# Francesco Rosi

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1966)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964578

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Francesco Rosi

Die Zahl der Filmschaffenden, die im Verlaufe der letzten Jahre ihre ersten Werke vorgestellt und damit auch Beachtung gefunden haben, ist nicht klein. Selten geblieben sind dabei jedoch die Fälle, da ein Regisseur-Autor von seinem ersten Film an so konsequent und mit zunehmender Entschiedenheit seinen eigenen Weg gegangen ist, wie der Italiener Francesco Rosi. Chronologisch gehört der heute 44jährige zu einer Gruppe von Namen, die zwischen den Begründern des Neorealismus sowie den Einzelgängern Fellini und Antonioni einerseits und der jüngsten Generation italienischer Regisseure anderseits steht. Zurlini, de Seta, Petri und Pasolini sind neben Rosi zu nennen, und als gemeinsames Merkmal fällt auf, dass sie alle schon gegen die Vierzig zu gingen, als sie Ende des letzten und anfangs dieses Jahrzehnts debütierten. Rosi hatte die vorausgegangenen Jahre dazu genützt, sich mit möglichst allen Aspekten der Filmproduktion vertraut zu machen. Vom juristischen Studium war er zum Radio abgesprungen, hatte sich als Schauspieler und als Illustrator betätigt und war schliesslich als Regie-Assistent von der Bühne zum Film gekommen. Sein Lehrmeister wurde vor allem Visconti, an dessen «La terra trema», «Bellissima» und «Senso» Rosi mitarbeitete. Zwischenhinein und nachher engagierten ihn andere Regisseure, so Luciano Emmer, Antonioni, Monicelli, Zampa. Die lange Ausbildungszeit fand ihre Belohnung in der Aufmerksamkeit, die Rosis eigenes Schaffen von Anfang an erregte. Diese Aufmerksamkeit erklärt sich vorab aus der Aktualität der Themen, die Rosi aufgriff, und aus der Offenheit seiner kritischen Stellungnahme. Das Attribut des engagierten Sozialkritikers wurde ihm zugestanden, allerdings nicht ohne Vorbehalte und nachträgliche Einschränkungen. Vor allem auf seiten der politischen Linken, als deren Parteigänger man ihn abstempelte, wurden bald auch Zweifel an seiner Konsequenz und an der Eindeutigkeit seiner Intentionen laut, die bis zu seinen neuesten Filmen nicht mehr verstummt sind.

Die Daten seines Werdeganges mögen vorerst die Frage nahelegen, wie Rosi zur neorealistischen Tradition seines Landes stehe, wo er in ihrem Rahmen einzuordnen sei. Rosi selbst steht einer solchen Einordnung abwehrend gegenüber. Der Neorealismus ist in seinen Augen eine Formel, die auf jede beliebige Wirklichkeit angewandt worden ist, während er selber, wie er meint, von der Wirklichkeit ausgeht und aus ihr erst seine Formel findet[1]. In welcher Weise Rosi dieses Ausgehen von der Wirklichkeit — das noch fast jeder Autor der Leinwand für sich beansprucht hat — praktiziert, kann man allenfalls aus seinen Berichten über die Entstehung seiner Filme entnehmen. Er betreibt intensives und ausdauerndes Sachstudium, liest Akten, befrägt Leute, unternimmt Reisen und lässt sich erst aus den so gesammelten Kenntnissen und Erfahrungen zur Geschichte und zu den Figuren seines Films inspirieren. Weiterhin behilft er sich, was freilich gerade die Väter des Neorealismus auch getan haben, mit Laiendarstellern, die wo immer möglich ihr eigenes Leben oder wenigstens entsprechende Personen darzustellen haben. Dieser Anstrengung um Lebensnähe tritt aber eine sehr entschiedene dramaturgische Gestaltung gegenüber, die keine Zweifel darüber lässt, dass Rosi weder den platten Abdruck einer oberflächlichen, noch die angebliche Objektivität einer zufälligen und «ungestalteten» Wirklichkeit sucht. Er wehrt sich sogar gegen die Unterschiebung dokumentarischer Intentionen, weil ihm die Kino-Wahrheit als unberechtigter Anspruch erscheint[2]. «Es gibt eine objektive Wirklichkeit. Wahrheit ist das, was jeder von uns aus dieser Wirklichkeit zu ernten, zu deuten und auszudrücken vermag[3].» Die Problematik, die einer so verstandenen Wahrheit innewohnt, verkennt Rosi nicht. Er bekennt sich im Gegenteil mit seltener Klarheit zur sozialen Verantwortung des Filmschöpfers und bürdet diesem «eine schreckliche Verantwortung» auf, weil sein Medium «es erlaubt, viele Tausende von Menschen das Gleiche zur gleichen Zeit denken zu lassen[4].» Wie will Rosi selbst dieser Verantwortung gerecht werden? « . . . ich versuche in meinen Filmen immer klarzustellen, dass ich sage, was ich sehe, und nicht das, was objektiv existiert[5].» Ob diese Rechtfertigung allerdings in allen Fällen der sozialen Wirklichkeit gegenüber standhält, bleibt fraglich. Auch als Spielfilme erwecken Rosis Werke

