Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 41 (1999)

Heft: 221

Artikel: "Haben Sie die Wäsche selbst gewaschen?" : Sein und Schein auf der Leinwand am Beispiel der Filme von Roberto Rossellini

Autor: Redottée, Hartmut W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866682

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

‹Haben Sie die Wäsche selbst gewaschen?›

Sein und Schein auf der Leinwand am Beispiel der Filme von Roberto Rossellini

ROMA, CITTÀ APERTA

"Realismus" ist und bleibt eine Gebärde, ist ein Stilmittel. Die "gemeinte" Realität ist nicht identisch mit der "gezeigten" Realität.

Totale: Eine sanft abfallende Wiese in der Banlieue einer Stadt. Im Hintergrund Fabrikgebäude und qualmende Schlote. Eine Frau hängt Wäsche zum Trocknen auf eine Leine. Am linken Bildrand sitzt ein Mann und schaut ihr dabei zu. Er fragt: «Haben Sie die Wäsche selbst gewaschen?»

Eine Einstellung aus Peter Kubelkas und Ferry Radax' Film MOSAIK IM VERTRAUEN aus dem Jahr 1955.

Kubelka studierte damals am «Centro Sperimentale di Cinematografia» in Rom. Der Begriff «Neorealismus» war – nicht nur in Italien – in aller Munde. Er war in eine Krise geraten, wurde allenthalben in Frage gestellt. Man sprach vom Ende des Neorealismus.

«Haben Sie die Wäsche selbst gewaschen?»

Dieser Satz ist die Gretchenfrage des Realismus. Wie in einem Brennglas bündelt Kubelka in diesen sechs Wörtern alle Diskussionen um Sein und Schein

Anna Magnani in UNA VOCE UMANA *aus* L'AMORE

im Film, um das Verhältnis zwischen Realität und Realismus, hinterfragt er den Abbildungsgehalt des kinematographischen Bildes, die Wahrheit des Verismus.

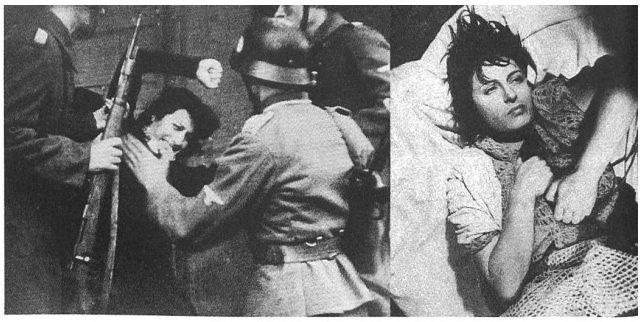
Stellen Sie sich einmal vor:

In Renoirs TONI löst Albert die Wäscheleine, während Josefa gerade die Wäsche aufhängt. Josefa: «Jetzt muss ich alles noch einmal waschen!» Und Albert würde Josefa fragen: «Haben Sie die Wäsche selbst gewaschen?»

Oder OSSESSIONE: Giovanna sitzt neben den Stapeln ungewaschenen Geschirrs. Gino tritt hinzu und fragt Giovanna, alias Clara Calamai: «Müssen Sie das ganze Geschirr selbst spülen?»

Das System der Fiktion würde mit einem Schlage zusammenbrechen, die Konstruktion einstürzen, würden die Darsteller solchermassen «aus der Rolle fallen». Ein "Spielfilm" mag sich so "realistisch" wie auch immer möglich geben: "Realismus" ist und bleibt eine Gebärde, ist ein Stilmittel. Die "gemeinte" Realität ist nicht identisch mit der "gezeigten" Realität.

Die Nähe des Abbilds zum Abgebildeten in der bewegten Fotografie ist die grosse Verführung der Kinematographie und ihre gefährlichste Falle. Eine Falle für den Filmer, den Betrachter zur Gleichsetzung des Abbilds mit dem Abgebildeten zu verführen, und eine verführerische Falle für den Betrachter, bedenkenlos das Gezeigte mit der Realität gleichzusetzen. Doch ganz insgeheim sind wir uns des "Betrugs" ständig bewusst und unterschwellig dauernd damit beschäftigt, die störenden Zweifel an der Wahrheit des Vorgegaukelten zu verdrängen: «Partielle Illusion» nannte das Rudolf Arnheim.



Anna Magnani in IL MIRACOLO *aus* L'AMORE

Rossellinis Kamera ist ein Beobachtungsinstrument, das sich von den Personen und Ereignissen führen lässt, ihre Wahrheit zu entdecken versucht.

Übrigens war es – denke ich – zu Zeiten des sogenannten Stummfilms noch etwas leichter, den Schlingen der (fast) totalen Illusion zu entgehen: Das Fehlen des (realen) Tons, die Verfremdung durch die Zwischentitel bewirkten a priori eine stärkere Stilisierung, die Distanz der gezeigten Wirklichkeit zur gemeinten war grösser, liess dem Betrachter die Künstlichkeit, das Synthetische des Films bewusst werden. Wir sollten die Lehren des Stummfilms wieder ernster nehmen!

Soziales und politisches Engagement, Originalschauplätze und Pleinairismus waren ein Grundton im italienischen Film der vierziger und frühen fünfziger Jahre. Das propagierte Ziel, in ihren Inszenierungen die Grenze zwischen Fiktion und Dokument so weit wie möglich in Richtung Wirklichkeit zu verschieben, um eine möglichst authentisch wirkende Rekonstruktion von Realität zu erreichen, war zunächst gemeinsames Programm der Filmer, die sich unter dem Schlagwort «Neorealismus» zusammenfanden. In der Folge ergaben sich dann sehr individuelle Ausprägungen und Interpretationen dieses Begriffs. Man könnte etwa – zur Einkreisung des Gemeinten sei's gewagt – Viscontis Stil als «ästhetischen Realismus» bezeichnen, in dem erhabene Gesten, chorisch inszenierte Massenszenen und die langen visuellen Melodienbögen der Kamerabewegungen in Verbindung mit dem Ballett der Personenführung die Wirklichkeit ins Opernhafte überhöhten. Und Vittorio de Sicas sentimentaler Neorealismus steht Chaplin näher als dem von seinem Drehbuchautor Cesare Zavattini propagierten, der Wochenschau entlehnten Chronikstil. Zavattini, einer der Wortführer des Neorealismus, bekannte sich 1953 zur radikalen Faktographie und verfilmte in AMORE IN CITTÀ die "wahre" Geschichte des Mädchens Caterina, die ihre Rolle im Film selbst spielte. Nur übersah er dabei, dass die nachgespielte "Wirklichkeit" – nolens volens – zur Fiktion wurde.

Für Rossellinis ästhetisches Verfahren böte sich der Begriff «moralischer Realismus» an. Er selbst sprach von der «moralischen Position», die entscheidend sei, wenn es darum ginge, menschliches Verhalten zu verstehen. Rossellini charakterisiert nicht ein "Inszenierungsstil". Seine Kamera ist ein Beobachtungsinstrument, das sich von den Personen und Ereignissen führen lässt, ihre Wahrheit zu entdecken versucht. Er erkundete sehr spezifische Wege, die Fallen des filmischen Realismus zu umgehen, nein: sie ästhetisch fruchtbar zu machen. Sie markieren sein unschätzbares Verdienst um die Filmkunst, seinen revolutionären Aufbruch zu einem neuen Film. Roberto Rossellinis bahnbrechende Position in der Geschichte des Films wird dadurch markiert, dass er wie kein anderer vor ihm dieses Problem in seinen Filmen thematisiert und reflektiert.

Der fotografierte Film ist immer beides: Fiktion und Realität. Immer gibt er ein Stück Wirklichkeit, das sich bei der Aufnahme vor dem "Objektiv" befand, wieder – ob Studio oder Strasse. Immer aber ist er auch Fiktion, ein Trugbild, das schon in der Wiederholbarkeit seinen illusionistischen Charakter enthüllt. Und selbst in den synthetischsten Kinoprodukten, in den Sternstunden der beglückendsten Traumfabrikate steckt dieses Quantum Realität: Wenn Fred Astaire tanzt, liefert uns das Kamera-Auge das Dokument einer Arbeit, die er verrichtet, halsbrecherisch mit Objekten jonglierend oder explodierenden Knallkörpern ausweichend. Die Trennung zwischen "Spielfilm" und "Dokumentarfilm" ist imgrunde unsinnig: Allenfalls kann sie bestimmte Tendenzen andeuten.

