

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

14

43. internationale
filmfestspiele berlin

ROSSELLINI VISTO DA ROSSELLINI

Rossellini, gesehen von Rossellini

Land	Italien 1993
Produktion	Istituto Luce / Italnoleggio Cinematografico, für die Serie "Antologia del Cinema Italiano"
Regie, Buch	Adriano Aprà
Archiv-Recherche und Video-Vormontage	Roberto Torelli
Schnitt	Gabriella Brunamonti
Ausführender Produzent	Maurizio Pucciarelli

Mit Ausschnitten aus :

Fantasia sottomarina (1938-40), *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1941-42), *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Deutschland im Jahre null* (1947-48), *Una voce umana* (Episode aus *L'amore*, 1947-48), *Stromboli* (1949-50), *Francesco giullare di Dio* (1950), *Europa '51* (1951-52), *Journey to Italy* (1953-54), *India Matri Bhumi* (1957-59), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia* (1961), *Atti degli Apostoli* (IV. Episode, 1968-69), *L'età di Cosimo de' Medici* (III. Episode: *Leon Battista Alberti: l'Umanesimo*, 1972), *Anno uno* (1974)

und aus: *Appunti biografici su Roberto Rossellini* von Giulio Macchi (1964), *Ritratti: Roberto Rossellini* von Fernando Di Giammatteo (1969), *Incontri: Roberto Rossellini mit Ugo Gregoretti* (1970), *Numero uno: Rossellini* von Carlo Tuzii und Silvia d'Amico (1975).

Weiteres Film- und Tonmaterial von RAI, LUCE, INA, Gaumont, Movietone News, Enno Patalas und Fiorella Mariani. Fotoquellen: Marcella De Marchis, Isabella Rossellini, Beppe Cino, Tag Gallagher, Museo Nazionale del Cinema (Turin), British Film Institute (London), Museum of Modern Art (New York), Cineteca Nazionale (Rom), Rizzoli (Mailand), sowie aus der persönlichen Sammlung des Autors.

Uraufführung	12.2.1993, Internationales Forum des Jungen Films Berlin
Format	35 mm, schwarzweiß, 1:1.37
Länge	62 Minuten

Inhalt

Ein Porträt des Regisseurs Roberto Rossellini (1906-1977), zusammengesetzt aus einer Montage von Interviews und Film-ausschnitten: von den Anfängen (ein Kurzfilm, *Fantasia sottomarina*, 1938) bis zu seinem Tode. Seine Filme aus der Kriegszeit, seine Obsession vom Thema des Krieges, die sich in seinen neorealistischen Filmen fortsetzt; sein Übergang vom Neorealismus zu einer intimeren, aber gleichfalls modernen Darstellung des Individuums, insbesondere von Frauenfiguren (Magnani, Bergman); seine Reise nach Indien und seine Entdeckung eines neuen, mehr didaktischen Kinos, und seine Hinwendung zum historischen Film und zum Fernsehen. Dies alles ist verbunden mit Rossellinis Reflexionen über Humanismus, Religion, Geschichte, über die Kunst und das Unbewußte.

Zu diesem Film

Geräusche von Dreharbeiten liegen unter der Titelsequenz. Rossellini ist entspannt und pfeift eine Melodie. Neben ihm sind "Marcellina" (seine erste Frau, Marcella de Marchis, Kostümbildnerin) und "Marcellena" (seine Schwester Marcella Mariani, Verlagssekretärin). Rossellini gibt dem Drehstab Anweisungen. Eine Klappe wird für 'Italia anno uno' geschlagen (der Film hieß später *Anno uno*). Es ist der Sommer 1974. Wechsel von einer Farbszene zum Schwarzweiß einer Fotografie, während die Geräusche bis zur Stille abgeblendet werden. Wie in einer Rückblende oder einer Erinnerung sehen wir den Vater Robertos; dann Roberto als Kind, nackt, zusammen mit den Geschwistern Renzo und Marcella und der Mutter; dann fährt die Kamera auf ein Foto zu und erfährt Roberto, umgeben von den Geschwistern, vom Großvater und anderen Verwandten, es folgt eine Rückfahrt von Roberto auf eine Schulklasse, während die Geräusche der Dreharbeiten zurückkehren und man die ersten Worte eines Kommentars von Roberto Rossellini hört, der den ganzen Film begleitet ("Meine Gefühle spielen hier überhaupt keine Rolle"...). Das Bild wird wieder farbig, und Rossellini (mit Schirmmütze) spricht weiter. Von den 10er Jahren sind wir wieder in die Siebziger zurückgekehrt.

So beginnt *ROSSELLINI VISTO DA ROSSELLINI*: ein Porträt des Regisseurs und des Menschen; ein Montagefilm (oder, wie die Angelsachsen sagen, ein 'compilation movie'); ein Mosaik, zusammengesetzt aus Sequenzen und Filmfragmenten, aus Interviews, Arbeitsaufnahmen, privaten Momenten, Fotografien, ausgewählt, montiert und neu zusammengesetzt zu einer Erzählung, in der sich Vergangenheit und Gegenwart, Arbeit und Reflexion, Filmstile und Daseinsformen, öffentliche wie private, miteinander vermischen.

Rossellini wurde in Rom am 8. Mai 1906 geboren. Er begann 1932, sich mit Film zu beschäftigen, da er nach dem Tode des Vaters (im März 1931), der ihn an ein Leben im Wohlstand gewöhnt hatte, wobei er allerdings das Familienvermögen aufzehrete, auf eigenen Füßen stehen und arbeiten mußte. Nach einigen Drehbüchern (nicht alle zeichnete er mit seinem Namen) und einem verlorengegangenen Kurzfilm (*Dafne o L'après-midi d'un faune*, 1935), drehte er einen anderen Kurzfilm (*Fantasia sottomarina*, 1938, aufgeführt 1940) und debütierte im Spielfilm mit *La nave bianca* (1941). Seitdem realisierte er 23 Spielfilme für das Kino, 9 für das Fernsehen (darunter vier mit mehr als zwei Folgen), hinzu kamen Beiträge zu Episodenfilmen, Dokumentar- und Kurzfilme sowie Bühnenszenierungen.

In den Grenzen von einer Stunde (einer Länge, die vorgegeben war durch die Bestimmung für das Fernsehen und das Heim-Video) habe ich versucht, eine lange Karriere zur Synthese zu bringen, die charakterisiert wurde durch häufige Stilwechsel (von *Paisà* zu *Viaggio in Italia*, von *Viva l'Italia* zu *Atti degli Apostoli*...) und von Wechseln im Denken (Rationalismus und Irrationalismus, Religiosität und Atheismus, technische Erfahrungheit und Verweigerung der Kunst). Rossellini ist alles andere als ein homogener Künstler; und in meinem langen Umgang mit seinen Werken bin ich ihm immer aus anderen Blickwinkeln gegenübergetreten, wobei ich jedesmal etwas Neues entdeckte. In meinem Film habe ich versucht, diese Vielzahl seiner Gesichter durch den Wechsel zwischen schwarzweiß und Farbe, bewegten und unbewegten Bildern und durch die verschiedenen Sprachen zum Ausdruck zu bringen (Rossellini ist ein supra-

nationaler Autor), durch die nicht immer harmonische Gegenüberstellung von Erklärungen und Filmen; oder durch innere Reime oder Entsprechungen, die den von Rossellinis Leitstimme angegebenen Weg verlängern, korrigieren und in verschiedene Resonanzen bringen. Das chronologische Fortschreiten des Films wird ständig unterbrochen und artikuliert durch Rückblenden und voraus-Projektionen, um die Idee des Fortschreitens von Rossellinis Filmarbeit und zugleich seiner umfassenden Pläne und Projekte zum Ausdruck zu bringen.