den Eindruck, zu dokumentieren, sich auf die Beschreibung des Vorgefundenen zu beschränken. Dabei will Rosi eine solche Beschränkung gerade nicht auf sich nehmen. Er will eingreifen ins Leben, indem er den Film als Instrument der Bewusstseinsbildung verwendet. Solche Intentionen zeigen doch wieder eine Verwandtschaft mit dem Programm der Neorealisten an, und nicht zufällig nimmt Rosi die Werke von Rossellini und Visconti zum Masstab[6]. Ein Film erreicht in seinen Augen seinen Zweck erst, «wenn er direkt in ein Ereignis eingreift, das gerade im Entstehen ist, und wenn er selbst dabei mitspielt[7]». Er ist die Waffe der Opposition[8] in einem politischen System, das letzte Entscheidungen dem Urteil des Volkes überlässt. Steckt hinter dem Widerspruch zwischen dokumentarem Schein und der Absicht auf Einflussnahme die Verschlagenheit des Taktikers? Müssen seine Absichten Rosi nicht letztlich in Richtung des Pamphletes abdrängen? Und wenn er sich gegen solche Verdächtigungen ebenfalls verwahrt, tönen seine Versicherungen glaubwürdig angesichts seiner Filme?

Um seine Filme zu Faktoren des Lebens zu machen, zum «Mitspielen» zu bringen, bedient sich Rosi eines einfachen, aber nicht ungefährlichen Mittels: der unmittelbaren Aktualität. Er greift nach Heissen Eisen, trotz dem Risiko, sich daran die Hände zu verbrennen. Er dreht «La sfida», noch ehe der Fall, der ihn inspiriert hat, vor Gericht verhandelt ist[9]; er berichtet über sizilianisches Banditentum, während dessen Terror noch fortdauert; er weist auf die Korruption in der Politik hin in einer Zeit, da die politischen Skandale sich ablösen in Italien; schliesslich erstellt er einen kritischen Bericht über die spanische Gesellschaft, während Kritik in diesem Lande noch immer eine heikle und verpönte Sache ist. Wie aber treibt Rosi an solchen Themen Bewusstseinsbildung, obwohl er «keine Manifeste»[10] drehen will und diesen Eindruck tatsächlich auch nicht erweckt? Von den Manifesten, die ja in der Geschichte des Films einen nicht unbedeutenden Platz einnehmen, unterscheiden sich Rosis Werke vor allem darin, dass sie nicht Personen diffamieren. Der Eindruck von Glaubwürdigkeit und Objektivität, der ihnen anhaftet, erklärt sich hieraus, aber auch die Kritik, die Rosi bei denen findet, die eigentlich seine Freunde sein müssten. Er hat die Kühnheit, dem Erzkapitalisten Nottola Sympathie entgegenzubringen und seinen Gegenspieler von der oppositionellen Linken als den weniger real denkenden Mann erscheinen zu lassen; er belässt Giuliano im Halbdunkel der Legende (weil seine Person ihn gar nicht interessiert), so dass Zuschauer-Reaktionen vermuten lassen, sein Film steigere eher den Mythos des sizilianischen Banditen, statt ihn zu zerstören; er bringt sich weitherum in Misskredit, indem er über Spanien und Toreros berichtet, ohne gegen Franco und Stierkampf ausdrücklich zu protestieren. Rosi verzichtet offensichtlich auf Sündenböcke, auf die er die Empörung des Publikums lenken könnte. Dahinter steckt nicht eine besondere Milde des Urteils, sondern eine nüchterne Einsicht. Rosi findet die Fehler nicht bei einzelnen Menschen, sondern im System. Für das Verhalten der Menschen ist ihre Stellung im System entscheidend: Sobald der junge Rebell ins Monopol der Gemüsegrossisten eingebrochen ist, gebärdet er sich wie ihresgleichen. Die skeptisch anmutende Einsicht formuliert Rosi gleich in seinem ersten Film «La sfida». Aber in den folgenden Filmen zeigt sich, wie er das verstanden haben will. Von Nottola sagt er: «... da er nicht in einer Gesellschaft lebt, die ihn zwingt, sich auf positive Art auszudrücken, drückt er sich negativ aus. Dennoch sind es gerade diese vitalen Menschen, die etwas schaffen, etwas aufbauen. Man muss aber erkennen, wie weit es einer Gesellschaft gelingt, sie zu kontrollieren, darauf hinzuwirken, dass sie sich auf die richtige und nicht auf die falsche Art ausdrücken[11].» So zeigt Rosi in all seinen Filmen einen «Fall», meint aber das ganze System. Die Ordnung will er durchleuchten, um sichtbar zu machen, wo sie fehlerhaft ist. Zur Demonstration bedient er sich der Schilderung einer konkreten Begebenheit, in welcher die Fehler wirksam werden. Am Beispiel Giulianos berichtet er über Sizilien; die Verquickung von Politik und Geschäft im Wohnungsbau gibt Anlass zu einer Lektion über Demokratie; anhand der Laufbahn eines Toreros, anhand des Stierkampfes selbst, erläutert er das Wesen der spanischen Gesellschaft. Die vordergründige Aktualität, auf welche ihn die unzufriedenen Dogmatiker der Sozialkritik festlegen wollen, ist für Rosi nicht schon die Sache selbst, sondern