Das Janushaupt des Films manifestiert sich gleich zu Beginn der Filmgeschichte in den irrealen

Anna Magnani in ROMA, CITTÀ APERTA

Anna Magnani in UNA VOCE UMANA *aus* L'AMORE

ROMA, CITTÀ APERTA

Die Frage also, ob ein Film uns dokumentiertes oder inszeniertes Leben zeigt, ist müssig. Entscheidend ist, ob die «wundervolle Antithese» vom Filmer reflektiert und dem Betrachter bewusst gemacht wird.

Bildphantasien des Georges Méliès einerseits und den realitätssüchtigen Bildreportagen der Brüder Lumière andererseits.

Edgar Morin: «Dem absoluten Realismus (Lumière) entspricht der absolute Irrealismus. Hegel hätte diese wundervolle Antithese geliebt, aus welcher das Kino entstehen und sich entwickeln sollte: als Verquickung des Lumièreschen Kinematographen und Méliès' Zauberposse.»

Die Frage also, ob ein Film uns dokumentiertes oder inszeniertes Leben zeigt, ist müssig. Entscheidend ist, ob die «wundervolle Antithese» vom Filmer reflektiert und dem Betrachter bewusst gemacht wird. Dies ist die Quintessenz der grössten Filme Rossellinis, der damit einen sehr eigenen Weg beschritt und deshalb weitgehend auf Unverständnis stiess – und immer noch stösst.

Auch Rossellini begann mit Filmen, die auf der Story-Ebene Fiktionen waren und deren (Neo-) Realismus sich auf das möglichst nüchtern dokumentierte Ambiente beschränkte: Die Verhältnisse auf einem Lazarett-Schiff (LA NAVE BIANCA), Bilder und Impressionen aus der «offenen Stadt» Rom (ROMA, CITTÀ APERTA) und dem Italien gegen Ende des Krieges (PAISÀ), das in Schutt und Asche gesunkene Berlin (GERMANIA, ANNO ZERO).

Im nationalsozialistischen Deutschland wurde der neue Ton, der da aus dem faschistischen Italien herüberschallte, mit Verwunderung wahrgenommen, als UN PILOTA RITORNA 1942 bei der Uraufführung in Rom «mit stürmischem Beifall» aufgenommen wurde, wie Kurt Sauer, der Korrespondent der «Berliner Börsen-Zeitung» am 4. Juli berichtete. «Dokumentarische Spielfilme» betitelte er intelligent seine Reflexionen über die frühen Filme Rossellinis. Zu LA NAVE BIANCA, der im Jahr zuvor während der Biennale in Venedig lief und preisgekrönt worden war, bemerkte er: «Die altbewährten Methoden der italienischen Kinematographie werden hier durch eine neue, bei aller Schlichtheit ausdrucksvolle und wahrhaftige Filmsprache ersetzt.» Und er fuhr fort: «Rossellinis Kriegsfilme sind realistisch ... Sie sind keine reinen Dokumentarfilme ... Man könnte Rossellinis Arbeiten "dokumentarische Spielfilme" nennen ... In beiden Filmen fehlt es nicht an dokumentarischer Sachlichkeit. So hält die Kamera im "Weissen Schiff" eine Seeschlacht mit solcher Intensität fest, dass der Regisseur sie nur als Augenzeuge aufgenommen haben kann.»

Rossellini registrierte kurz vor Ende des Krieges und in den ersten Jahren danach wie ein Seismograph die moralischen Verwüstungen, die diese Zeit in den Menschen angerichtet hatte: Hinrichtung und Folter, Verrat, Mord und Selbstmord, Misstrauen und Angst. Aber gerechterweise sah er auch, wie gerade im Chaos bei Wenigen das moralische Gesetz in ihnen siegte.

Ein entscheidender Schritt in eine neue Dimension war 1948 L'AMORE. Dieser Film, bestehend aus den zwei Episoden UNA VOCE UMANA und IL MIRACOLO, ist nicht nur die "Verfilmung" eines Einakters von Jean Cocteau und eines Drehbuchs nach einem Entwurf von Federico Fellini. Er ist auch ein "Dokumentarfilm" über die grandiose Darstellerin Anna Magnani, eine Hommage an die geliebte Frau. Alle Spielfilme dokumentieren natürlich, im oben schon angedeuteten Sinn, das Spiel der Akteure. Doch dienen in der Regel alle Anstrengungen des Regisseurs dem Ziel, uns eine Illusion zu verschaffen, die bewirken soll, uns diese dokumentarische Ebene nicht bewusst werden zu lassen. Rossellini aber betont diese Ebene durch ein Verfahren der Verfremdung, indem er in einer Art Versuchsanordnung die beiden Episoden antithetisch einander gegenüberstellt und uns eine Schauspielerin beim Verfertigen

STROMBOLI, TERRA DI DIO

Ist es Karin, verkörpert von der Bergman, die verzweifelt in einer ihr fremden Welt umherirrt, oder ist es der Hollywood-Star, der diesem tristen Ambiente begegnet?

zweier sehr unterschiedlicher, gar gegensätzlicher Rollen vorführt: UNA VOCE UMANA ist ein hochliterarischer Theatertext. Ort des Geschehens ist ein bühnenhafter Innenraum, in dem die Magnani in einem scheinbaren Telefon-Dialog mit einem fernen Geliebten einen dramatischen Monolog zelebriert. IL MIRACOLO dagegen ist in freier Natur angesiedelt. Anna Magnani zeigt uns eine einfältige Hirtin, die von einem Mönch im Schlaf geschwängert wird und die Geburt als das Wunder einer unbefleckten Empfängnis erlebt. Innen contra Aussen, Monolog gegen Aktion, Bühne gegen Natur.

Die karge Landschaft, das strömende Wasser des Sturzbachs, der freundschaftlich stumme Dialog mit den Sperlingen im kahlen Geäst beim mühsamen Aufstieg der Schwangeren zur "Geburtskirche": in all diesen Elementen ist schon in IL MIRACOLO der Keim zu vergleichbaren Momenten in FRANCESCO, GIULLARE DI DIO zu entdecken.

Das Thema des komplizierten Wechselspiels zwischen der Kamera und den von ihr anvisierten Personen und Objekten behandelt Rossellini in seinem nächsten Film LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI auf satirisch-ironische Weise im Stil einer Farce: Die Kamera als «Maschine, die die Bösen tötet». Zwei Motive sind bemerkenswert: Zu Beginn und am Ende werden der Handlungsort Amalfi und die Personen des Spiels als Kulissen und Figuren eines Papiertheaters auf- und abgebaut. Schon der Beginn der Inszenierung wird als "Versuchsanordnung" arrangiert. Held des Films ist ein Fotograf, dem ein Teufelchen die Macht verleiht, mit seiner Kamera unliebsame Zeitgenossen aus dem Weg zu räumen, weshalb er den Teufel für die Verkörperung des heiligen Andres, des Lokalheiligen von Amalfi, ansieht. Der Fotoapparat als Waffe, die Kamera als Tötungsinstrument: Eine Reflektion der Beziehungen zwischen Abbild und Tod.

Und dann kam «die Bergman», der grosse Star aus Casablanca/Hollywood herüber ins alte Europa. Die Phase der Zusammenarbeit zwischen Rossellini und Bergman begann. Sie hatte Lust, Kunst zu machen. Sie wollte etwas Wesentliches, Ernsthaftes tun. Der Ruhm des Neorealismus, der Ruhm Roberto Rossellinis war auch über den «grossen Teich» gedrungen. Ihre Sehnsucht führte sie in die grosse Liebesgeschichte mit dem berühmten Filmer aus Italien. Und Rossellini wurde Anna Magnani untreu und gab die ursprünglich ihr zugedachte Rolle in STROMBOLI Ingrid Bergman. (Die Magnani – nebenbei sei's bemerkt – rächte sich und drehte mit William Dieterle, dem Hollywood-Regisseur, VULCANO. So können Affairen Filmgeschichte schreiben!) Die Schwedin Ingrid Bergman also spielte die Rolle der Baltin Karin, die den Fischer Antonio heiratet und ihm auf den schwarzen Vulkan im Meer folgt. Wir sehen, wie die Kunstfigur Bergman in den teils verlassenen und verfallenden Fischerort auf dem einsamen Eiland versetzt wird.