Der Film wurde ohne im voraus festgelegtes Drehbuch realisiert. Es war übrigens meiner Meinung nach unmöglich, vorauszusagen, welche Materialien ich in den Archiven finden würde. Ich habe auch sehr schnell darauf verzichtet, mich der traditionellen off-Stimme für Kommentare oder Überleitungen zu bedienen, sondern ich verließ mich ganz auf die Stimme und auf das Gesicht Rossellinis (abgesehen von einem Auftritt Ingrid Bergmans und einer Zusammenfassung von Isabella Rossellini). Ich begann eine gründliche Suche in allen Archiven nach in- und ausländischem Film-, Fernseh- und Rundfunk- und Fotomaterial. Ich begann mit der Arbeit, indem ich Filme, Interviews, Arbeitsaufnahmen usw. auf 1/2-Zoll-Video übertrug. So konnte ich, dank der Mithilfe von Roberto Torelli, alle diese Materialien bequem betrachten, aussuchen, sie thematisch zusammenstellen und schließlich in eine erste Montage bringen, in einer Anordnung, die sich nur wenig von dem fertigen Film unterschied. Es ist mir fast immer gelungen, die verschiedenen Materialien auf 35 mm zu kopieren oder aufzublasen, wobei ich von den Negativen oder den Umkehroriginalen in 16 mm (im Fall einiger Fernsehfilme) ausging, um die beste Bildqualität zu erhalten, auch wenn das Schwarzweiß auf Farbfilmmaterial leicht viragiert erscheint. Ich habe die verschiedenen Interviews oder Arbeitsaufnahmen nicht nur danach ausgewählt, was in ihnen gesagt oder gezeigt wurde, sondern auch wegen der Bilder, wobei ich manchmal den ursprünglichen Schnitt verändert habe; ich habe jede Einstellung mit der gleichen Aufmerksamkeit für Kamerawinkel, Bewegungen und für die Montage ausgewählt, wie wenn ich die Szenen selbst gedreht hätte. Nicht immer war es leicht, die Texte als Tondokumente zu finden, die ich brauchte, die ich vielleicht in einem gedruckten Interview gelesen hatte; es gibt zu Beispiel nur eine einzige, ziemlich allgemeine Erklärung über den sehr wichtigen Übergang vom Neorealismus zu den Filmen der 'neuen Periode' mit Ingrid Bergman; und ich mußte mich damit zufriedengeben. Aber im allgemeinen ist es mir aufgrund meiner Recherchenarbeit doch gelungen, einen zusammenhängenden Diskurs herzustellen, der von den Anfängen bis zu den didaktischen Filmen für das Fernsehen reicht; und damit habe ich Rossellini vielleicht in gewissem Sinne überlistet, der immer ziemlich zurückhaltend mit Äußerungen über seine vergangenen Filme war.

Für die Schlußmontage gelang es mir, praktisch all seine Filme noch einmal zu zitieren, wenn vielleicht auch nur mit einem Szenen- oder Arbeitsfoto oder einem Plakat; und viele Fotos sind selten oder überhaupt völlig unbekannt. Ich habe Wert darauf gelegt, die Sequenzen der Filme mit den Vorspanntiteln der jeweiligen Originalversionen einzuleiten (manchmal sind das nicht die italienischen Fassungen), und den Herstellungsprozeß am Drehort live, nicht nur mit einer Fotografie zu zeigen: *Roma città aperta* (ein seltsamer Ausschnitt von LUCE, bei dem es sich vielleicht um eine spätere Rekonstruktion handelt), *Stromboli* (in Farbe: ein sehr kostbarer Amateurfilm, von Ingrid Bergman in 16 mm gedreht, den ich, zusammen mit ihrer Stimme, von Fiorella Marani erhielt), *Europa 51*, *India* (dieses Material kam aus den USA), *Vival' Italia*, *Atti degli Apostoli*, *L'età di Cosimo de' Medici*, *Anno uno*. Unter den Dokumentarfilmen über Rossellini, die ich benutzte, waren die wertvollsten *Appunti biografici su Roberto Rossellini* von Giulio Macchi (1964) und *Numero uno: Rossellini* von Carlo Tuzii und Silvia d'Amico.

„Als Papa ungefähr 60 Jahre alt war, reiste er wiederholt nach Houston in Texas, zur Rice University, um dort ein wissenschaftliches Studium aufzunehmen. Er wollte Wissenschaften, Naturwissenschaften studieren, und er meinte, daß der Film sich mit den Wissenschaften beschäftigen müsse. Er war erschüttert von der Information der Wissenschaftler, daß wir nur einen äußerst geringen Gebrauch von unserem Gehirn machen, daß wir es weit mehr gebrauchen könnten. Und er hatte das Gefühl, daß wenn man etwas täte, um das Gehirn mehr zu gebrauchen, viele Probleme der Welt gelöst werden könnten. Er hatte wirklich großes Vertrauen in Menschen,“ sagt die Stimme Isabella Rossellini, während wir den Vater auf einer Terrasse in Amalfi sehen, im Jahre 1964, umgeben von Kindern und Neffen, auf dem Arm Alessandro, den Sohn Renzinos. Wir sind wieder zum Anfang zurückgekehrt: zu den Kindern und zum Dilemma des tierischen und des menschlichen Gehirns. Dann steigt Isabella in ein von Rossellini gesteuertes Motorboot, das sich in Richtung Horizont entfernt und das mit seiner Bewegung die Vorwärtsbewegung weiterführt, die schon durch Aufnahmen aus fahrenden Autos suggeriert wurden - den Blick in die Zukunft. So endet ROSSELLINI VISTO DA ROSSELLINI.

Adriano Aprà

Biofilmographie

Adriano Aprà, geboren in Rom am 18. November 1940. Herausgeber der monatlich erscheinenden Filmzeitschrift 'Filmcritica' (1960-1966). Gründer und Chefredakteur der Vierteljahrszeitschrift 'Cinema & Film' (1966-70). Seit 1966 Arbeit für das Filmfestival von Pesaro, dessen Direktor er 1990 wurde. Leiter des Filmclubtheaters 'Filmstudio 70' in Rom (1971-1976). Gründer und Leiter des Salso Film & TV Festivals in Salso Maggiore (1977-1989). Kurator von Retrospektiven des Filmfestivals von Venedig (1980-82), beim Festival Cinema Giovani in Turin (1986), im Museum of Modern Art in New York (1979, 1985, 1993) und im Centre Georges Pompidou (1993). Er schrieb oder edierte Bücher über oder von Bazin, Godard, Metz, Warhol, Matarazzo, Mizoguchi, Hawks, Blasetti, Germi, Straub-Huillet, die Geschichte des Filmfestivals von Venedig, das 'New American Cinema', die Geschichte des italienischen Kinos der Dreißiger Jahre, die italienische Komödie, das Studio-System Hollywoods, die sechziger Jahre u.a. Er assistierte 1986 bei einer Rossellini-Retrospektive im Berliner Arsenal Kino und betreute 1987 bei eine vollständige Rossellini-Retrospektive für das Festival von Pesaro, zuder er eine Sammlung von Rossellinis Schriften und Interviews (erschienen 1987 unter dem Titel "Il mio metodo", eine Übersetzung ins Amerikanische erscheint 1993 unter dem Titel "My Method") herausgab. 1987 auch Herausgabe einer detaillierten Bibliographie ("Rosselliniana").

Filme	
1969	<i>Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer</i> (Jean-Marie Straub und Danièle Huillet), Darsteller der Rolle Othons
1970	<i>Olimpia agli amici</i> (Spielfilm, Forum 1971)
1977	<i>Girato a Roma. Una città al cinema</i> (Kompilationsfilm in 4 Teilen für das Fernsehen)
1978	<i>La torre di Babele</i> (Kurzfilm)
1978	<i>Sequenze</i> (Analyse von Filmsequenzen in 5 Episoden für das Fernsehen)
1988	<i>La maschera</i> (Drehbuch für den Spielfilm von Fiorella Infascelli)
1992-93	ROSSELLINI VISTO DA ROSSELLINI

Roberto Rossellini und Mario Verdone: Colloquium über den Neorealismus

Verdone : Betrachten Sie sich als den Vater des Neorealismus ?
Rossellini : Ob der sogenannte Neorealismus sich der Welt mit *Roma città aperta* (Rom, offene Stadt) in seiner eindrucksvollsten Verkörperung vorgestellt hat, müssen die anderen beurteilen. Für mich liegt die Geburt des Neorealismus noch weiter entfernt : ich verbinde sie vor allem mit gewissen dokumentarischen Spielfilmen über den Krieg, unter denen ich mit *La nave bianca* (Das weiße Schiff) auch selbst vertreten bin, dann mit den reinen Fiktionsfilmen über den Krieg, an denen ich als Drehbuchautor (wie bei *Luciano Serra pilota*) oder Regisseur (wie bei *L'uomo della croce*, Der Mann mit dem Kreuz) beteiligt war; schließlich und vor allem geht aber die Geburt des Neorealismus auf gewisse zweitrangige Filme zurück, wie *Avanti c'è posto* (Vorn ist noch Platz), *L'ultima carrozzella* (Der letzte Kinderwagen), *Campo dei Fiori* (Blumenmarkt), in denen die Formel des Neorealismus, wenn wir sie einmal so nennen wollen, sich aus der spontanen Schöpfung der Darsteller entwickelt. Besonders sind hier Anna Magnani und Aldo Fabrizi zu erwähnen. Wer kann ableugnen, daß diese Schauspieler als erste den Neorealismus verkörpert haben? Daß die Varietészenen der "Kräftigen" oder der "römischen Stare", auf einem Teppich oder nur zur Begleitung einer Gitarre gespielt, wie sie von der Magnani erfunden worden waren, oder die Figur, die von Fabrizi auf die Theaterbühnen der Vorstädte gezeichnet wurde, schon Momente aus einigen Filmen der neorealistischen Epoche vorwegnahmen? Der Neorealismus wurde unbewußt als Dialektfilm geboren; dann fand er sein Bewußtsein im lebendigen Umkreis der menschlichen und sozialen Probleme der Kriegs- und Nachkriegszeit. Und was den Dialektfilm angeht, so kann es nicht schaden, auf unsere weniger unmittelbaren historischen Vorläufer hinzuweisen : ich meine Blasetti und seinen Film mit Typen: *1860*, und Camerini mit Filmen wie *Gli uomini che mascalzoni* (Was für Schurken sind die Männer).