das Symptom und damit nur der Ausgangspunkt, von dem aus er zu den Wurzeln des Übels zu gelangen sucht. Und diese Wurzeln reichen tiefer, als irgend ein klassenkämpferisches Modell es zum Ausdruck bringen könnte. Den Ideologen gibt Rosi darum je länger je mehr Rätsel auf, weil er, deutlich schon in «Salvatore Giuliano», erst recht aber in «Il momento della verità», zwar ins Soziale zielt, dabei aber auch andere als soziale Gegebenheiten in Rechnung stellen muss. Auf eines allerdings verzichtet Rosi bewusst und konsequent, nämlich auf die Miteinbeziehung des Persönlichen, des Individuellen in seine Schilderung. Dabei stilisiert er nicht etwa seine Figuren zu Typen, sondern lässt offen, was ins Private ginge, abstrahiert gleichsam die Person auf ihre gesellschaftlichen Beziehungen. Die Person des Giuliano bleibt dem Zuschauer völlig fremd (und deshalb noch immer rätselhaft), in «Le mani sulla città» kann man allenfalls vereinzelte Szenen als Ansätze zu einer individuellen Psychologie missverstehen, aber «Il momento della verità» bestätigt Rosis Tendenz erneut und in geradezu auffälliger Weise, steht doch hier ein Einzelner im Zentrum des Films, von dem man dennoch nur erfährt, was für seine soziale Stellung von Belang ist. Diese Beschränkung hängt aufs engste mit der Gestalt von Rosis Filmen zusammen. Die Knappheit, mit welcher der Regisseur Fakten, Handlungen und Dialogstücke aneinanderreiht, zielt auf etwas anderes als Vertiefung; nach innen zu horchen, ist nicht ihre Funktion. Sie steht im Dienste einer strengen Logik, mit deren Hilfe Rosi dem aktuellen «Fall», den er erzählt, das Gesuchte abgewinnt: die Durchsicht auf das Exemplarische, auf die Strukturen. Solchem Unterfangen scheint Rosis Talent günstig zu sein, dramatische Kraft und politische Didaktik ergänzen sich in seinem Schaffen wirkungsvoll. In «La sfida» gelingt die Verschmelzung erst in einzelnen Sequenzen; in «Salvatore Giuliano» muss sich Rosi, in Anpassung an den Stoff, einer kunstvoll verschachtelten Erzählform bedienen; in «Le mani sulla città» kehrt er wieder zu einfacherer Erzählform zurück und erhellt einen an sich wenig plastischen Sachverhalt im Rahmen einer spannungsvollen Aktion; «Il momento della verità» schliesslich bringt gegenüber den früheren Intrigen eine ganz einfache Gradlinigkeit, den von allem