Und nun beginnt der Film auf eine faszinierende Weise zu changieren, zweideutig zu werden. Ist es Karin, verkörpert von der Bergman, die verzweifelt in einer ihr fremden Welt umherirrt, oder ist es der Hollywood-Star, der, argwöhnisch beäugt von den schwarz gekleideten Fischerfrauen, diesem tristen Ambiente begegnet? Intensiver kann man Fremdheit kaum darstellen. Hier braucht man kaum noch etwas zu inszenieren, hier muss die Kamera nur noch registrieren: schockierend, erbarmungslos, erschreckend brutal. Fiktion oder Dokument? Beides! Die Dokumentation eines grausamen Spiels. Und Rossellini zieht alle Register bis an die Grenze zur Gefahrenzone, in der der Film stilistisch zu zerbrechen droht.

Die Spannung zwischen Fiktion und Realität, die Doppelbödigkeit der Wirklichkeit vor der Kamera

Ingrid Bergman in STROMBOLI, TERRA DI DIO

Von Ingrid Bergman wird überliefert, dass sie sich bitter beklagte, weil sie doch gekommen war, um als Schauspielerin zu arbeiten, und Rossellini von ihr verlangte, immer nur auf der Insel umherzulaufen.

und der "Wirklichkeit" im Film, der dialektische Januskopf des "Mediums" Film wird in STROMBOLI, TERRA DI DIO und in den folgenden Arbeiten zum tragenden Gestaltungsmerkmal und damit zum eigentlichen Thema der Filme.

STROMBOLI hat zwei Ebenen: A und B, die sich ständig verschränken, parallel laufen, durchkreuzen – imgrunde gar nicht getrennt werden können und hier nur aus methodischen Gründen unterschieden werden.

Ebene A: Karin Bjorson, Litauerin mit schwedisch klingendem Namen, floh vor den Deutschen nach Jugoslawien, von dort nach Italien und überlebte die deutsche Besatzung Roms mit gefälschtem Pass. Nach der Befreiung wurde sie von den Italienern in ein Internierungslager eingewiesen. Nachdem ihr Antrag auf Auswanderung nach Argentinien abgelehnt worden ist, erhört sie das Werben eines italienischen Bewachungssoldaten, der sie nach der Heirat auf eine «Insel im Mittelmeer», seine Heimatinsel Stromboli, mitnehmen darf. Doch die schöne Mittelmeer-Insel entpuppt sich als jenes fast verlorene Land, dem immer mehr Bewohner wegen der trostlos kargen Existenzbedingungen entfliehen. Auch Karin versucht, dieses kahle Lava-Gebirge – und damit ihren Mann – zu verlassen. Am Rand des Kraters versagen ihre Kräfte. Doch in dem in ihr heranwachsenden Kind sieht sie ein Zeichen für ein «neues Leben».

Ein Thema in STROMBOLI ist also die Geschichte einer Frau, die einer Gefangenschaft in fremdem Land entkommen will, indem sie die Freiheit sucht in der Verbindung mit einem Mann, der ihr die Flucht in ein gelobtes Land, ein Land ihrer Sehnsucht und damit ein Leben in einer wiedergewonnenen Freiheit zu versprechen scheint. Sie gerät in eine Situation der vollkommenen Fremdheit, der totalen Entfremdung, die auch die eingegangene Verbindung infragestellt. Das in ihr keimende Leben, das gemeinsame Kind weckt in ihr die Hoffnung auf eine dauerhafte Bindung an den Mann und damit die Möglichkeit, in der neuen Heimat Wurzeln zu schlagen.

Auf dieser Ebene A ist STROMBOLI auch ein Gleichnis für die Unbehaustheit des Menschen, eine Metapher der Heimatlosigkeit und Entwurzelung in dieser chaotischen Kriegs- und Nachkriegszeit, in der eine neue Form der Völkerwanderung Nationalitäten und Rassen umhertrieb. Und zugleich auch Ausdruck einer Hoffnung auf neue Heimat.

Ebene B: Ingrid Bergman, die Schwedin, die in Hollywood zum Star wurde, sehnt sich danach, dem "Gefängnis" der synthetischen Welt Hollywoods zu entfliehen. Alle sprechen vom italienischen Neorealismus, dem Aufbruch zu einem der alltäglichen Wirklichkeit verpflichteten, soziale und politische Aspekte in den Vordergrund rückenden, neuen, realistischen Kino. Und für sie selbst war ROMA, CITTÀ APERTA eine Offenbarung. Die Verbindung mit Rossellini muss sie auch deshalb reizen, weil sich dadurch neue, verantwortungsvollere Aufgaben als Filmdarstellerin auftun könnten.

Doch schon die erste Rolle, die Rossellini ihr anvertraut, ist die Rolle in STROMBOLI, die sie in eine ihr völlig fremde, der Welt, in der sie bisher lebte, diametral entgegengesetzte Umgebung verschlägt. Alles ist ihr fremd: die Arbeitsmethoden, das karge Eiland, das den Arbeitsablauf diktiert, weil ein Vulkan sich nicht an einen Drehplan hält, der Berg aus heisser Asche, für den es nicht den Ersatz einer CASABLANCA-Rückpro oder eines Matte-Paintings gibt. Und von Ingrid Bergman wird überliefert, dass sie sich bitter beklagte, weil sie doch gekommen war, um als Schauspielerin zu arbeiten, und Rossellini von ihr verlangte, immer nur auf der Insel umherzulaufen.

LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI

ILLIBATEZZA *aus* ROGOPAG

Annette Stroyberg, Nadja Tiller und Vittorio Gassman in ANIMA NERA

Alle Filme Rossellinis sind Versuchsanordnungen. Er arrangiert Situationen und beobachtet mit der Kamera und grosser Neugier, wie der Versuch verlaufen wird.

Was ist verstörender als die Bergman im Sommerkleidchen auf diesem Stück explodierender, rauchender, schwarzer Erde? Unendlich fern, unendlich schweigend der Sternenhimmel. Und die Erde ist wüst und leer. Aber in Ingrids Leib entsteht neues Leben. Und als sie in ihrer Verzweiflung aufschaut zum Himmel, fliegt ein Schwarm weisser Möven darüber hin.

Das alles ist nicht als Symbol "inszeniert", nicht zur Metapher konzentriert – es ist einfach "gesehen", von der Kamera entdeckt, registriert und natürlich durch Montage und Musik verdichtet zu einer poetischen Sequenz über die Unbarmherzigkeit und Erhabenheit der Schöpfung.

Ingrid Bergman wird von aller Welt wegen der "Affaire" mit dem Italiener und den Begleiterscheinungen ihrer Scheidung vom ersten Mann angefeindet. Ihr bleibt nicht viel mehr übrig als die Hoffnung auf ein glückliches Familienleben. Das Kind, das sie erwartet und dessen Vater Rossellini ist, der Sohn Roberto, wird im April 1950 geboren, acht Monate nach Ende der Dreharbeiten.

Man könnte die beiden Ebenen A und B nach der konventionellen Terminologie als eine fiktive und eine dokumentarische bezeichnen. Doch angesichts der innigen Verschränkung ist eine solche Trennung gar nicht möglich. Der Betrachter kann nicht durch die Wahrnehmung der Ingrid Bergman als Ingrid Bergman aus einer gar nicht intendierten Illusion herausgerissen werden: Ein Verdrängen der einen Ebene zugunsten der anderen halbiert den ästhetischen Reiz des Films, zerstört ihn gar, weil er aus der bewussten Wahrnehmung des ständigen Wechselspiels und Ineinanders seine Lebenskraft bezieht.

Die Bergman *spielt* nicht nur die Karin, wir sind uns immer bewusst, dass sie zugleich Ingrid *ist*. Das Erschrecken Karins, wenn Antonio das Frettchen auf das Kaninchen loslässt, ist auch das Entsetzen Ingrid Bergmans angesichts der Grausamkeit der Natur und der Neutralität Antonios, alias Mario Vitales. Und wenn Antonio stolz seinen ersten selbstgefischten Thunfisch nach Hause bringt, betrachtet Karin/Ingrid den toten Fisch mit einer undefinierbaren Mischung aus Neugier und Ekel. (Unter den mir vorliegenden Fassungen des Films ist diese Szene nur in einer RKO-Kopie enthalten.)