Verdone : Lassen wir die historischen Vorläufer einmal beiseite. Immerhin hat doch der italienische Nachkriegsfilm einen gewissen Realismus entwickelt, den wir uns vor dem Krieg nicht einmal hätten vorstellen können. Wären Sie in der Lage, ihn zu definieren?

Rossellini : Ich bin ein Filmregisseur, kein Ästhet, und ich glaube nicht, daß ich mit absoluter Präzision angeben kann, was Realismus ist. Ich kann jedoch sagen, wie ich ihn empfinde, und welche Vorstellung ich mir von ihm gemacht habe. Vielleicht könnte jemand anders das besser als ich sagen.

Ein größeres Interesse für Individuen. Ein Bedürfnis, das dem modernen Menschen eingepflanzt ist, die Dinge so darzustellen, wie sie sind, sich von der Realität auf unbarmherzig konkrete Weise, so möchte ich sagen, Rechenschaft abzulegen, entsprechend dem zeitgenössischen Interesse für statistische und wissenschaftliche Resultate. Auch eine aufrichtig empfundene Notwendigkeit, die Menschen mit Demut zu sehen, wie sie sind, ohne sich der List zu bedienen, das Außerordentliche zu erfinden. Ein Bewußtsein, das Außerordentliche durch geduldige Suche finden zu können. Schließlich das Bedürfnis, über sich selbst Klarheit zu erlangen und die Wirklichkeit, wie immer sie beschaffen sei, nicht zu ignorieren.

Deshalb habe ich in meinen Filmen versucht, die Intelligenz der Dinge zu erreichen, ihnen den Wert zu geben, den sie haben : eine schwierige, keineswegs einfache Aufgabe; denn wenn man irgendeiner Sache ihren wahren Wert zumessen will, so setzt das voraus, vorher ihren authentischen und universellen Sinn erfaßt zu haben.

Verdone : Für Sie ist der Begriff Neorealismus oder einfach Realismus klar. Finden Sie, daß das auch bei allen anderen der Fall ist, die diesen Begriff diskutieren oder ihn repräsentieren?

Rossellini : Mir scheint, daß über den Begriff 'Realismus' auch jetzt noch, nach so vielen Jahren realistischer Filme, eine Verwirrung besteht. Es gibt Leute, die den Realismus als etwas ganz

Äußerliches betrachten, als einen Ausgang ins Freie, als die Betrachtung von Lumpen und von Elend. Für mich ist Realismus nichts anderes als die künstlerische Form der Wahrheit. Wenn die Wahrheit gefunden ist, erreicht man den richtigen Ausdruck. Wenn eine Wahrheit verletzt wird, so fühlt man das Falsche an dieser Darstellung, und der richtige Ausdruck wird nicht erreicht. Mit dieser Auffassung kann ich natürlich nicht an den 'Unterhaltungsfilm' glauben, wie man ihn in einem bestimmten industriellen Milieu propagiert, auch außerhalb Europas, sondern nur an einen Film, der wenigstens teilweise akzeptabel ist, insofern es ihm gelingt, teilweise die Wahrheit zu erfassen.

Verdone : Was sehen Sie als den Gegenstand des realistischen Films im Unterschied zu dem des Unterhaltungsfilms an?

Rossellini : Lebendiges Objekt des realistischen Film ist die 'Welt', nicht die Geschichte, nicht die Erzählung. Der realistische Film kennt keine vorgefaßten Thesen, weil diese von selbst entstehen. Er liebt nicht das Oberflächliche und das Spektakuläre, dem er sich verweigert; er geht auf den Grund. Er bleibt nicht an der Oberfläche stehen, sondern sucht nach den feinsten Zusammenhängen der Seele. Er lehnt das Gefällige und das Stereotype ab, er sucht die Motive, die in jedem von uns sind.

Verdone : Welche anderen Merkmale besitzt der realistische Film ihrer Meinung nach noch?

Rossellini : Es handelt sich, kurz gesagt, um einen Filmtypus, der anderen und sich selbst Probleme stellt. Eine amerikanische Zeitung griff meinen Film *Il miracolo* an und schrieb : "Da der Film Unterhaltung ist (entertainment), darf er keine Probleme stellen." Und das gehört für uns gerade zum Wesensmerkmal des realistischen Films, daß er zum Nachdenken anregen will.

Dieser Aufgabe haben wir uns in der Nachkriegszeit gestellt, und niemand von uns hat versucht, das zu machen, was man einen 'Unterhaltungsfilm' nennt. Für uns ging es um die Suche nach der Wahrheit, um die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Für die ersten italienischen Regisseure, die man Neorealisten genannt hat, war das ein echter Akt der Zivilcourage; niemand kann das abstreiten. Nach jenen, die man als die Erneuerer bezeichnen kann, sind dann die 'Popularisierer' gekommen : sie sind vielleicht noch wichtiger, sie haben den Neorealismus überall verbreitet, vielleicht auch mit größerer Klarheit. Sie brauchten nichts mehr umzuwandeln, und vielleicht gelang es ihnen, sich besser auszudrücken, dem Neorealismus ein breiteres Verständnis zu verschaffen. Dann, wie es unvermeidlich ist, kamen auch Entstellungen und Verirrungen. Aber inzwischen hatte der Neorealismus schon einen guten Teil seines Wegs zurückgelegt.

Verdone : Meinen Sie, in allen Ihren Filmen dem eben ausgedrückten Konzept von Realismus treu geblieben zu sein?

Rossellini : Wenn ich diesem Konzept treu geblieben bin, so geschah das auf ganz spontane Weise, ohne irgendeine Anstrengung meinerseits. Ich glaube nicht, daß man um jeden Preis die eigene Kohärenz bewahren muß. Der Mensch, der um jeden Preis mit sich selbst in Übereinklang sein will, steht dem Wahnsinn nahe. Falls ich einige Prinzipien beachtet habe, die in mir verwurzelt sind und an die ich fest glaube, so wird man sagen können, daß ich mit mir selbst in Übereinklang geblieben bin. Und das scheint mir in der Tat nicht ungenau zu sein; denn von meinen Dokumentarfilmen, von meinen ersten Kriegsfilmen, bis zu den Nachkriegsfilmen und den Filmen von heute gibt es eine einzige Linie, die diese Filme trotz ihrer verschiedenartigen Anlage verbindet. Man kann zum Beispiel nicht leugnen, daß die gleiche Spiritualität in *Nave bianca* und in *Uomo della croce*, in *Paisà* und in *Giullare* in der kurzen Episode des *Miracolo* und im Finale von *Stromboli* vorhanden ist.

Verdone : Sehen Sie *Francesco giullare di Dio* (Franziskus, der Gaukler Gottes) als einen realistischen Film an?

Rossellini : Ohne Zweifel. Ich habe mir vorgestellt, wie Franziskus als Mensch sein könnte, aber dabei habe ich niemals die Realität verlassen : das gilt sowohl für die Ereignisse (sie sind streng

historisch) wie für jedes andere visuelle Element des Geschehens. Auch die Kostüme zum Beispiel gehören zur 'Realität'. Man bemerkt sie nicht einmal, so echt sind sie.

In diesem Film habe ich versucht, einen Aspekt von Franziskus zu zeigen, der neu ist, aber nicht außerhalb der Realität liegt; einen Franziskus jedenfalls, dessen Bild menschlich und künstlerisch überzeugt.

Verdone : Welches sind diese konstanten Elemente, denen Sie in ihren Filmen treu geblieben sind?

Rossellini : Ich habe keine Formeln und vorgefaßte Begriffe. Aber wenn ich nachträglich meine Filme untersuche, so begegne ich in ihnen ohne Zweifel konstanten Elementen, die allerdings nicht auf programmatische, sondern auf natürliche Weise in ihnen wiederholt werden. Dazu gehört vor allem das 'chorische' Element. Der realistische Film ist von sich aus chorisch. Die Matrosen aus *Nave bianca* sind von gleicher Bedeutung wie die Flüchtlinge aus dem Finale von *Uomo della croce*, wie die Bevölkerung von *Roma città aperta*, wie die Partisanen aus *Paisà* und die Klosterbrüder aus *Giullare*.

