Heirat der vor einem faschistischen Standesbeamten vor. Der deutsche Offizier Bergmann beschreibt Don Pietro klar die politische Zukunft Italiens. In beiden Fällen interveniert Rossellini nicht. Seine Helden stehen alle auf der gleichen Ebene: der Protagonist des Films ist Rom, das heißt, Italien, das heißt, Europa im Krieg; die Zeit ist die 'Gegenwart', die Vergangenheit ist abgeschafft, die Zukunft liegt nur im Bild der Kinder, die sich in der letzten Einstellung entfernen; die Ideologie ist eine solche des Übergangs: schon im Verfall, bevor sie noch entstanden ist. Rossellinis fotografischer Blick auf die 'Gegenwart' erlaubt keine Unterscheidung, keine Auswahl, es sei denn, auf höherer Ebene. Aus diesem Grunde auch ist ROM, OFFENE STADT der erste Dokumentarfilm Rossellinis, insofern er dokumentiert, ohne zu urteilen, insofern er auf der häßlichen Wirklichkeit des Augenblicks überlegene Konzepte verweist.
3. Die Entdeckung der Landschaft als eines natürlichen Dekors, die mit den Figuren gleichzeitig zum Protagonisten wird. In diesem Film spielt das Haus, in dem Pina und Francesco wohnen, die Rolle einer Figur. Es hat einen eigenen Charakter (eine während der Zeit des Faschismus erbaute Mietskasernen für die Angestellten und Arbeiter der Eisenbahn), Gewohnheiten (die Kinder, die im Treppenhaus und auf der Terrasse spielen), eine eigene Sprache (die Ausdrucksweise von Pina), etc., und es erleidet sein Schicksal gleichzeitig mit den andern Figuren: der Einfall der SS reißt es auseinander, die Wohnungen stehen verödet, der Hof ist ein Durcheinander; die Treppen werden anders aufgenommen: aus der Sicht der Faschisten, die die Beine der Frauen betrachten.

Dies ist ein absolut neues Phänomen, nicht zu verwechseln mit dem, was sich bei *Ossessione* zutrug, einem andern Film, in dem die italienische Landschaft fundamentale Bedeutung hat. Visconti *rekonstruiert* die Landschaft durch eine bewußte Inszenierungsarbeit; Rossellini *entdeckt* sie.

Ich glaube nicht, daß sonstwo in der Geschichte des Films die Landschaft solchen Glanz gehabt hat, es sei denn in seiner glorreichen Stunde, die in Murnau ihren Höhepunkt erreichte.

Maurizio Ponzi : Rome ville ouverte : un film-clef. In : L'Avant-Scène Cinéma, Nr. 71, Paris, 1967

## Mythos, Realität und Symbol im frühen Neorealismus

Von Franco Valobra

Die Jahre des großen Wiederaufbaus der Republik und der Verfassung werden in ihren höchsten künstlerischen Manifestationen – ROM, OFFENE STADT, *Paisà, Sciuscià* – durch eine doppelte Botschaft der Verzweiflung und des Todes gekennzeichnet: das weiße Pferd von De Sica – Zavattini und die ermordeten Partisanen von Rossellini. Beide Episoden verbinden sich heute zu einem einzigen Symbol: dem des Verlusts der Hoffnung.

Die Geburt des neorealistischen Films im Jahre 1945 findet auf unerwartete und geräuschvolle Weise am Tage nach der Befreiung statt. ROM, OFFENE STADT, ein Film, der mit behelfsmäßigen Mitteln gedreht worden war von Roberto Rossellini, dessen Name vorher nur den Leuten vom Fach bekannt war, findet in kurzer Zeit weltweite Resonanz. Der fast brutale dramatische Realismus jener Bilder, die gewollte Schlichtheit des Stils und der Anlage, die zeitgenössische Aktualität der Geschichte und die ergriffene, engagierte Mitarbeit aller Darsteller waren dazu angetan, eine direkte Wirkung auf das große Publikum auszuüben, wie gleichermaßen die mißtrauischsten Kritiker zu überzeugen. Rossellini hatte ohne Drehbuch und ohne teure Bauten gearbeitet: und er hatte ein Meisterwerk geschaffen. Er hatte, wahrscheinlich ohne es zu wissen, eine Schule inauguriert, hatte instinktiv die in künstlerischer Hinsicht fruchtbarste Zeit unseres Kinos eröffnet. Noch heute, mitten in einer Periode der Krise, genügt es, daß ein Stadtrandkino diesen alten Streifen spielt, um den Saal mit einem breitgefächerten heterogenen und doch zutiefst und ehrlich bewegten Publikum zu füllen. Langsam und kaum merklich hat sich ROM, OFFENE STADT in ein Symbol verwandelt. Oder in einen Mythos?

Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, einen Schritt zurückzugehen, zurückzukommen auf die historischen und gesellschaftlichen Prämissen, die diesem Film und den auf ihn folgenden zugrundeliegen. Der 'Wind aus dem Norden', der von den Bergen kam, in denen die Partisanenverbände unter schweren Blutopfern gekämpft hatten, und der über die ganze Halbinsel bis hinunter in ihre äußersten Verzweigungen wehte, führte nicht wenige Elemente geistiger und moralischer Erneuerung mit sich. Er trug die Begeisterung und die Hoffnungen derer mit sich, die sich unter Lebensgefahr gegen die faschistische Tyrannei aufgelehnt hatten, und die in der Befreiung Italiens den ersten Schritt zum Aufbau einer neuen Gesellschaft und eines neuen Lebens sahen. Und dennoch barg er auch negative Elemente – die später folgenden Ereignisse lieferten die klare Bestätigung dafür –, die im Lauf der Zeit eine rückschrittliche Entwicklung einleiten konnten. Wenn man nämlich etwas tiefer blickt, basierten jene Hoffnungen und jene Begeisterung, selbst jener Wunsch nach moralischer Erneuerung, auf einer sentimentalischen Sicht der Realität, die nicht geringe Folgen für die nächste Zukunft haben sollte.

Die größte geschichtliche Verantwortung für die in jener Periode begangenen Fehler belastet zweifellos auch die sogenannten Linken, die nicht kühn alle notwendigen Folgerungen aus den günstigen Umständen zu ziehen wußten und so in den Augen der zweiseitigen Massen den Kredit verloren, um jenen 'qualitativen Sprung' zu tun, den diese zweifellos erwarteten, um ihre legitimen Ansprüche ohne Angst und Zögern in die Praxis umgesetzt zu sehen. Aber die Linken zogen es vor, sei es aus Angst vor einer ziemlich problematischen Reaktion der 'Alliierten', sei es vor allem, um sich an die Beschlüsse über die Aufteilung der Einflusssphären zu halten, die am 7. Februar 1945 in Yalta unterzeichnet wurden, die aber schon in der Moskauer Konferenz vom Oktober 1944 ihre klare Prämisse hatten, die Bewegung der Resistenza in Grenzen zu halten. Sie gaben ihr den Aspekt eines einfachen 'Unabhängigkeitskampfes' (nicht zufällig sprach man von einem 'zweiten Risorgimento'), dessen einziges Ziel die Vertreibung des Feindes (das heißt, der Deutschen) vom nationalen Boden war. So erklärt sich die Bedeutung, die man der Lösung des Tages von der Einheit der antifaschistischen Kräfte ohne Ansehen der Partei oder Ideologie beimaß, die in jenen nur scheinbar vollkommen demokratischen und repräsentativen Einrichtungen wie den C.L.N.<sup>1</sup> zusammenkamen. Zweifellos übte die Politik der 'natio-

nalen Einheit' eine sentimentale Faszination auf die Massen aus. Wenn man an der Spitze auch nur allzu gut wußte, daß früher oder später die Bäume aufhören würden, in den Himmel zu wachsen (und bei einigen sah man das schon während des Kampfes), gab es an der Basis auf beiden Seiten viele, die naiv glaubten, jenes Klima der Solidarität und des gegenseitigen Respekts ernsthaft ins Unendliche verlängern zu können. Sie vergaßen einfach die ehernen Gesetze der Ökonomie und des Klassenkampfes, vergaßen in jener Atmosphäre der Euphorie, daß die Geschichte durch ein durch nichts gerechtfertigtes 'embrassons-nous' weder gestaltet noch verändert wird. (Die Sentimentalität ist ein chronischer Fehler des italienischen Volks, ein Fehler, der bei den unerwartetsten Gelegenheiten übermächtig zum Vorschein kommt. (...))