Sechs Filme später – in VIAGGIO IN ITALIA – ist die Erschütterung Katherines angesichts des versteinerten Paares in Pompeji identisch mit dem Aufgewühlt-Sein Ingrids; so wie – Zeugnissen nach – die Entdeckung der Archäologen real war, Rossellini spontan die Szene improvisierte und Ingrid Bergmans Reaktion der Erschütterung echt war.

Bei der Verschönerung des Hauses auf Stromboli darf man die Bergman getrost fragen: «Haben Sie die Blumen selbst gemalt?» Die Szene wird durch eine solche Frage nicht zerstört, sondern bereichert.

Der Höhepunkt des raffinierten Vexierspiels mit der Identität von Darsteller und Rolle, mit der Dialektik von Fiktion und Realität ist die Rossellini-Episode in SIAMO DONNE, die in der italienischen Version auch INGRID BERGMAN betitelt ist – die englische Version heisst THE CHICKEN. Die Bergman erzählt scheinbar eine Anekdote aus ihrem Leben. Spielorte sind Haus und Garten der Familie Rossellini. Ingrid Bergman spielt Ingrid Bergman und auch die Kinder tragen ihre privaten Namen. Die Antagonistin der Bergman, ihre Nachbarin, wird jedoch von einer Schauspielerin verkörpert. Die Bergman versteckt ein "gefangengenommenes" Huhn dieser Nachbarin, das ständig in ihren geliebten Rosenbeeten wildert, in einem Schrank, als überraschend Gäste kommen. Das Gackern des Huhns verrät ihr albernes Manöver und stellt den Star vor den Gästen und ihrer Nachbarin

bloss. Durch die verwirrende Mischung aus Elementen der Realität und erfundener Geschichte oszilliert der Film ständig zwischen Dokument und übermütigem Spiel – im Gegensatz zu Zavattinis wahrer Geschichte der CATERINA, in der dieses Oszillieren fehl am Platze wäre.

Alle Filme Rossellinis sind Versuchsanordnungen. Er arrangiert Situationen und beobachtet mit der Kamera und grosser Neugier, wie der Versuch verlaufen, was er zutage fördern wird. Schon eine seiner ersten filmischen Arbeiten war eine Versuchsanordnung ganz eigener Art: 1936/37 stellte er für die Produktionsgesellschaft «Luce» (L'Unione Cinematografica Educativa) eine als Dokumentarfilm gedachte zehnminütige FANTASIA SOTTOMARINA her, einen kurzen Dokumentarfilm über Fische in einem Aquarium, deren Bewegungen er mit dünnen Fäden manipulierte. Und der Bildkader ist so gewählt, dass die Leinwand zur vorderen Glaswand des Aquariums wird. Nach den wenigen Einstellungen zu urteilen, die ich aus dem Film kenne, wurde es fast ein kleines "Melodram", in dem eine bedrohliche Krake mit kleineren Fischen konfrontiert wurde. Ein Beitrag zum Thema: Wie inszeniere ich Fische als Darsteller in einem "Dokumentarfilm"?

In ANGST/LA PAURA (1954) thematisiert er sogar eine "Versuchsanordnung", wenn er den Wissenschaftler, der beruflich mit lebenden Tieren experimentiert, seine ihn betrügende Frau heimlich beobachten lässt. Wir – die Zuschauer – sind Zeugen eines Experiments. Und wir fühlen uns unbehaglich in dieser Rolle, die es uns schwer macht, sich eindeutig mit einer der handelnden Personen zu identifizieren: Ist Irene in ANGST nur die untreue Frau, die die Familie um ihrer persönlichen Interessen willen vernachlässigt, oder erleben wir sie als Opfer eines perfiden Experiments ihres Mannes?

Beziehungen zwischen den Menschen sind bei Rossellini selten intakt. Einsamkeiten, Missverständnisse, divergierende Erwartungen wohin man blickt:

Der Selbstmord des Kindes im Deutschland des Jahres Null, nachdem es seinen schuldig gewordenen Vater vergiftet hat.

Der hoffnungslose Kampf der Frau am Telefon um eine sterbende Liebe.

Das Portrait einer Armen im Geiste, die den Vergewaltiger für den heiligen Joseph hält und also das empfangene Kind freudig begrüsst.

Der Fischer, der glaubt, der geliebten Frau auf seinem kargen Eiland eine Heimat bieten zu können, und der ihre Verzweiflung nicht verstehen kann.

Der zwölfjährige Sohn des reichen Ehepaars in EUROPA 51, der sich in den Tod stürzt, als er die Oberflächlichkeit der Welt, in der er aufwächst, erfährt. Und seine Mutter, die ins Irrenhaus gesteckt wird, als sie daraus die Konsequenz zieht, ihrem Leben im Engagement für die Hilfsbedürftigen einen Sinn zu geben.

Das wohlhabende englische Ehepaar in VIAGGIO IN ITALIA, das auf der Italienreise die wachsende Entfremdung zwischen ihnen schmerzhaft erlebt.

Die untreue Frau in ANGST, die ihre Kinder in die Obhut einer Gouvernante gibt und die von ihrem Mann bespitzelt und in den Selbstmordversuch getrieben wird.

Wir sehen: Prädestinierte Opfer in dieser von Rossellini analysierten Gesellschaft sind allzu oft die Kinder. Für Hoffnung auf die Zukunft bleibt da nicht viel Raum.

In PAISÀ gibt es eines der bewegendsten Kinderportraits, die ich kenne. Wenn in der Neapel-Episode der farbige GI dem Waisenkind Pasquale die Stiefel schenkt, die dieser ihm zuvor gestohlen hatte, und mit dem Jeep davonfährt, sieht Pasquale ihm nach mit

GERMANIA ANNO ZERO

Mario Vitale und Ingrid Bergman in STROMBOLI, TERRA DI DIO

Ein «essentielles Bild», wie Rossellini sagen würde, ist ein Bild jenseits aller Begriffe, ein Bild, das nichts "bedeutet" und doch so viel ausdrückt, was in Worte nicht zu fassen ist.

einem Blick, der Überraschung und Erstaunen, Ungläubigkeit und Dank enthält – und noch viel mehr. Es ist ein Bild, das jenseits – oder diesseits – aller Begriffe ist, das nichts "bedeutet", doch so viel ausdrückt, was in Worte nicht zu fassen ist. Es ist ein «essentielles Bild», wie Rossellini sagen würde.

Mir fallen nur noch zwei vergleichbare Kinderportraits im Film von dieser Intensität ein, beide aus Truffauts LES QUATRE CENTS COUPS: Jean-Pierre Léauds Blick durch die Gitterstäbe des Gefängniswagens und sein Blick in die Kamera am Ende des Films. Truffaut, der drei Jahre lang so etwas wie ein Privatsekretär Rossellinis war, hat selbst bekannt, wie stark dieser Film von Rossellini beeinflusst wurde, bezog sich allerdings dabei auf DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL. Und ohne Rossellinis Filme wäre auch die Folge von fünf Filmen um die Figur Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud undenkbar: fünf Filme, in denen über Jahre hinweg der Alterungsprozess einer fiktiven Figur mit dem Altern des Darstellers synchronisiert wird.

Dass Rossellinis Formulierungen und Themen dem Publikum nicht unbedingt ein paar schöne, unterhaltsame Stunden bescherten, ist einsichtig.

ANIMA NERA (1962) war so etwas wie sein Abschied vom Kino. «Das Kino ist tot», resümiert er: Ausdruck einer Resignation, einer Enttäuschung, die der Einsicht entsprang, dass das Publikum – inklusive viele Kritiker – nicht daran interessiert war, seine Erforschungen der Befindlichkeiten der menschlichen Seele in einer menschenfeindlichen Umwelt mit dem Instrument der Kamera im Kino nachzuvollziehen.

Ein kurzer Film folgte noch im gleichen Jahr: ILLIBATEZZA als Episode in einem «Omnibus»-Film, zu dem Godard, Pasolini und Gregoretti die weiteren Beiträge lieferten. Die Anfangsbuchstaben ihrer Namen gaben dem Film den Titel: ROGOPAG.