La nave bianca ist das Beispiel eines chorischen Films von der ersten Szene, in der die Matrosen an die Patenfrauen Briefe schreiben, bis zur Schlacht, zu den Verwundeten, die die Messe besuchen, die spielen oder singen. Dieser Film brachte auch die gnadenlose Grausamkeit der Maschine gegenüber dem Menschen zum Ausdruck; den wenig heroischen Aspekt des Menschen, der im Innern eines Schlachtschiffes lebt, dessen Handlungen fast im Dunkeln bleiben und sich zwischen Instrumenten, Kompassen, Rädern und Hebeln abspielen. Eine Rolle, die scheinbar weder heroisch noch lyrisch ist und doch ihre entsetzliche Heroik kennt. Dann die dokumentarische Art der Beobachtung und der Analyse. Diese Methode lernte ich in meinen ersten Kurzfilmen - *Fantasia sottomarina*, *Ruscello di Ripasottile*, *Prélude à l'après-midi d'un faune* - und setzte sie in *Paisà*, *Germania anno zero* (Deutschland im Jahre null) sowie in *Stromboli* fort.

Ferner die konstante Gegenwart der Phantasie, auch in der striktesten Dokumentation; denn im Menschen gibt es eine Seite, die zum Konkreten tendiert, und eine andere, die sich der Imagination zuwendet. Die erste Tendenz darf die zweite nicht ersticken. Von daher rührt das Phantastische in *Il miracolo*, in *La macchina ammazzacattivi* (Die Maschine, die die Bösen umbringt), auch in *Paisà*, wenn Sie wollen, sowie in *Giullare*, der Regen zu Beginn, der kleine Mönch, der von den Soldaten niedergeschlagen wird, Banta Chiara in der Nähe der Hütte. Auch das Finale im Schnee sollte eine eigene phantastische Wirkung haben.

Schließlich die Religiosität; und ich meine nicht so sehr die Anrufung der göttlichen Autorität durch die Heldin von *Stromboli* im Finale des Films, sondern die Themen, die ich schon seit zehn Jahren behandle.

Verdone : Würden Sie der Behauptung zustimmen, daß in ihren Filmen oft Brüche zwischen besonders geglückten Episoden wie dem Lauf des Jungen durch die Stadt in *Germania anno zero* und anderen Teilen vorhanden sind, die überraschend fragmentarisch blieben oder zumindest viel flüchtiger ausgeführt wurden?

Rossellini : Das stimmt. Tatsächlich interessiert mich jeder Film, den ich drehe, wegen einer bestimmten Szene, wegen des Finales, das ich möglicherweise bereits klar vor Augen habe. In jedem Film sehe ich das Episodische, die Chronik - so kann man den ersten Teil von *Germania anno zero* betrachten oder die Einstellung aus *Europa 51*, die Sie mich eben drehen sahen -, und das Ereignis. Alle meine Bemühungen gelten nur diesem Ereignis und dem zu ihm führenden Weg. Allem anderen, dem Episodischen, der Chronik, stehe ich hilflos, zerstreut, fremd gegenüber.

Das ist eine meiner Unzulänglichkeiten, ich leugne es nicht, aber ich muß zugeben, daß eine Episode, die nicht von primärer Bedeutung ist, mich irritiert, mich ermüdet, mich sogar ohnmächtig macht. Ich fühle mich nur in der entscheidenden Episode sicher. Und *Germania anno zero* ist, wenn ich aufrichtig

sein soll, gerade wegen der Episode des Jungen entstanden, der allein zwischen den Trümmern umherstreift. Der ganze vorhergehende Teil interessierte mich nur in sehr geringem Maße. Auch *Il miracolo* ist nur wegen der Episode der Milchkanen entstanden. Und in der letzten Episode aus *Paisà* dachte ich nur an jene toten Körper, die langsam auf dem Wasser des Po dahintrieben, mit einem Schild, das die Aufschrift 'Partisan' trug. Wochenlang hat der Fluß diese toten Körper vorbeigetrieben. An einem Tag konnte man mehrere von ihnen beobachten.

Verdone : Entsteht Ihre Inspiration schon im Stadium des Drehbuchs oder erst bei den Aufnahmen? Glauben Sie an das sogenannte 'eiserne Drehbuch', das keine Änderung mehr zuläßt?

Rossellini : Wenn wir an einen Unterhaltungsfilm denken, so kann es durchaus gerechtfertigt sein, sich an ein 'eisernes' Drehbuch zu halten. Wenn wir aber an den realistischen Film denken, wie er in Italien eine Blüte erlebt hat, der Probleme stellt und die Wahrheit sucht, so kann man nicht nach den gleichen Kriterien vorgehen. Hier hat die Inspiration das stärkere Gewicht. Und hier geht es nicht mehr um das Drehbuch, sondern um den Film. Der Schriftsteller schreibt einen Satz, eine Seite und streicht sie dann wieder durch. Der Maler trägt ein Karmesinrot auf und fügt ihm dann einen Pinselstrich Grün hinzu. Warum sollte ich nicht auch durchstreichen, wieder neu anfangen, etwas austauschen? Deshalb kann das Drehbuch für mich nicht aus Eisen sein. Wenn das gälte, dann wäre ich ein Schriftsteller, kein Regisseur. Aber ich bin kein Schriftsteller. Ich mache Filme.

Der Stoff jedes meiner Filme wird von mir sorgfältig überlegt und lange vorbereitet. Das Drehbuch wird geschrieben, denn es wäre absurd, alles im letzten Moment erfinden zu wollen. Aber die Episoden, die Dialoge, sogar die Bauten werden Tag für Tag korrigiert. Und hier spielt die Inspiration ihre Rolle, wenn auch im vorherbestimmten Rahmen des Films. Schließlich erarbeitet man das exakte Panorama der zu drehenden Szene. Die Vorbereitungen sind abgeschlossen. Alles ist vorbereitet und festgelegt: an diesem Punkt, lassen Sie mich das bitte sagen, beginnt der quälendste Teil der Arbeit an einem Film, der Teil der Verdammnis.

Verdone : Welchen Beitrag leisten Ihrer Meinung nach die Mitarbeiter an einem Film?

Rossellini : Die Mitarbeiter sind das Mittel, um das Ziel zu erreichen. Sie stehen dem Regisseur zur Verfügung wie eine Bibliothek. Seine Aufgabe ist es, herauszufinden, was er braucht und was er nicht braucht. Und auch diese Auswahl ist Teil seiner schöpferischen Arbeit. Wenn er seine Mitarbeiter aufs genaueste kennt, wenn er weiß, was er von ihnen erwarten kann, dann ist es, als ob er sich mit ihrer Hilfe ausdrückte.

Ich habe das Glück gehabt, schon seit meinen ersten Dokumentarfilmen einen Komponisten an meiner Seite zu haben, mit dem ich mich immer in außergewöhnlich guter Übereinstimmung befand: meinen Bruder. Mit ihm habe ich meine ersten filmischen Versuche diskutiert, mit ihm übte ich mich darin, Bilder und Musik auf möglichst funktionale Weise zusammenzufügen.

Was die Darsteller angeht, so habe ich hervorragende Mitarbeiter gehabt: Marcello Pagliero und Anna Magnani, Aldo Fabrizi und Ingrid Bergmann, aber auch wirkliche Matrosen und wirkliche Partisanen, wirkliche Klosterbrüder und wirkliche Fischer. Auf sie, auf die Schauspieler und auf den 'Chor' muß ich einen großen Teil des Erfolgs meiner Filme zurückführen. Und da ich schon von Fabrizi gesprochen habe, so muß ich anläßlich der umstrittenen grotesken Figur, die er in *Giullare* verkörpert, bemerken, daß sie von mir so gewollt war und ich deswegen alle Verantwortung für diese Figur auf mich nehme.

Verdone : Geben Sie zu, eine Vorliebe für Filme mit kurzen Episoden zu haben, wie die Episoden aus *Paisà* oder aus *Giullare*, oder die beiden Episoden aus *Amore (Voce umana und Miracolo)*, oder die Episode *L'invidia (Der Neid)* (nach 'Chatte' von Colette, eine Episode aus dem Film *I sette peccati capitali (Die sieben*

Todsünden), oder wie, warum nicht, die Episoden aus *Nave bianca* (im Schlaftsaal, in der Schlacht, im weißen Schiff), wie die Episoden aus *Germania anno zero* (Der Lauf durch die Ruinen), aus *Stromboli* (der Thunfischfang, die Flucht) : Episoden, die abgeschlossen sind?