aufdringlichen Raffinement gereinigten, geschlossenen Block. Bemerkenswert ist auch, wie Rosi seine Filme immer wieder mit einer Art Klammer umfasst, die im letzten Film deutlich Symbolgehalt hat, zugleich aber dem Zuschauer das Wirken des Filmes bewusst werden lässt: Am Anfang steht eine Szene, die der Zuschauer jeweils (noch) nicht zu deuten weiss, die Auffindung von Giulianos Leiche, Nottolas erfolgreiche Spekulation, die Prozession in Sevilla; an den Schluss setzt Rosi eine entsprechende Szene, die nun aber, nach dem Film, für den Zuschauer gänzlich durchschaubar und «bedeutend» geworden ist: das anonyme Attentat auf einem sizilianischen Markt, die Grundsteinlegung für Nottolas Überbauung, das Ende der Prozession. Die Beispiele dieser Klammern zeigen auch die besondere Fähigkeit Rosis, Bilder gleichsam mit sozialem Gehalt «aufzuladen». Dazu trägt einerseits die strenge Logik der Bildfolge bei, anderseits findet Rosi aber auch die unmittelbar ansprechenden optischen Zeichen und Symbole, welche den Gehalt einer Szene zu tragen und zu überhöhen vermögen. Obwohl der Autor auf den ersten Blick als ein ausgesprochener Rationalist erscheint, bei dem es Gefühlsbewegungen, wie Freude, Heiterkeit oder Trauer, nicht gibt, der nur mit intelligenter Kühlheit argumentiert, steigern sich seine Filme auf diese Weise doch immer wieder zu starker dramatischer Bewegung. In solchen Szenen lässt Rosi auch die Kamera zu pathetischen Gesten ausholen, in lauerndem Verharren die Spannung aufsteigern oder die Überraschung in plötzlicher Veränderung der Perspektive einfangen. Das hat ihm Vorwürfe eingebracht. Der Freude am Reisserischen und der Schwelgerei in optischer Prachtentfaltung hat man ihn verdächtigt. Eine richtige Beobachtung liegt solchen Urteilen zugrunde: Rosi liegt einiges an der Wirkung aufs Publikum, die nach seiner Meinung immer von der Emotion mitgetragen sein muss[12]. Das kann auch nicht verwundern bei seiner Zielsetzung. Nur die Behauptung des Selbstzweckhaften solcher Wirkungen dürfte sich schwerlich halten lassen. Nicht nur die komplizierte Form des «Giuliano» hat ihre Berechtigung, selbst der Farbenrausch der Stierkampfszenen in «Il momento della verità» entspricht einer Notwendigkeit, zeigt ein wesentliches Element der gesellschaftlichen Verfassung an (und überdeckt im übrigen auch