Tatsächlich erscheint der Film von Rossellini als das prägnanteste und komprimierteste Ergebnis jenes euphorischen Klimas, auf das wir eben anspielten. Er ist gleichermaßen sein Produkt und sein Beleg. Ohne jene Atmosphäre hätte er nicht entstehen können; von jener Atmosphäre ist er die überzeugendste Illustration. Mit seiner überraschenden Spontaneität hat Rossellini den Geist der öffentlichen Meinung (vor allem in einer Stadt wie Rom) 'fotografiert' und ihn für alle Zeiten aufs Zelluloid gebannt. Die Figuren erscheinen bei aufmerksamerer Untersuchung indessen ohne logische Motivationen. Auf der einen Seite gibt es die Deutschen mit ihrer Selbstsicherheit und vielleicht auch ihren Krisen: aber sie stehen nur als Chiffren für Anmaßung und Gewalttätigkeit, nicht für eine präzise und präzisierte ökonomische Macht, nicht als Exponenten determinierter sozialer Privilegien. (Sicher sind die Nazis von einem bestimmten Moment an auch das gewesen: d.h., sie haben sich von denen gelöst, die ihre Heraufkunft ermöglicht hatten, um selbst zu einer Kraft im Spiel zu werden. Und dennoch waren die Verbindungen zu den ehemaligen Herren noch fest und mächtig, und sie vertraten auch weiterhin, vielleicht zwar schlecht, vielleicht auf historisch inadäquate Weise, deren Interessen). Die Antifaschisten auf der andern Seite erscheinen nur als Menschen, die gegen ihren eigenen Willen gezwungen sind, Gewalt anzuwenden, um Barbarei und Anmaßung zu bekämpfen, als Menschen, die für die Freiheit kämpfen: aber auch hier handelt es sich wieder um eine allgemeine Freiheit, die nicht ausreichend spezifiziert wird.

Freiheit und Tyrannei: alles wird also auf einer idealen, abstrakten Ebene abgehandelt. Aber Freiheit von wem und für was? Und Tyrannei von wem und um was? Priester und Kommunist sterben zusammen, ermordet vom gemeinsamen grausamen Gegner. Aber führten sie wirklich denselben Kampf? Das heißt, konnten sie wirklich eine Basis des Einvernehmens finden, die über einen irrationalen, spontanen Gleichklang hinausging und sich auf eine Gemeinsamkeit der Interessen gründete? Und wäre es nicht vielleicht nötig gewesen, diesen intimen, aber äußerst wichtigen Widerspruch (der auch eine analoge Situation der Wirklichkeit reflektierte) zu unterstreichen, um den Figuren mehr Tiefe zu geben? Es genügt nicht, ihnen gleichlautende Worte in den Mund zu legen wie Vaterland, Freiheit, Gerechtigkeit. Denn diese ändern von Fall zu Fall ihren Sinn. Wenn der Kommunist nämlich sich selbst gegenüber ehrlich ist, kann er keinen Anknüpfungspunkt bei seinem antagonistischen Gefährten finden, der über ein menschliches Mitgefühl hinausginge und in der ideologischen Sphäre oder doch wenigstens der gemeinsamer praktischer Ziele seinen Inhalt fände. Aber hat dann ihr gemeinsamer Tod überhaupt einen Sinn? Ist er wirklich realistisch oder nicht vielmehr 'mythisch'? Mit andern Worten: ist er konkret in die historische Situation integriert, oder ist er nicht eher das Resultat eines kolossalen Mißverständnisses? Das sind die Fragen, die wir heute, aus dreizehn Jahren Abstand, nicht umhinkommen uns zu stellen, wenn wir ROM, OFFENE STADT wiedersehen. Damit soll gewiß nicht gesagt sein, daß Rossellini einen Fehler gemacht hat, daß er gewissermaßen die Realität verdreht hat. Im Gegenteil: er hat uns mit instinktiver Objektivität deren treuestes und ehrlichstes Abbild geliefert. Jene Anachronismen, jene offenkundigen Widersprüche, die wir zu zeigen und zu erklären versucht haben, waren und sind nicht solche des Films, sondern des Lebens. Jener

Kommunist und jener Priester sind wahr; sie haben wirklich existiert; jeder von uns hat sie gekannt und geliebt.