Rossellini : Das stimmt. Und das liegt daran, daß ich die Fabel hasse, soweit sie mich einem Zwang aussetzt. Die logische Verbindung, die die Fabel erfordert, ist mein Feind. Die Passagen aus der Chronik sind notwendig, um zum entscheidenden Ereignis zu kommen; aber ich neige natürlich dazu, sie zu überspringen, auf sie zu pfeifen. Und hier liegt - ich gebe es zu - eine meiner Schwächen : die Unvollständigkeit meiner Sprache. Offen gesagt, am liebsten würde ich nur Episoden drehen wie die, die Sie genannt haben. Wenn ich fühle, daß die Einstellung, die ich drehe, nur für die logische Verbindung wichtig ist, nicht für das, worum es mir eigentlich geht, dann tritt meine Ohnmacht zutage. Ich weiß nicht mehr, was ich tun soll. Wenn es sich dagegen um eine wichtige, wesentliche Szene handelt, dann wird alles einfach und leicht.

Verdone : Soll man Ihre Vorliebe für die Realisierung von Episoden als eine natürliche Neigung ansehen, oder als ein Mittel, vor der erzählerischen Struktur des Films selbst zu fliehen?

Rossellini : Ich habe Episodenfilme gedreht, weil ich mich in ihnen mehr zu Hause fühlte. Weil ich auf diese Weise jene Passagen vermeiden konnte, die, wie ich Ihnen schon sagte, wohl für eine kontinuierliche Erzählung nützlich sind, mir aber gerade wegen ihrer Eigenschaft, nützliche, aber nicht entscheidende Episoden zu sein, Gott weiß warum, die größten Schwierigkeiten bereiten. Ich fühle mich nur da wohl, wo ich die logische Verbindung vermeiden kann. In den vorher festgelegten Grenzen der Geschichte zu bleiben, ist für mich die größte Mühsal.

Verdone : Was ist für Sie in der filmischen Erzählung wesentlich?

Rossellini : Für meine Art zu sehen, die Erwartung : jede Lösung wird aus der Erwartung geboren. Die Erwartung erschafft das Leben, die Erwartung entfesselt die Realität, auf die Erwartung folgt - nach der Vorbereitung - die Befreiung. Nehmen Sie zum Beispiel die Episode des Thunfischfangs aus *Stromboli*. Es ist eine Episode, die aus der Erwartung hervorgeht. Im Zuschauer entsteht allmählich eine Neugier auf das, was folgen wird : dann kommt die Explosion des Fischfangs.

Die Erwartung ist die Kraft jedes Ereignisses unseres Lebens : so ist es auch im Film.

Verdone : Können Sie mir sagen, wie Sie ihre Tätigkeit im Film begonnen haben ?

Rossellini : Durch Zufall. Die Filme von King Vidor hatten mich beeindruckt : *The Crowd*, *Hallelujah*, vielleicht die einzigen 'klassischen' Filme, die man damals sehen konnte. Ich ging oft ins Kino, weil meinem Vater das 'Cinema Corso' gehörte. Meine ersten Übungen waren Dokumentarfilme. Ich bereitete sie zusammen mit meinem Bruder vor. *Prélude à l'après-midi d'un faune* ist kein visuelles Ballett, wie man glauben könnte, wenn man den Film nicht gesehen hat. Er ist ein Dokumentarfilm über die Natur, wie auch *Ruscello di Ripasottile* und *Fantasia sottomarina*. Mich faszinierte das Wasser, die dahingleitende Natter, die Libelle im Flug. (...)

Verdone : Gibt es in Ihren Filmen autobiographische Elemente?

Rossellini : Es ist sicher kein Zufall, daß Sie auf diesen Punkt kommen. Tatsächlich gibt es in meinen Filmen viele autobiographische Elemente. In den Dokumentarfilmen kann man meine jugendlichen Phantastereien wiederfinden, die Entdeckung des Lebens, einer summenden Hummel, von Fischen unter der Wasseroberfläche. Dann kommt der Krieg und die Besatzungszeit: die Episoden, die ins Gedächtnis zurückkehren, die wir gerne erlebt hätten. *Roma città aperta* ist der Film der 'Angst' : der Angst aller, aber vor allem meiner eigenen. Auch ich mußte mich verstecken, auch ich bin geflohen, auch ich hatte Freunde, die verhaftet oder ermordet wurden. Wirkliche Angst : fünfunddreißig Kilo Gewicht-

sabnahme, vielleicht durch den Hunger, vielleicht durch jenen Schrecken, den ich in *Città aperta* beschrieben habe.

Dann kam *Paisà*. Jemand hat gesagt, daß die schönste Episode dieses Films die letzte ist : die des Podeltas, des Wassers, des Schilfs. Und man wundert sich, daß ich diese Region Italiens so gut verstanden habe. Aber ich habe in dieser Gegend viele Jahre meiner Kindheit verbracht. Meine Mutter stammte von dort. Sie pflegte in der Gegend zu jagen und zu fischen.

Im *Miracolo* und in *La voce umana* ist es die Magnani, die sich in meine Welt einfügt. In *Stromboli* ist es der Einbruch einer Ausländerin in das Leben eines einfachen Menschen, des Fischers Antonio. Und auch die Empfindungen der Frau aus *Stromboli*, die von der Wirklichkeit brutal behandelt wird und in den Traum flüchtet - warum sollten sie nicht autobiographisch sein? Der Wunsch, die Grenzen zu überwinden, um sich mit allen zu verbrüdern, ohne die Realität zu verlassen, das Erlebnis einer inneren Befreiung in der Anrufung Gottes, das dem Finale des Films seinen Impuls gibt. Sie stellt sich das Problem so, als ob es zum ersten Mal auftauchte, unbewußt, wenn Sie wollen. Nur in Gegenwart der Natur und ihrer selbst, in der Gegenwart Gottes, vermag sie zu begreifen.

In *La macchina ammazzacattivi* sind meine Pilgerzüge an die Küste Amalfis verarbeitet : die Gegenden, die einem gefallen haben, wo arme Teufel leben, die überzeugt sind, den Dämon gesehen zu haben; wo jemand mir eines Tages sagte : "Ja, ich habe ihn getroffen, den Werwolf. Gestern abend habe ich ihn unter meinem Fahrrad gehabt." Es sind Verrückte, Sonnentrunkene. Aber sie wissen zu leben und verfügen über eine Kraft, die nur die wenigsten von uns besitzen - die Kraft der Phantasie.

Giullare und *Europa 51* haben auch Anteil an diesem Autobiographismus, denn sie spiegeln Gefühle, die ich in mir selbst wie in meinen Mitmenschen verspüre. Das Gaukler-Element, das in jedem von uns steckt, und sein Gegenteil. Denn zwei Haupttendenzen beherrschen den Menschen : die zur Konkretheit und die zur Phantasie. Heute versucht man die letztere brutal zu unterdrücken. Tatsächlich teilt sich die Welt immer mehr in zwei Gruppen : in diejenigen, die die Phantasie ersticken, und die, die sie retten wollen; in die, die leben, und die, die sterben wollen. Dieses Problem behandle ich in *Europa 51*. Indem man die zweite Tendenz vergißt, die der Phantasie, wie ich sagte, unterdrückt man in uns jedes Gefühl von Menschlichkeit und trägt zur Erschaffung des Roboter Menschen bei, der nur noch in einer einzigen Weise denken und nur noch im Konkreten leben soll. Ein so unmenschliches Vorgehen wird in *Europa 51* offen und scharf verurteilt. Ich wollte meine Meinung klar aussprechen, in meinem Interesse und in dem meiner Kinder. Dieses Ziel habe ich in meinem letzten Film zu erreichen versucht.

Die Fähigkeit, sowohl den einen wie den anderen Aspekt des Menschen zu sehen und ihn mit Wohlwollen zu betrachten, scheint mir eine spezifisch lateinische und italienische Haltung zu sein. Sie ist die Frucht einer gegebenen Zivilisation, unserer uralten Gewohnheit, den Menschen von allen seinen Seiten her zu betrachten. Für mich ist es von außerordentlicher Bedeutung, in eine so geartete Zivilisation hineingeboren worden zu sein. Ich glaube, daß wir von den Verheerungen des Krieges und von anderem, nicht weniger schrecklichem Unheil durch unsere Auffassung des Lebens gerettet worden sind, die eine rein katholische Auffassung ist. Das Christentum stellt nicht alles als gut oder perfekt hin, es erkennt die Irrtümer und die Sünde an, aber behauptet auch, daß es eine Möglichkeit der Rettung gibt. Auf der anderen Seite will man dagegen nur den unfehlbaren, kohärenten und perfekten Menschen gelten lassen. Und das erscheint mir monströs und ohne Sinn. In der Bemühung und in der wohlwollenden Betrachtung der Sünde sehe ich die einzige Möglichkeit, der Wahrheit nahe zu kommen. (...)