Dieser halbstündige Film wurde eine Art Vermächtnis an seine Freunde und Bewunderer in Frankreich: Truffaut wendete die groteske Liaison zwischen einer Stewardess und einem beruflich herumreisenden Fluggast in LA PEAU DOUCE zum Melodram. In Rossellinis Film konserviert die Stewardess als «Frau mit der Kamera» ihre Impressionen und Erinnerungen, und diese visuellen Dokumente verraten sie bei ihrem Verlobten, wie die Fotos des Pierre Lachenay, entdeckt von seiner Frau, ihm zum Verhängnis werden.

Die filmende Stewardess versucht, sich Bangkok laienhaft zu nähern, wie Jahre zuvor Rossellini professionell dem exotischen Indien. Sie ist zudem eine Schwester der ständig Fotografierenden in Godards Filmen. Und ILLIBATEZZA ist eine direkte Vorstufe zu Godards LES CARABINIERS. Rossellinis Inszenierung von Benjamino Joppolos Theaterstück «I Carabinieri» in Spoleto 1962 gab den Anstoss für Godards Film, an dessen Drehbuch Rossellini mitarbeitete. Und wie der liebestolle Handelsreisende in ILLIBATEZZA schliesslich die gefilmte Stewardess auf der Leinwand liebkost und so das gefilmte Abbild als Ersatz für die Realität nimmt, so hält in Godards Film Michelange – der die Kriegsschauplätze wie persönliche Entdeckungen auf einer Urlaubsreise mit seiner Fotokamera konserviert – in der Kinosequenz das Filmbild auf der Leinwand für die Realität und versucht begierig, beim «Bad der Dame von Welt» in die zweidimensionale Wanne mit der nackten Frau zu schauen, bis er erstaunt den Scheincharakter des Filmbildes entdeckt.

Rossellini wurde nicht müde zu betonen, dass er sich nicht als Künstler verstand, sondern den Standpunkt eines Wissenschaftlers einnahm, der mit grösstmöglicher Objektivität die Welt um sich herum zu registrieren trachtete. Er begründete mit diesem

Diese Distanz, die Rossellini zu den Dingen bewahren wollte, drückt sich unmittelbar in den Einstellungen seiner Filme aus, die kaum Grossaufnahmen enthalten.

Standpunkt sein Desinteresse an ästhetischen Fragestellungen. «Ich habe mich immer bemüht, der Versuchung, ein Künstler zu sein, zu entkommen.» Er wollte mit solchen Behauptungen den Subjektivismus des Künstlers dem scheinbar objektiven Charakter der Realität und deren Problemen und Wahrheiten, die er in seinen Arbeiten ansprach, hintanstellen. Er sah sich als «Kind des wissenschaftlichen Zeitalters», wie Brecht es formulierte.

Das ändert nichts an der Tatsache, dass seine Filme ästhetische Produkte sind, für die ein Thema erdacht, eine Intrige konstruiert, ein Handlungsgerüst errichtet werden musste. Und Rossellini hat immer vom Film als einer Kunst gesprochen. Entscheidend für Rossellini war die Suche nach der Wahrheit der Wirklichkeit, war ein moralischer Anspruch, sich der Dinge nicht zu bedienen, sondern ihnen in Demut zu dienen.

Der Kinematograph ist ein Instrument des Hin-Sehens und zugleich ein Instrument des Her-Zeigens. Das Hinsehen erfordert vom Filmer geduldiges Eingehen auf die Objekte vor der Kamera, Respekt gegenüber dem Gefilmten, Demut im Umgang mit den Menschen und den Dingen vor dem Objektiv, die Lust am Betrachten, Entdecken, Erforschen, Untersuchen. Das Her-Zeigen betont den Anteil des filmenden Subjekts, gibt dem Ausdruck gegenüber dem Eindruck den Vorzug, formt das Material nach seinen Bedürfnissen, bringt die Person des Filmers ins Spiel.

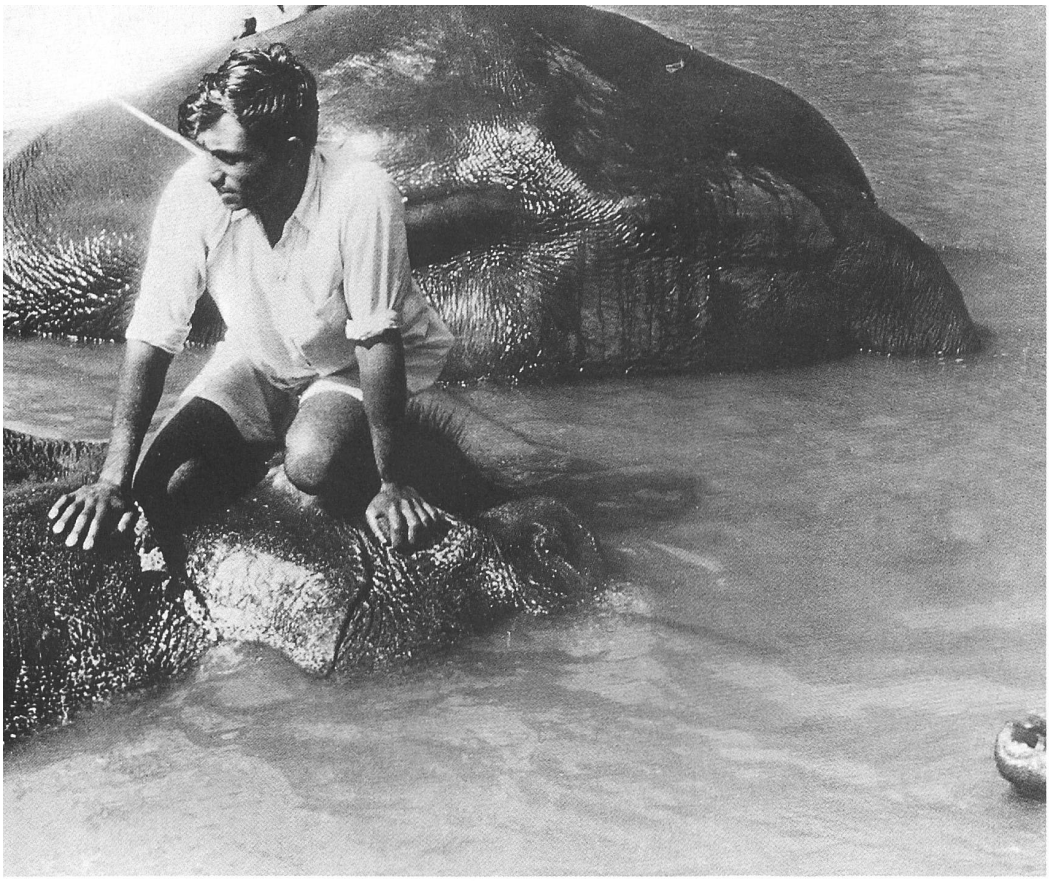
Welchem Gesicht des Januskopfes Film Rossellinis Sympathie gehörte, ist eindeutig: Wenn er immer wieder in Interviews betonte, dass er sich nicht als Cineast verstand, sein Anspruch kein künstlerischer war, meinte er genau dieses: dass er als gestaltendes Subjekt sich nicht in den Mittelpunkt des Werkes stellen wollte. Die Kamera war für ihn das Instrument eines Wissenschaftlers, der grösstmögliche Distanz zu den beobachteten, untersuchten Gegenständen der Auseinandersetzung bewahren wollte. Und wenn er von Demut sprach, meinte er diese Distanz, die er zu den Dingen bewahren wollte, denen er nicht zu nah «auf den Leib rücken» wollte.

Diese Distanz drückt sich unmittelbar in den Einstellungen seiner Filme aus. Er selbst hat bekannt, dass er schon bei den Dreharbeiten keine Grossaufnahmen machte aus Sorge, sie womöglich doch im Film zu verwenden.

Und wenn er das kritische Verhältnis, das seine französischen Freunde und Bewunderer dem Zoom gegenüber hatten, nicht verstand, dann deshalb, weil er ihn vor allem in seinen Fernsehfilmen oft und gern benutzte: Bot doch der Zoom ihm die Möglichkeit, aus grösserer Distanz der Kamera zu den Personen diese doch näher "heranzuholen", ohne dass sie sich von der Kamera bedrängt fühlen mussten.