gar nicht die Grausamkeit des Geschehens). Ohne billige Publikumsfängerei zu betreiben, erreicht Rosi immerhin, dass die Zuschauer gefesselt der Darlegung komplizierter Sachverhalte folgen. Problematisch bleibt hingegen das Opfer, das er um solcher Wirkung willen bringt, die Einseitigkeit, mit der er das Soziale zum alleinigen Thema seiner Filme macht, ja, zum einzig noch bedeutenden Thema des Films überhaupt ausdrücklich erklärt[13]. «Ich mache keine Charakterstudien, sondern Gesellschaftsstudien»[14], meint er. Das ist sein gutes Recht. Nur frägt es sich, ob auch in Wirklichkeit alles an der Gesellschaft und nichts am Wesen des Individuums liege. Dieser Einwand trifft vielleicht weniger die Filme, die Francesco Rosi gedreht hat, als diejenigen, die er nicht drehen wird, solange er an dieser Überzeugung festhalten wird. ejW

**Quellen:**

John Francis Lane: «The moment of Truth», in «Sight and Sound», 1964 (33), Nr. 4, S. 169 (Anmerkung 14)

«Le mani sulla città», Interview von Michel Cournot mit F. Rosi in «L'Express», deutsch in «Filmstudio» Nr. 42, S. 32 ff. (Anmerkungen 6, 7, 8, 13)

«Gespräch mit F. Rosi», in «Positif», deutsch in «Filmstudio» Nr. 47, S. 11 ff. (Anmerkungen 1, 2, 11)

«F. Rosi», Interview von Gideon Bachmann, in «Film» Nr. 2 (1965), S. 20 ff. (Anmerkungen 3, 4, 5, 10, 12)

«Politik und Stil: F. Rosi», von Uwe Nettelbeck, in «Filmkritik» Nr. 12 (1964), S. 628 ff. (Anmerkung 9)

# Schmalfilm, Lichtbild, Schallplatte und Tonband in Pfarrei und Schule

### Ein Merkblatt zur Einrichtung der Vorführkabine bei Neu- und Umbauten

Die Benutzung der technischen Hilfsmittel Film, Lichtbild, Schallplatte, Tonband usw. in der Pfarrei- und Schularbeit wirft kein grundsätzliches Problem mehr auf. Dagegen stellen sich noch immer methodische Fragen. Öfters bietet auch die rein technische Seite Schwierigkeiten. Was diesen letzten Punkt betrifft, sollen im folgenden einige praktische Hinweise gegeben werden. Die Erfahrung zeigt, dass eine Vorführkabine so viele Vorteile bietet, dass sie von nun an bei Um- und Neubauten regelmässig vorgesehen werden sollte:

1. Die Geräte haben ihren fest zugewiesenen Platz und können ohne zeitraubende Herrichtung leicht benutzt werden. Projektor und Lautsprecher sind ein- für allemal auf die Saalverhältnisse eingestellt, die Leitungen fest verlegt. Damit sind manche technische Unzulänglichkeiten der Vorführung beseitigt. Auch werden die Geräte geschont und der Verschleiss herabgesetzt.
2. Nur autorisierte Personen können an den Geräten manipulieren.
3. Es ist Licht und genügend Platz vorhanden, um Filme, Diapositive und eventuell Tonbänder und Schallplatten in der richtigen Reihenfolge bereitzustellen. Der Vorführer ist ruhiger und überlegter, da er nicht ständig eine provisorische Einrichtung zu überwachen hat und von den Zuschauern «kontrolliert» wird.
4. Besonders angenehm wirkt sich das Wegfallen von Laufgeräuschen und Lichtreflexen aus. Dadurch wird in fast allen Fällen die Verständlichkeit in den hinteren Sitzreihen verbessert.

Zusätzlich kann über den Filmverstärker ein Saalmikrofon für reine Tonübertragungen betrieben werden. Ebenso kann in der Kabine ein Tonbandgerät für Aufnah-