Bianco e Nero, Rom, Jahrgang XIII, Nr. 2, Februar 1952, S. 8 ff

Verteidigung Rossellinis / Von André Bazin

Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur der Zeitschrift 'Cinema nuovo'

Mein lieber Aristarco,

schon seit langem will ich diesen Artikel schreiben, und Monat für Monat weiche ich vor der Bedeutung des Problems und vor seinen vielfachen Nebenaspekten zurück. Ich bin mir auch meines Mangels an theoretischer Vorbereitung im Vergleich zur Seriosität und Folgerichtigkeit bewußt, mit der die Kritik der italienischen Linken den Neorealismus untersucht und vertieft. Obwohl ich den italienischen Neorealismus seit seinem Erscheinen in Frankreich begrüßt und ihm, wie ich glaube, seither ohne Unterlaß meine intensivste kritische Aufmerksamkeit zugewandt habe, kann ich doch nicht behaupten, der Ihrigen eine kohärente Theorie gegenüberzustellen und das neorealistische Phänomen so vollkommen, wie Sie es tun, in den Zusammenhang der italienischen Kulturgeschichte hineinzustellen. Fügen Sie noch hinzu, daß es lächerlich erscheinen könnte, den Italienern Lektionen über ihr eigenes Kino verabfolgen zu wollen, und Sie haben die Hauptgründe, die mich davon abhielten, schon eher auf Ihren Vorschlag einzugehen, für 'Cinema nuovo' einen Diskussionsbeitrag über die kritischen Positionen Ihres Teams und Ihrer selbst anläßlich einiger neuerer Werke zu leisten.

Bevor ich auf den eigentlichen Kern der Debatte zu sprechen komme, möchte ich Sie noch daran erinnern, daß internationale Mißverständnisse sogar zwischen Kritikern einer gleichen Generation, die alles zu verbinden scheint, außerordentlich häufig sind. Wir haben bei den 'Cahiers du cinéma' diese Erfahrung in unseren Beziehungen zum Team von 'Sight and Sound' gemacht, und ich gebe zu, ohne mich zu schämen, daß mich zum Teil Lindsay Andersons besondere Bewunderung für Jacques Beckers *Casque d'or* (*Goldhelm*), einen in Frankreich durchgefallenen Film, dazu veranlaßte, meine eigene Meinung noch einmal zu überprüfen und in dem Film jene geheimen Tugenden zu entdecken, die mir entgangen waren. Zwar verliert die ausländische Meinung aus Unkenntnis gelegentlich den Kontext der Produktion aus den Augen. Zum Beispiel beruht der Erfolg bestimmter Filme Duviviers und Pagnols außerhalb von Frankreich offenbar auf einem Mißverständnis. Man bewundert an diesen Filmen eine bestimmte Darstellung Frankreichs, die im Ausland wunderbar und exemplarisch erscheint, und man verwechselt diesen Exotismus mit dem eigentlichen filmischen Wert des Films. Ich gebe zu, daß diese Unterschiedlichkeiten des Urteils keineswegs fruchtbar sind, und ich nehme an, daß der ausländische Erfolg bestimmter italienischer Filme, die Sie zu recht verachten, auf das gleiche Mißverständnis zurückgeht. Ich glaube aber nicht, daß das wesentlich der Fall bei den Filmen ist, die uns trennen, und auch nicht beim Neorealismus ganz allgemein. Zunächst werden Sie zugeben, daß die französische Kritik nicht unrecht daran getan hat, enthusiastischer als die italienische Kritik auf jene Filme zu reagieren, die heute Ihren unbestreitbaren Ruhm beiderseits der Alpen ausmachen. Ich meinerseits schmeichle mir, einer der wenigen französischen Kritiker zu sein, die die Renaissance des italienischen Films immer mit dem 'Neorealismus' identifiziert haben, selbst noch zu einer Epoche, als es zum guten Ton gehörte, zu proklamieren, diese Vokabel bezeichne nichts, und ich denke auch heute, daß dieses Wort immer noch die zutreffendste Bezeichnung für die italienische Schule in ihren besten und fruchtbarsten Tendenzen ist.

Aber deshalb beunruhigt mich auch die Art und Weise, in der Sie den Neorealismus verteidigen. Soll ich Ihnen sagen, lieber Aristarco, daß die Strenge, die 'cinema nuovo' gegenüber bestimmten Tendenzen an den Tag legt, die Sie als Niedergang des Neorealismus empfinden, mich fürchten läßt, daß Sie, ohne es zu wissen, die lebendigste und reichste Materie Ihrer Kinematographie verletzen? Für meinen Teil liebe ich den italienischen Film

mit viel Eklektizismus, aber es gibt strenge Töne der italienischen Kritik, die auch mir berechtigt erscheinen. Daß der Erfolg von *Pane, amore e fantasia* in Frankreich Sie irritiert, kann ich verstehen, ähnlich geht es auch mir angesichts des Erfolgs der Duvivier-Filme über Paris. Wenn ich dagegen sehe, wie Sie Flöhe in dem unordentlichen Haar Gelsominas suchen oder den letzten Film Rossellinis wie weniger als nichts behandeln, so muß ich schlußfolgern, daß Sie unter dem Deckmantel theoretischer Integrität dazu beitragen, die lebendigsten und vielversprechendsten Zweige dessen zu sterilisieren, was ich auch weiterhin den Neorealismus nennen möchte.

Sie drücken mir Ihr Erstaunen über den relativen Erfolg von *Viaggio in Italia* in Paris aus und vor allem über den fast einhelligen Enthusiasmus der französischen Kritik. Was *La Strada* angeht, so kennen Sie den Triumph dieses Films. Diese beiden Filme haben in glücklicher Weise das Ansehen des italienischen Films, das seit einem oder zwei Jahren gesunken war, nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Intellektuellen wieder gehoben. Der Fall dieser beiden Filme ist aus verschiedenen Gründen unterschiedlich. Ich denke jedoch, daß sie bei uns nicht nur nicht als ein Bruch oder gar als eine Abwendung vom Neorealismus verstanden wurden, sondern uns den Eindruck einer schöpferischen Erfindungskraft vermittelt haben, die genau in der Entwicklungslinie der italienischen Schule liegt. Ich will versuchen zu erklären, warum.

Zunächst gebe ich zu, daß mir die Idee eines Neorealismus widerstrebt, der ausschließlich durch einen seiner gegenwärtigen Aspekte definiert wird und a priori die Möglichkeiten seiner zukünftigen Entwicklungen beschränkt. Vielleicht liegt das daran, daß ich kein so ganz theoretischer Kopf bin. Ich glaube jedoch eher, daß diese Abneigung sich aus der Sorge um die natürliche Freiheit der Kunst erklärt. In den Perioden der Sterilität ist die Theorie nützlich, um die Ursachen der Trockenheit zu ergründen und die Voraussetzungen für eine Wiedergeburt zu schaffen; wenn man aber seit zehn Jahren eine wunderbare Blütezeit des italienischen Films erlebt, bringen dann Theorien der Ausschließlichkeit nicht mehr Gefahren als Vorteile mit sich? Nicht, daß es nicht der Strenge bedürfe; im Gegenteil scheinen mir Anspruch und Ernst der Kritik nötiger denn je; aber es ist vor allem ihre Aufgabe, kommerzielle Kompromisse, Demagogie und Absinken des Niveaus zu verurteilen, und weniger, den Schöpfern a priori ästhetische Normen vorschreiben zu wollen. Mir scheint, daß ein Regisseur, dessen ästhetisches Ideal Ihren Vorstellungen nahe ist, der aber aus Arbeitsprinzip akzeptiert, nur 10 bis 20 % seiner eigenen Vorstellungen in die kommerziellen Drehbücher einzubringen, die er verfilmen kann, weniger Verdienste hat als jener, der schlecht und recht Filme dreht, die seinem Ideal genau entsprechen, selbst wenn seine Konzeption des Neorealismus nicht die Ihre ist. Nun würden Sie sich im ersten Fall damit zufriedengeben, jene Teile des Films herauszuheben, die nicht vom Kompromiß gekennzeichnet sind, und ihm in Ihren Kritiken nur zwei Sterne zukommen zu lassen; im zweiten Fall aber würden Sie den Regisseur unwiderruflich in Ihre ästhetische Hölle verbannen. Rossellini wäre in Ihren Augen zweifellos weniger schuldig, wenn er das Äquivalent von *Stazione Termini* oder *La spiaggia* anstelle von *Giovanna d'Arco al rogo* oder *La paura* gedreht hätte. Es geht mir nicht darum, den Autor von *Europa 51* gegen Lattuada oder de Sica auszuspielen. Die Politik des Kompromisses läßt sich bis zu einem gewissen Punkt verteidigen, den ich hier nicht festzulegen versuchen will, aber es scheint mir, daß die Unabhängigkeit Rossellinis seinem Werk, wie man es auch immer beurteilen mag, eine stilistische Integrität, eine moralische Einheit verleiht, die in der Welt des Films allzu selten vorkommen und die, wenn nicht Bewunderung, so doch Anerkennung verlangen.