Der einzige Film Rossellinis, der auffallend viele Grossaufnahmen enthält, ja fast ausschliesslich aus «Close ups» besteht, ist LA VOCE UMANA. Aber dieser Film ist ein Sonderfall, weil hier Rossellini das Portrait einer Frau, eine Huldigung an Anna Magnani schaffen wollte. Und mit dem Portrait – traditionell schon in der Malerei eine "Nah"- beziehungsweise eine "Grossaufnahme" – stellte sich die Aufgabe, die feinsten Regungen des Gesichts als Spiegel der Seele bei diesem einseitigen «Telefon-Dialog» mit der Kamera zu erforschen. Natürlich spielte Anna Magnani in diesem Film – wie auch in der zweiten Episode IL MIRACOLO – eine Rolle, doch war es offensichtlich gerade Rossellinis Absicht, die Magnani beim "Spielen" einer Rolle zu beobachten.

Fünf Jahre später dreht Rossellini das Portrait Ingrid Bergmans als Episode des Films SIAMO DONNE, und es liegt nahe, die Portraits von Anna Magnani



INDIA – MATRI BHUMI

Rossellini möchte mit der Kamera etwas entdecken, die Welt erkunden und erfahren. Doch ständig kommt dem "Wissenschaftler" Rossellini der Künstler in die Quere.

und Ingrid Bergman, zwei Frauen, die dem Regisseur persönlich nahestanden, zu vergleichen.

In SIAMO DONNE geht es nicht darum, die Landschaft eines Gesichts mit der Kamera zu erkunden, sondern den Star in soziale Bezüge einzubetten.

In INGRID BERGMAN fliesst durch das Ambiente und die Kinder sehr viel Persönliches mit ein, doch die Kamera bleibt in grösserer Distanz, zeigt die Bergman in Interaktion mit den Mitspielenden: Ingrid Bergman als Ingrid Bergman mit Schauspielern in einer fiktiven Begebenheit, aber in ihrem realen Umfeld. Ein besonders kompliziertes Geflecht also aus Fiktion und Realität, verwandt den Doppeldeutigkeiten in STROMBOLI und VIAGGIO IN ITALIA.

Rossellinis Streben nach Wissenschaftlichkeit, seine Reserve gegenüber der Kunst nähert ihn natürlich dem Dokument an. Er möchte mit der Kamera etwas entdecken, die Welt erkunden und erfahren. Doch ständig kommt dem "Wissenschaftler" Rossellini der Künstler in die Quere.

Ein besonders erhellendes Beispiel ist sein "Dokumentarfilm" INDIA – MATRI BHUMI. Was sich so dokumentarisch gibt, enthüllt sich bald als ein Epos über das Indien zu jener Zeit und als eine Hymne auf eine andere Welt als Gegenbild zur westlichen Kultur und Zivilisation, ein Epos in vier Gesängen mit einem Prolog und einem Epilog über die Grossstadt Bombay.

Man könnte den vier Gesängen eigene Titel geben: «Die Arbeitselefanten», «Der alte Mann und der Tiger», «Der Staudamm», «Der Affe und sein toter Herr». Und die Stimme des Kommentators, die den dokumentarischen Duktus zu betonen scheint, übernimmt zuweilen Monologe und Dialoge, die den Laiendarstellern zugeordnet werden. Die Erzählperspektive wechselt unversehens: Aus dem Kommentator wird ein Akteur.

Lange Einstellungen mit schweifenden Schwenks werden von raschen Schnittfolgen abgelöst, Hektik wird Musse und "Dialoge" eindringlicher Geräusche intensivieren beispielsweise die Präsenz des Dschungels. Fern von aller Schönfärberei wird ein Gegenbild zur westlichen Zivilisation entworfen, Kritik an europäischem Denken und Handeln impliziert.

Rossellini reiht sich mit INDIA – MATRI BHUMI ein in die Schar jener europäischen Filmer, deren Überdruss an westlichen Lebensformen sie nach Alternativen Ausschau halten liess: Murnau mit TABU, Eisenstein mit seinem Mexiko-Projekt, Renoir und Louis Malle mit ihren Ausflügen nach Indien oder Bertolucci mit seinen China- und Afrika-Filmen, um nur einige Beispiele zu nennen. Und ist nicht Godards Rückkehr an den Genfer See auch eine Flucht vor mörderischem Chaos und Menschenhandel im Dickicht der Städte?

Rossellinis Indienfilm greift die Episodenstruktur von ROMA, CITTÀ APERTA und PAISÀ wieder auf, Filme, mit denen er eine Chronik historischer Umbruchzeiten lieferte. Aber wie beispielsweise in ROMA, CITTÀ APERTA der scheinbar sachliche Bericht immer wieder in das Drama umschlägt und vor allem die unvergleichliche Anna Magnani den Impact einer antiken Tragödie ins Spiel bringt, changiert auch der Indienfilm ständig zwischen scheinbarem Dokument und "Spielfilm". Man beachte die sichtlich inszenierten bedrohlichen Schatten der Geierschwingen über dem Äffchen und seinem toten Herrn.

Fast bis zum Auseinanderbrechen wird der Gegensatz zwischen Dokument und Fiktion in GERMANIA, ANNO ZERO betont. Den Aufnahmen aus dem zerstörten Berlin werden sehr rüde die "gestellten" Spielszenen im Kontext der Familiengeschichte gegenübergestellt. So kann die Perspektive in jedem Augenblick der Geschichte Edmunds umschlagen in

Ingrid Bergman in INGRID BERGMAN *aus* SIAMO DONNE

Matthias Wiemann und Ingrid Bergman in ANGST / PAURA

die Dokumentation der authentischen Schauplätze in den Ruinen der Stadt. Angesichts der gegenwärtigen Diskussion um den (Wieder-)Aufbau Berlins können dann die Aufnahmen der Ruinen des Schlosses und der Bauakademie Schinkels in der Tiefe des Bildes eine brisante Aktualität gewinnen. Dieses Schillern zwischen den "Lesarten" ist ein besonderes Merkmal der Filme Rossellinis, das seine französischen Adepten fruchtbar weiterentwickelt haben. Noch heute kann diese Ambivalenz Zuschauer irritieren. Wieviel mehr musste dieses ständige Changieren den Zeitgenossen als Stillosigkeit, als Unentschiedenheit, als Unvermögen gar erschienen sein.

«Künstler zu sein, ist nicht nötig», sagte Rossellini 1976 in einem Interview für «Filmcritica». «Wenn man den Menschen vertraut, müssen ihnen die Dinge so wie sie sind angeboten werden. Die Interpretation ist dann ihre Sache. Wenn man den Menschen aber nicht vertraut, dann sagt man ihnen stellvertretend, was und wie sie zu denken haben.» Und einige Sätze später fährt er fort: «Ich zeige die Dinge, ich erkläre sie nicht ... Ich lehne die Verführung ab ... Ansonsten finde ich, dass man auf Spontaneität, auf Ursprünglichkeit, auf Nicht-Geschriebenes, auf Improvisiertes, Ungenaues setzen muss ... Wir müssen zu einer Art grundsätzlicher und unschuldiger Betrachtung zurückkommen ... Wenn man die Dinge so beobachtet, wie sie sind, kann dem Bild seine Jungfräulichkeit zurückgegeben werden.»

Hier mündet der Gestus des Forschers, des Wissenschaftlers wieder in den des Künstlers. Aber es ist eben doch eine grundsätzlich andere, eine sehr eigenwillige Auffassung von der Kunst. Der – auf eine sehr sympathische Weise naive – Traum vom «jungfräulichen Bild» und die Aversion gegen eine Kunst, die aus dem Stand der Unschuld herausgefallen ist, sind zwei Seiten einer Medaille. Sie sind Ausdruck einer Suche nach Freiheit, einer Befreiung von Regeln, von Konventionen, von vorgefertigten Schnittmustern, von nicht mehr umkehrbaren Entwicklungen. Dieser Traum von der Freiheit setzt alle Normen ausser Kraft.