Nur kann – und hier bricht wirklich die Tragödie auf – ihr Seiten-Seiten-Stehen, auch wenn sie selbst sich darüber nicht klarwerden können (und wie könnten sie es, wenn ihre Gedanken künstlich verwirrt wurden von dem, der doch die Aufgabe gehabt hätte, sie zu klären? ), nur einen einzigen Sinn und ein einziges Ergebnis haben: die Negation ihres jeweiligen wahren Wesens. Das erscheint als ein Paradox und ist doch leider nur die nackte Wahrheit: mit dem Schließen ihres Bündnispaktes haben Kommunist und Priester aufgehört, Kommunist und Priester zu sein, weil ihr Pakt nicht taktisch, sondern strategisch, nicht als eine Übergangslösung, sondern für Dauer gemeint war. Der geschlossene Kompromiß ist total, absolut. Und diese dreizehn Jahre liefern dafür den schlagendsten, direktesten Beweis. Beide Figuren sind im wesentlichen nichts weiter als arme Betrogene. Und betrogen wurden sie nicht vom Schicksal, sondern von sehr bestimmten, erkennbaren Kräften. Die 'Tränen', die Rossellinis Film uns heute entlockt, haben weit schmerzlichere Motive als den vielleicht noch menschlicheren Anlaß der Barbarei von Folter und Hinrichtungskommando. Sie rühren mitten an die Tragödie unserer Epoche und legen deren drastischsten und erbarmungslosesten Aspekt bloß. Mehr als über die Figuren des Films weinen wir nämlich in bitterer Verzweiflung über uns selbst, die wir Opfer und unbewußte Verursacher des gleichen Betrugs geworden sind, die wir uns vertrauensvoll blindlings in Gefahr begeben haben, ohne den Betrug zu bemerken; über uns, die wir, wenn wir ihn auch nur vage erahnten, nicht den Mut hatten, unserm Verdacht nachzugehen; über uns, die wir, wenn wir vielleicht auch zu einem vollen und rationalen Verständnis der Wirklichkeit kamen, diesen Betrug nicht zu vermeiden verstanden aus innerer Schwäche oder Feigheit.

Befreit vom nebulösen Nimbus des Mythos, bleibt ROM, OFFENE STADT also das deutlichste Symbol des Scheiterns unserer Generation sowohl auf der politischen wie der menschlichen Ebene. Die anderen Filme des Neorealismus liefern uns, auf andere Weise und unter anderen Aspekten, nichts weiter als die definitive und nicht mehr korrigierbare Bestätigung dieses Scheiterns. 1946 ist das Jahr der Verfassung und der Republik, das Jahr der Amnestie, der Fraternisation und der Verzeihung (auch das wurde von oben verfügt und von den Massen zwar akzeptiert, aber nicht wirklich mitempfunden). Die 'Orgie der Solidarität' ist auf dem Höhepunkt. Mit den Abstimmungsergebnissen des institutionellen Referendums (das für kurze Zeit die Geister in vibrierender Spannung hielt, die aber sofort danach vergehen sollte) glauben alle, daß man in Italien wohl oder übel auf dem Wege zur Verfassung einer wirklich neuen Demokratie sei (und welcher neue Renoir wird uns mit ebensolcher Eindringlichkeit und Stringenz das tragikomische Epos dieser 'großen Illusion' entwerfen? ). Aber jenseits von allem diesen beginnen sich die ersten verwirrenden Widersprüche auf offene, manchmal brutale Weise abzuzeichnen.

Franco Valobra : Mito, realtà e simbolo nel primo neorealismo. In : Cinema Nuovo, Nr. 140, Mailand, Juli - August 1959, S. 313 ff.

Filmographie Roberto Rossellini : siehe Informationsblatt 5. Internationales Forum des jungen Films 1975 Nr. 6, Paris

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