Aber nicht auf diesem methodologischen Terrain möchte ich ihn verteidigen. Mein Plädoyer wird sich mit dem eigentlichen Kern der Debatte beschäftigen. Ist Rossellini wirklich ein Neorealist

gewesen; ist er es noch? Ich glaube, daß Sie ihm zugestehen werden, es gewesen zu sein. In der Tat läßt sich wohl kaum die Rolle bestreiten, die *Roma città aperta* und *Paisà* bei der Durchsetzung und Entwicklung des Neorealismus gespielt haben. Aber Sie entdecken seinen 'Niedergang', spürbar schon in *Germania anno zero*, entschieden Ihrer Meinung nach seit *Stromboli* und *Francesco giullare di Dio*, katastrophal mit *Europa 51* und *Viaggio in Italia*. Welche Vorwürfe sind es eigentlich, die gegen diese ästhetische Entwicklung vorgebracht werden? Man kritisiert den Anschein eines Abnehmens der Bemühung um sozialen Realismus, die Aufgabe der aktuellen Chronik zugunsten einer immer ausgeprägteren moralischen Botschaft, einer moralischen Botschaft, die man je nach dem Grad der Böswilligkeit einer der zwei großen politischen Strömungen Italiens zuordnen kann. Ich weigere mich entschieden, die Diskussion auf dieses allzu zufällige Terrain absinken zu lassen. Auch wenn er Sympathien für die Christdemokraten hätte (es gibt dafür meines Wissens keinen öffentlichen oder privaten Beweis), so wäre Rossellini als Künstler deswegen nicht a priori von allen neorealistischen Möglichkeiten abgeschnitten. Lassen wir das beiseite. Es stimmt, daß man das Recht hat, das moralische oder spirituelle Postulat zurückzuweisen, das klarer und klarer in seinem Werk hervortritt; aber diese Zurückweisung könnte nur dann eine Zurückweisung der Ästhetik nach sich ziehen, in der sich die Botschaft ausdrückt, wenn Rossellinis Filme Thesenfilme wären, die sich auf die dramatische Inszenierung a priori gefaßter Ideen beschränken. Es gibt aber keinen italienischen Regisseur, bei dem die Intentionen so eng mit der Form verbunden sind, wie Rossellini, und gerade aus dieser Sicht möchte ich seinen Neorealismus charakterisieren.

Wenn das Wort einen Sinn hat, wie groß die Unterschiede der Interpretation auch immer sein mögen, und wenn man eine minimale Übereinstimmung voraussetzen darf, so scheint mir, daß der Neorealismus sich wesentlich nicht nur von den traditionellen Systemen der Dramatik, sondern auch von den verschiedenen bekannten Erscheinungsformen des Realismus unterscheidet - in der Literatur ebenso wie im Film -, indem er die Globalität des Realen behauptet. Diese Definition, die mir richtig und nützlich erscheint, entnehme ich einem Artikel des Abbé A. Ayfre aus den 'Cahiers du Cinéma' (Nr. 1). Der Neorealismus ist eine umfassende Beschreibung der Realität durch ein umfassendes Bewußtsein. Damit meine ich, daß der Neorealismus sich von den Erscheinungsformen realistischer Ästhetik, die ihm vorausgegangen sind, vor allem vom Naturalismus und vom Verismus dadurch unterscheidet, daß sein Realismus nicht so sehr auf der Wahl des Stoffs, sondern vielmehr auf der Bewußtwerdung beruht. Wenn Sie wollen, ist das Realistische in *Paisà* die italienische Widerstandsbewegung, das Neorealistische aber ist Rossellinis Regie, seine zugleich elliptische und synthetische Darstellung der Ereignisse. Mit anderen Worten verschließt sich der Neorealismus per Definition der (politischen, moralischen, psychologischen, logischen, sozialen oder jeder anderen) Analyse der Personen und ihres Handelns. Er betrachtet die Realität als einen Block, der zwar keineswegs unverstündlich, wohl aber unzertrennbar ist. Deshalb vor allem ist der Neorealismus, wenn nicht notwendig antispektakulär (obwohl das Spektakuläre ihm wesensfremd ist), so doch radikal antitheatralisch, insofern das Spiel des Theaterschauspielers eine psychologische Analyse der Gefühle und einen Expressionismus der Gebärden, Symbol einer ganzen Serie moralischer Kategorien, voraussetzt.

Das bedeutet nicht, ganz im Gegenteil, daß der Neorealismus sich auf irgendeinen objektiven Dokumentarismus reduzierte. Rossellini pflegt zu sagen, daß seiner Konzeption der Regie die Liebe nicht nur zu seinen Personen, sondern zur Realität als solcher zugrundeliegt, und eben diese Liebe verbietet ihm, zu trennen, was die Realität vereint hat, die Person und ihr Dekor. Der Neorealismus definiert also keine Weigerung, der Welt gegenüber Stellung zu beziehen oder über sie ein Urteil zu fällen; aber er setzt in der Tat

eine geistige Haltung voraus; die Realität erscheint immer aus der Sichtweise eines Künstlers, gebrochen durch sein Bewußtsein, aber durch sein ganzes Bewußtsein, nicht durch seine Vernunft oder seine Leidenschaft oder seinen Glauben, und wieder zusammengesetzt aus dissoziierten Elementen. Ich möchte sagen, daß der traditionelle realistische Künstler (Zola zum Beispiel) die Realität analysiert und dann aus ihr eine Synthese zieht, die seiner moralischen Konzeption der Welt entspricht, während das Bewußtsein des neorealistischen Regisseurs die Realität filtert. Ohne Zweifel läßt sein Bewußtsein, wie jedes Bewußtsein, nicht die ganze Wirklichkeit passieren, aber seine Auswahl ist weder logisch noch psychologisch: sie ist ontologisch in dem Sinne, daß das Bild der Realität, das man uns liefert, global bleibt, ebenso wie, wenn man eine Metapher will, eine Fotografie in schwarzweiß kein Bild der Realität ist, das zerlegt und 'ohne die Farbe' wieder zusammengesetzt wurde, sondern einen echten Abdruck der Realität darstellt, eine Art leuchtenden Abguß, in dem die Farbe nicht erscheint. Es besteht eine ontologische Identität zwischen dem Objekt und seiner Fotografie. Vielleicht kann ich mich besser durch ein Beispiel ausdrücken. Ich möchte gerade ein Beispiel aus *Viaggio in Italia* wählen. Das Publikum ist im allgemeinen von dem Film enttäuscht, weil Neapel in ihm nur unvollständig und fragmentarisch zu sehen ist. Diese Realität stellt tatsächlich nur ein Tausendstel von dem dar, was man zeigen könnte; aber das wenige, was man sieht, einige Statuen in einem Museum, schwangere Frauen, eine Ausgrabung in Pompeji, ein Teil der Prozession des Heiligen Januarius, alles das besitzt nichtsdestoweniger diesen globalen Charakter, der mir wesentlich scheint. Man sieht ein Neapel, das durch das Bewußtsein der Heldin 'gefiltert' ist, und wenn die Szenerie ärmlich und beschränkt erscheint, so deswegen, weil das Bewußtsein dieser mittelmäßigen bourgeoisen Frau selbst von einer seltenen spirituellen Armut ist.

Das Neapel des Films ist indessen nicht falsch gezeichnet (wie es in einem dreistündigen Dokumentarfilm der Fall sein könnte) sondern es erscheint als Landschaft der Einbildung, die zugleich objektiv wie eine reine Fotografie und subjektiv wie reines Bewußtsein ist. Es ist offensichtlich, daß Rossellinis Haltung gegenüber seinen Personen, ihrem geographischen und sozialen Milieu in einer höheren Potenz der Haltung seiner Heldin gegenüber Neapel entspricht, mit dem Unterschied, daß sein Bewußtsein das eines hochgebildeten Künstlers ist und meiner Meinung nach eine seltene spirituelle Vitalität besitzt.

Ich bitte um Entschuldigung dafür, daß ich mich mit Metaphern ausdrücke; das liegt daran, daß ich kein Philosoph bin und mich auf direktere Weise nicht verständlich machen kann. Ich werde deshalb noch einen Vergleich versuchen. Ich möchte von den Formen der klassischen Kunst und des traditionellen Realismus behaupten, daß sie Werke aufbauen, wie man Häuser aufbaut, aus Ziegeln oder aus Quadersteinen. Es geht gar nicht darum, die Nützlichkeit der Häuser, ihre eventuelle Schönheit oder die perfekte Eignung der Ziegelsteine für diesen Gebrauch in Frage zu stellen, aber man wird zugeben, daß die Realität eines Ziegels viel weniger in seiner Zusammensetzung als in seiner Form und in seiner Widerstandskraft beschlossen liegt. Man würde kaum auf den Einfall kommen, ihn als ein Stück Ton zu definieren, denn sein mineralischer Ursprung ist unwichtig, es kommt vielmehr auf die Verwertbarkeit seines Volumens an. Der Ziegel ist ein Element des Hauses. Das drückt sich bereits in seiner Erscheinung aus. Die gleiche Argumentation kann man am Beispiel der Quadersteine führen, aus denen sich eine Brücke zusammensetzt. Sie fügen sich auf perfekte Weise zusammen, um das Gewölbe zu formen. Felsblöcke dagegen, die in einem Fluß liegen, sind und bleiben Felsblöcke, ihre steinerne Realität wird nicht verändert, wenn ich vom einen zum anderen springe und mich ihrer bediene, um den Fluß zu überqueren. Wenn sie mir vorübergehend einen solchen Dienst erwiesen haben, so deshalb, weil ich den Zufall ihrer Anordnung mit meiner Erfindungskraft zusammengebracht, ihnen

das Element der Bewegung hinzugefügt habe, das ihre Natur und ihre Erscheinung zwar nicht veränderte, ihnen aber doch vorübergehend einen Sinn und einen Nutzen verlieh.