Kein Wunder, dass Kritik und Publikum ihm die Gefolgschaft verweigerten, weil die Spielregeln, an denen sie ihr Urteil orientierten, nicht mehr galten. Schon die beiden später so vielgerühmten, hochgelobten Arbeiten ROMA, CITTÀ APERTA und PAISÀ lösten bei der Kritik an Hass und äusserste Aggressionen grenzende Reaktionen aus. «Rossellini verwechselt Chronik mit Kunst, der Film ist eine Harlekinade», hiess es zu ROMA, CITTÀ APERTA, und die erste Kritik zu PAISÀ, die Rossellini nach eigenem Zeugnis las, sprach vom «verwesenden Gehirn eines Regisseurs».

Wie ist ein solcher Hass zu erklären? Wohl doch nur durch das Auseinanderklaffen von Erwartungen, die an einen "künstlerischen" Film herangetragen werden, und der Neuerungen, die der Filmer dem Betrachter zumutet. Das Publikum – ich zähle die Kritik dazu – wurde und wird durch kaum bewusste Konventionen darauf dressiert, von einem Film die Darstellung einer Welt zu erwarten, die ihre Künstlichkeit verleugnet und die Illusion einer Wirklichkeit, einer in sich stimmigen und geschlossenen Welt vorgaukelt, mag sie auch noch so unwahrscheinlich sein. Und es erwartet vom Darsteller die Vorspiegelung einer Identität mit dem vorgestellten fiktiven Charakter, mag er in sich auch noch so unglaubwürdig sein. Der Zuschauer soll sich, so wollen es die konventionellen Spielregeln des gängigen Spielfilms, mit dem Dargestellten identifizieren können. Und alles, was diesen Normen nicht gehorcht, ist "schlecht", "falsch", "dilettantisch", "laienhaft".

Gerade gegen solche Normierungen hat Rossellini ständig versucht, sich aufzulehnen: Er war

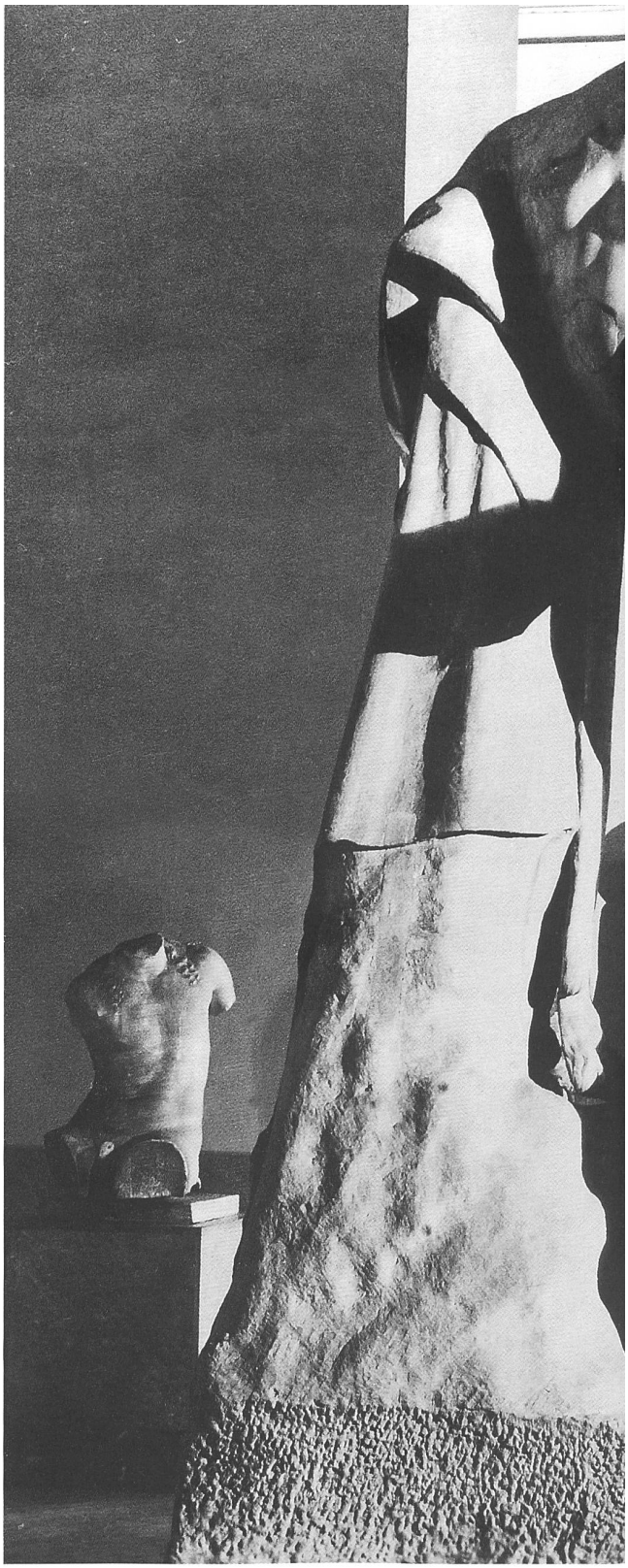
Rossellini wollte den Zuschauer nicht verführen, nicht manipulieren, er wollte ihn aufklären.

EUROPA 51

VIAGGIO IN ITALIA

EUROPA 51

DOGMA 45



VIAGGIO IN ITALIA

auf der Suche nach einem "unfilmischen" Stil, distanzierte sich bewusst von der gewöhnlichen Filmsprache. Er wollte den Zuschauer nicht verführen, nicht manipulieren, er wollte ihn nicht durch Betäubung unfrei machen, er wollte ihn informieren, aufklären. Für Rossellini war dieser moralische Impetus wichtiger als ästhetische Probleme. Doch gerade diese Haltung führte zu einer neuen, sehr spezifischen Ästhetik, die den reichen Facetten des Realismus, oder – historisch gesprochen – des Neorealismus eine sehr persönliche Note hinzufügte, die den Film nach ihm tiefgreifend veränderte.

Sehr selten gibt es auch in den Filmen Rossellinis "komponierte" Bilder, Einstellungen, die nach herkömmlichen ästhetischen, der «künstlerischen Fotografie» nahestehenden Gesetzen gestaltet sind, um "Bedeutung" zu signalisieren. Zu diesen wenigen Ausnahmen, die mir im Rückblick einfallen, gehört der "Strudel" der Wendeltreppe im Top-Shot der Treppe, von der sich der Sohn in EUROPA 51 zu Tode stürzt. Oder das Gegenlicht, das Ingrid Bergman mit einer Strahlenaura umgibt, wenn sie in PAURA gegen Schluss das Labor ihres Mannes betritt. Oder das aus der Vogelperspektive gefilmte Labyrinth der zerfallenden Häusermauern, durch das Karin in STROMBOLI

irrt. Sind Bilder wie diese eher Entscheidungen und Wünsche des jeweiligen Kameramanns, um seinen Bildern "Bedeutung" zu verleihen – beispielsweise Richards Angst mit seinem "expressionistischen" Licht in PAURA – als Erfindungen Rossellinis?

Kehren wir zum konkreten Beispiel STROMBOLI zurück: Ingrid Bergman spielt nicht die Karin, indem sie versucht, sich möglichst perfekt in die Rolle hineinzuversetzen, sie so professionell wie möglich zu gestalten – nein: sie ist identisch mit der Figur der Karin, sie lebt und erlebt deren Situation. Rossellini dokumentiert eben eine Versuchsanordnung, indem er die Bergman in die Situation der Karin bringt.

Siebzehn Jahre später wird Rossellini das Sich-Aneignen einer Rolle, das Sich-einer-Rolle-Anpassen zum Thema einer seiner Arbeiten fürs Fernsehen machen: LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV führt uns vor, wie nach dem Tode Mazarins Ludwig XIV. sich als Sonnenkönig inszeniert.

In STROMBOLI gibt es aber auch Szenen, in denen die Bergman eine Reaktion "spielt", und dann wird dieses Spiel als Realität dokumentiert. Als Beispiel sei hier die Szene des Thunfischfangs genannt. Während uns Rossellini die so blutige und brutale Aktion als "Dokumentarfilm" zeigt, uns mit der für uns so schockierenden Aktion konfrontiert – so rüde von

FRANCESCO, GIULLARE DI DIO

Es ist schon sonderbar, wie sehr das Publikum sich nach Täuschung sehnt. Wenn jemand sie enttäuscht, sie als aufgeklärte Zuschauer ernst nimmt, sind sie enttäuscht.