Ebenso hat der neorealistische Film einen Sinn, aber a posteriori, insofern er unserem Bewußtsein ermöglicht, von einer Tatsache zur anderen, von einem Realitätsfragment zum nächsten fortzuschreiten, während in der Komposition des klassischen Kunstwerks der Sinn a priori gegeben ist: das Haus ist schon im Ziegel vorhanden.

Wenn meine Analyse exakt ist, so folgt aus ihr, daß der Begriff Neorealismus niemals als Substantiv gebraucht werden dürfte, es sei denn zur Bezeichnung der Gesamtheit der neorealistischen Regisseure. Der Neorealismus existiert nicht an sich, es gibt nur neorealistische Regisseure, ob sie nun Materialisten, Christen, Kommunisten sind oder was immer man will. Visconti ist Neorealist in *La terra trema*, einem Film, der zur sozialen Revolte auffordert, und Rossellini ist Neorealist in *Francesco giullare di Dio*, einem Film, der eine rein spirituelle Realität darstellt. Ich würde die Bezeichnung nur demjenigen verweigern, der, um mich zu überzeugen, zertrennt, was die Realität vereinigt hat.

Ich behaupte also, daß *Viaggio in Italia* ein neorealistischer Film ist, und zwar in weit höherem Maße als *L'oro di Napoli* (Das Gold von Neapel, Vittorio de Sica) beispielsweise, ein Film, den ich sehr bewundere, aber der auf einem psychologischen, versteckt theatralischen Realismus beruht, trotz aller realistischen Beobachtungen, mit denen er uns dafür zu entschuldigen sucht. Ich möchte sogar noch weiter gehen und behaupten: von allen italienischen Regisseuren scheint mir Rossellini die Ästhetik des Neorealismus am weitesten vorangetrieben zu haben. Ich habe gesagt, daß es keinen reinen Neorealismus gibt. Die neorealistische Haltung ist ein Ideal, dem man mehr oder weniger nahekommt. In allen Filmen, die als neorealistisch gelten, gibt es noch Überbleibsel des traditionellen spektakulären, dramatischen oder psychologischen Realismus. Man könnte sie auf folgende Weise analysieren: die dokumentarische Realität plus etwas anderem, wobei dieses andere je nachdem die optische Schönheit der Bilder, das soziale Gefühl, die Poesie, die Komik usw. ist. Bei Rossellini würde man vergebens versuchen, das Ereignis von der gesuchten Wirkung loszulösen. Bei ihm gibt es nichts Literarisches oder Poetisches und auch nichts "Schönes" im angenehmen Sinne des Wortes: er inszeniert nur Tatsachen. Seine Personen sind wie verfolgt vom Dämon der Beweglichkeit. Die kleinen Brüder des Franziskus von Assisi vermögen Gott auf keine andere Art Ehre zu erweisen als durch das Laufen; und der halluzinatorische Gang des Jungen aus *Germania anno zero* in den Tod! Hier erweist sich, daß die Geste, die Veränderung, die physische Bewegung für Rossellini das Wesen der menschlichen Wirklichkeit ausmachen. Und beim Durchqueren des Dekors zeigt sich, daß jedes Dekor noch stärker auf die Person zurückwirkt. Das Universum Rossellinis ist ein Universum reiner Handlungen, die in sich selbst ohne Bedeutung sind, aber, gleichsam selbst vor Gott verborgen, die plötzlich erleuchtende Klärung ihres Sinnes vorbereiten. So verhält es sich mit jenem Wunder aus *Viaggio in Italia*, das den beiden Helden und selbst der Kamera unsichtbar bleibt und das übrigen zweideutiger Natur ist (denn Rossellini behauptet nicht, daß es sich um ein Wunder handle, sondern nur um jenes Zusammenwirken von Schreien und von Gedränge, dem man diesen Namen gibt), aber dessen Zusammenstoß mit dem Bewußtsein der Personen das unerwartete Aufflammen ihrer Liebe hervorruft. Niemandem, so scheint mir, ist es besser gelungen als dem Autor von *Europa 51*, Ereignisse von einer so harten, so integren Struktur, von so vollkommener Transparenz zu inszenieren, in denen es unmöglich ist, etwas anderes als das Ereignis selbst zu erkennen. Ganz ähnlich wie im Fall eines Körpers, der sich im amorphen oder im kristallinen Zustand zeigen kann. Die Kunst Rossellinis besteht in dem Vermögen, den Ereignissen zugleich ihre dichteste und eleganteste Struktur mitzuteilen; nicht die graziöseste, aber die

schärfste, die direkteste und die schneidendste. Mit ihm gewinnt der Neorealismus auf natürliche Weise den Stil und das Reservoir der Abstraktion zurück. Die Wirklichkeit zu respektieren heißt nämlich nicht, Formen der Erscheinung zu akkumulieren, sondern im Gegenteil die Wirklichkeit von all dem zu reinigen, was nicht wesentlich ist, und zur Totalität in der Einfachheit zu gelangen. Rossellinis Kunst ist gleichsam linear und melodisch. Es stimmt, daß mehrere seiner Filme an Zeichnungen erinnern, bei denen der Strich mehr andeutet als ausmalt. Aber muß man diese Sicherheit des Strichs als Armut oder als Faulheit verstehen? Ebenso gut könnte man sie Matisse vorwerfen. Vielleicht ist Rossellini in der Tat mehr Zeichner als Maler, mehr Novellist als Romancier; aber die Hierarchie besteht nicht unter den Genres, sondern einzig unter den Künstlern.

Ich erhoffe mir nicht, mein lieber Aristarco, Sie überzeugt zu haben. Man überzeugt eben kaum mit Argumenten. Die Überzeugung, die man selbst dabei zu erkennen gibt, wiegt oft schwerer. Ich wäre glücklich, wenn die meine, in der Sie das Echo der Bewunderung einiger anderer, mit mir befreundeter Kritiker finden, die Ihre zumindest erschüttern könnte.

André Bazin: Difesa di Rossellini. In: *Cinema Nuovo*, Jahrg. IV, Nr. 65, Mailand, 25.8.1955. Zit. nach: Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Band IV, Paris 1962, S. 150 f.

Jacques Rivette: Der modernste Cineast

Wenn ich Rossellini für den modernsten Cineasten halte, so nicht ohne Überlegung, aber auch nicht aus Überlegung. Mir scheint es unmöglich, *Viaggio in Italia* zu sehen, ohne wie durch einen Peitschenhieb zu erkennen, daß dieser Film eine Bresche öffnet, durch die der gesamte Film unter Androhung der Todesstrafe hindurchmuß. (...)

Durch das Erscheinen von *Viaggio in Italia* sind alle Filme plötzlich um zehn Jahre gealtert; nichts ist gnadenloser als die Jugend, als dieses kategorische Eindringen des modernen Films, in dem wir endlich erkennen können, was wir schon unbestimmt erwarteten.

Jacques Rivette: *Le cinéaste le plus moderne*. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 47, Paris, April 1955

Jean-Luc Godard: Die gerechte Vision

Er ist der einzige, der eine gerechte, totale Vision der Dinge hat. Er filmt sie also auf die einzig mögliche Weise. Niemand kann ein Drehbuch von Rossellini verfilmen, man wird sich immer Fragen stellen, die er sich nicht stellt. Seine Vision der Welt ist so gerecht, daß seine Vision des Details, ob formal oder nicht, es auch ist. Bei ihm ist eine Einstellung schön, weil sie richtig ist, bei den meisten anderen wird eine Einstellung richtig, weil sie schön ist. Sie versuchen, etwas Außerordentliches zu konstruieren, und wenn es ihnen gelingt, so sieht man, daß der Versuch berechtigt war. Rossellini dagegen macht Dinge, die von vornherein ihre Berechtigung haben. Sie sind schön, weil sie sind.

Cahiers du Cinéma, Paris, Dezember 1962