Rossellini gefilmt, dass zum Beispiel François Mauriac die Aufnahmen für einmontierte Teile eines Dokumentarfilms hielt –, schneidet er Nahaufnahmen der Bergman dazwischen, in denen sie, die offensichtlich beim Fischfang nicht dabei war, ihre entsetzte Reaktion "spielt", so dass uns die zeitliche und räumliche Trennung beider Szenen deutlich bewusst wird. Immer wieder kann man bei dieser Sequenz beobachten, wie das Publikum mit Gelächter reagiert, weil es die fehlende, von Rossellini gar nicht angestrebte direkte, illusionistische Identifikation als "Fehler", als unerwünschte Illusionsdurchbrechung ansieht, weil es die Verführung durch Vortäuschung vermisst. Rossellini aber suchte nicht die Illusion, er suchte das Gleichnis.

Ähnliche Mittel wie in STROMBOLI sind natürlich auch beispielsweise in VIAGGIO IN ITALIA zu registrieren: Gleich zu Beginn lässt Rossellini bei der Autofahrt die Landschaft draussen als Rückprojektion an den Wagenfenstern vorbeiziehen, so ein Bild der Fremdheit, der Isolation des Paares evozierend. Ähnlich wie bei gewissen Rückpros bei Hitchcock reagiert der Zuschauer oft mit Gelächter, weil die Situation nicht «täuschend echt» inszeniert ist, sondern ihm das Synthetische des Inszenierten vorgeführt und damit als Metapher bewusstgemacht wird. Der Zuschauer hat ja gelernt, im Film normalerweise getäuscht zu werden, und das möchte er dann bitte auch ganz "perfekt".

Es ist schon sonderbar, wie sehr das Publikum sich nach Täuschung sehnt. Wenn jemand sie enttäuscht, sie als aufgeklärte Zuschauer ernstnimmt, sind sie enttäuscht. Es könnte lohnend sein, einmal über die Besetzung des Begriffs "Enttäuschung" nachzudenken.

Intensiven Nachdenkens wert wäre auch die geistige Verwandtschaft zwischen Rossellini und Jean Renoir, die – nach Rossellinis Bekunden – «eine ausserordentliche Liebe» verband, auch wenn sie «nie über Film sprachen» («Fragments d'une autobiographie»). Bei beiden findet sich beispielsweise die sehr ähnliche nicht-naturalistische Behandlung des Darstellers, der immer auch ein wenig ausserhalb seiner Rolle steht, sich als Person ins Spiel bringt und damit die dargestellte Figur – durchaus in Brechtschem Sinn – verfremdet.

Immer wieder stellt Rossellini in VIAGGIO IN ITALIA das einander entfremdete Paar vor neutrale Hintergründe und schafft damit eine gleichsam abstrakte, die Personen von jeglicher Umwelt isolierende Situation. Im Kontrast dazu steht die Welt der Italiener: das von Lebendigkeit strotzende Neapel, die Jahrhunderte alte Geschichte der Stadt, ihre Ruinen, ihre Toten, ihre Kunst und die gemeinschaftsbildende Kraft der religiösen Riten.

Rossellinis Suche nach dem «unschuldigen Bild» hat aber noch eine andere Dimension: Es musste ihm ein Ärgernis sein, dass kinematographische Bilder so oft nur "Illustrationen" sind, die eine Idee, einen Gedanken, eine Drehbuchpassage bebildern. Das Filmbild ist ja allzu oft nur ein Ersatz für etwas Anderes, Eigentliches. Es steht nicht für sich selbst ein, sondern ist ein Surrogat für etwas damit Gemeintes. Es ist Rossellinis Verdienst, dazu beigetragen zu haben, das Bild aus seiner dienenden Funktion zu befreien.

Rainer Gansera hat geschrieben, dass man zu Rossellini "bekehrt" wird, dass die Entdeckung Rossellinis für jeden einer Art "Offenbarung" zu verdanken ist. Und er zitiert Rohmer, dem diese Offenbarung bei der Betrachtung von STROMBOLI widerfahren ist.

Auch ich hatte eine solche Erfahrung, in der mir geradezu schlagartig eine Erkenntnis zuteil wurde, die mir den Zugang zu den Filmen Rossellinis er-

STROMBOLI, TERRA DI DIO

Ingrid Bergman in VIAGGIO IN ITALIA

schloss und meinen Umgang mit Filmen fortan veränderte und auf beglückende Weise bereicherte. Es geschah in der ersten Maiwoche des Jahres 1969, als ich zum erstenmal FRANCESCO, GIULLARE DI DIO sah, und es waren siebzehn Einstellungen, die mich veränderten.

Sie zeigen einen Busch, in dessen kahlen Zweigen einige Sperlinge piepsend umherhüpfen. Sie sind einfach *da*, sie existieren. Sie haben keine Bedeutung, sie "symbolisieren" nichts, sie sind *evident*. Nie zuvor hatte ich Lebewesen in einem Film einfach in ihrem So-Sein so intensiv erfahren. Es sind Einstellungen von unglaublicher Schönheit. Der Biograph erfüllt seine beglückendste Aufgabe: Er zeichnet Leben auf.

Natürlich sind diese Vögel in einem Film über Franz von Assisi, der der Legende nach mit den Vögeln sprach, gewiss nicht zufällig da. Ihnen wird auch Franziskus konfrontiert. Aber in diesen Einstellungen haben sie keine über sich hinausweisende Bedeutung. Wie lange Rossellini an dieser kurzen Sequenz "arbeitete", lässt sich daran ermessen, dass es nach dem Zeugnis von Rudolf Thome – ich kenne den Film leider noch nicht – schon acht Jahre früher in L'UOMO DELLA CROCE eine ganz ähnliche Einstellung gibt. Und den "Vorläufer" in L'AMORE habe ich bereits erwähnt.

Man vergleiche Rossellinis Sperlinge etwa mit den Vögeln in UCCELLACCI, UCCELLINI des Literaten Pasolini, den unter stofflichen Aspekten der von ihm bewunderte Rossellini offensichtlich inspirierte: Dort spielen die Vögel regelrechte Rollen, der Rabe spricht gar mit menschlicher Stimme. Sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sie haben eine Funktion als Akteure. Anders bei Rossellini: Hier sind die winzigen Lebewesen eine einzige Feier der Schöpfung, wie der Regen, die Wolken, die Natur, die Menschen. Sie sind eine Feier der Schöpfung, wie in den Texten der «Fioretti», die Rossellinis Film zugrundelagen.

Zu Beginn des Films, nach dem Vorspann, wird ein Abschnitt aus den «Fioretti» zitiert: Ein Loblied auf den Bruder Wind, die Schwester Wasser, den Bruder Feuer und die Mutter Erde, die «uns versorgt und Früchte hervorbringt ... wie auch bunte Blumen und Gras», so der Text der deutschen Synchronfassung. Dann sehen wir, in den ersten Einstellungen des Films, die Gruppe der Mönche – von wirklichen Mönchen gespielt – in strömendem Regen auf die Kamera zukommen. Sie sind – sichtbarlich – bis auf die Haut durchnässt. Und nach einem kurzen Halt zu einem Gespräch vor der Kamera setzen sie ihre Wanderung fort, durch Pfützen und Schlamm patschend, der eine oder andere ins Wasser stürzend. Rossellini jagt sie durch Regen und Matsch wie einen Film zuvor Ingrid Bergman durch Feuer und Rauch – gnadenlos, ohne Erbarmen, um der filmischen Wahrhaftigkeit willen.

Das ist – auf der A-Ebene – eine Gruppe demütiger, Armut praktizierender Franziskaner. Das sind aber auch – auf der Ebene B – schlichte Menschen, die der Unbill der Natur ausgesetzt sind. So wie der Schwindel der sich drehenden Mönche am Ende des Films der Schwindel der gespielten Mönche, doch auch zugleich der Schwindel der spielenden Mönche ist.

Und wenn am Schluss des Films die Kamera wie in STROMBOLI in den Himmel schaut, sehen wir wunderbare Wolken vorüberziehen. Dem einen oder anderen Zuschauer werden sich sehr persönliche Assoziationen damit verbinden, an «terra di dio» oder den Himmel Gottes. Das ist erlaubt, aber nicht zwingend. Man kann sich auch "nur" an der Schönheit in diesen unschuldigen Bildern von berührend schlichter Evidenz erfreuen.

Hartmut W. Redottée