

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 251

Artikel: Demokratischer Realismus : der Kosmos der Themen bei Francesco Rosi
Autor: Jansen, Peter W.a
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865190>

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: 09.04.2026

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

1



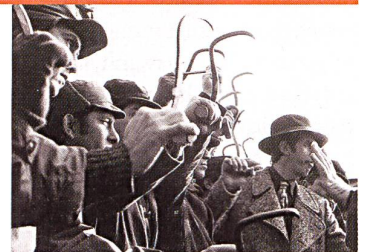
Demokratischer Realismus

der kosmos der themen bei francesco rosi

18 19



2

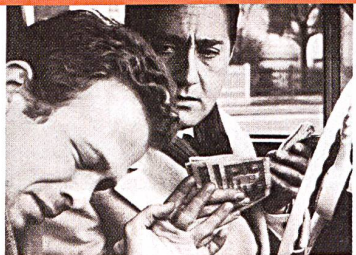


4

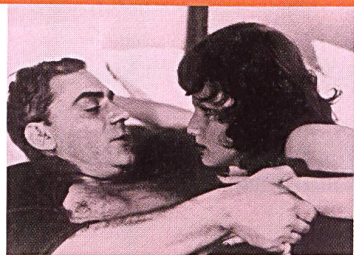
Kaum ein anderes Filmwerk ist so extensiv ausgezeichnet worden, praktisch jeder zweite Film in dem relativ schmalen Œuvre. Es gab den Silbernen (*LA SFIDA*) und den Goldenen Löwen (*LE MANI SULLA CITTÀ*), die Goldene Palme (*IL CASO MATTEI*), einen Silbernen Bär (1962 für *SALVATORE GIULIANO*), es gab Gold in Moskau (*CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*), den Grossen Preis in Teheran (*LUCKY LUCIANO*). In den sechziger und den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts haben die Filme von Francesco Rosi das Wesen Italiens und den Ton ihrer Zeit getroffen, ihre Kritik formuliert, ihre Hoffnungen illuminiert. Es war die praktizierte Utopie einer unverwechselbaren filmischen Methode. Von ihr haben fast alle in Europa gelernt, zumal in England, aber auch in Polen, Ungarn, der ehemaligen CSSR, in Deutschland. So oft sei-



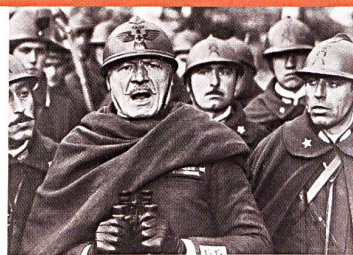
Das Kino kann die Wirklichkeit nicht verändern. Aber es bietet die Möglichkeit, über die Realität nachzudenken und sie zu analysieren.



5



3



6



7

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

1 Salvatore Giuliano

2 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu Carmen

3 Gian Maria Volonté in Lucky Luciano

4 Lucky Luciano

5 Renato Salvatori und Alberto Sordi in I Magliari

6 Alain Cuny in Uomini contro

7 Carolina Rosi in Dimenticare Palermo

ne Filme auch international prämiert wurden, so oft sind sie in Italien Gegenstände heftiger politischer Debatten und von Gerichtsverfahren gewesen. Sie haben bis zu den *CADAVERI ECCELLENTI* niemals kalt gelassen.

Angestossen vom Neorealismus, hat der, wie er sich selber sieht: Normanne aus Neapel, der 35 wurde, ehe er, nach Assistenzen unter anderem bei Visconti, Antonioni, Monicelli sowie einer Reihe von Drehbüchern für andere, seinen ersten eigenen Film machte (*LA SFIDA*), einen ganz eigenen realistischen Stil entwickelt. Da es bei seinen Sondierungen im Gekröse mafiotischer Strukturen immer wieder darum geht, die Dinge (die Berge Siziliens; die Häuser und den Strassenschwung Neapels; die Armut des Mezzogiorno) selbst zum Reden zu bringen, hat man diesen Stil materialistisch ge-

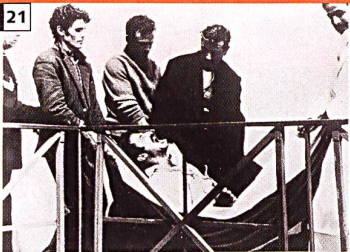
nannt. Man könnte ihn aber auch als demokratischen Realismus bezeichnen. Ob er dem ungeklärten Tod des Salvatore Giuliano nachgeht; oder ob er Korruption und Bauskandal in Neapel offenlegt (*LE MANI SULLA CITTÀ*); oder ob er Verstrickungen der Camorra aufdröseln oder Machenschaften einer neapolitanischen Gaunerbande bis hinauf nach Hamburg verfolgt (*I MAGLIARI*) –: fast durchweg ist die Struktur der Filme offen und immer eine Einladung an den Zuschauer, eigene Schlüsse zu ziehen. Es ist die ästhetische Utopie schlechthin der demokratischen Linken.

Journalistisch-zeitkritisch ist auch die Gruppe der späteren Recherche-Filme *IL CASO MATTEI*, *LUCKY LUCIANO* und *CADAVERI ECCELLENTI*. Mitgestaltung und Enquete aber sind "Stellvertretern" des Zuschauers anvertraut. Bei

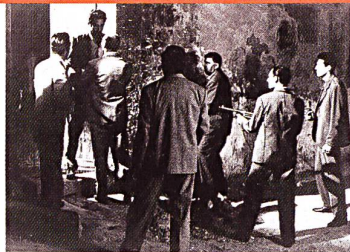


1 Ich sehe mich als Kind des Neorealismus, auch wenn mein Kino nicht neorealistisch geblieben ist. Moravia hat in bezug auf meine frühen Filme von einem «epischen Realismus» gesprochen. Doch aus jener Schule der grossen Tradition von Rossellini, Visconti, De Sica und Zavattini habe ich die Energie bezogen, in einer ständigen Beziehung mit der Realität zu bleiben. Ich habe immer den Menschen in den Mittelpunkt meiner Filme gestellt.

20 21



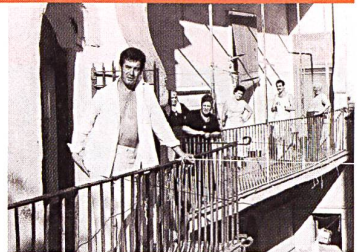
3



3



3



1



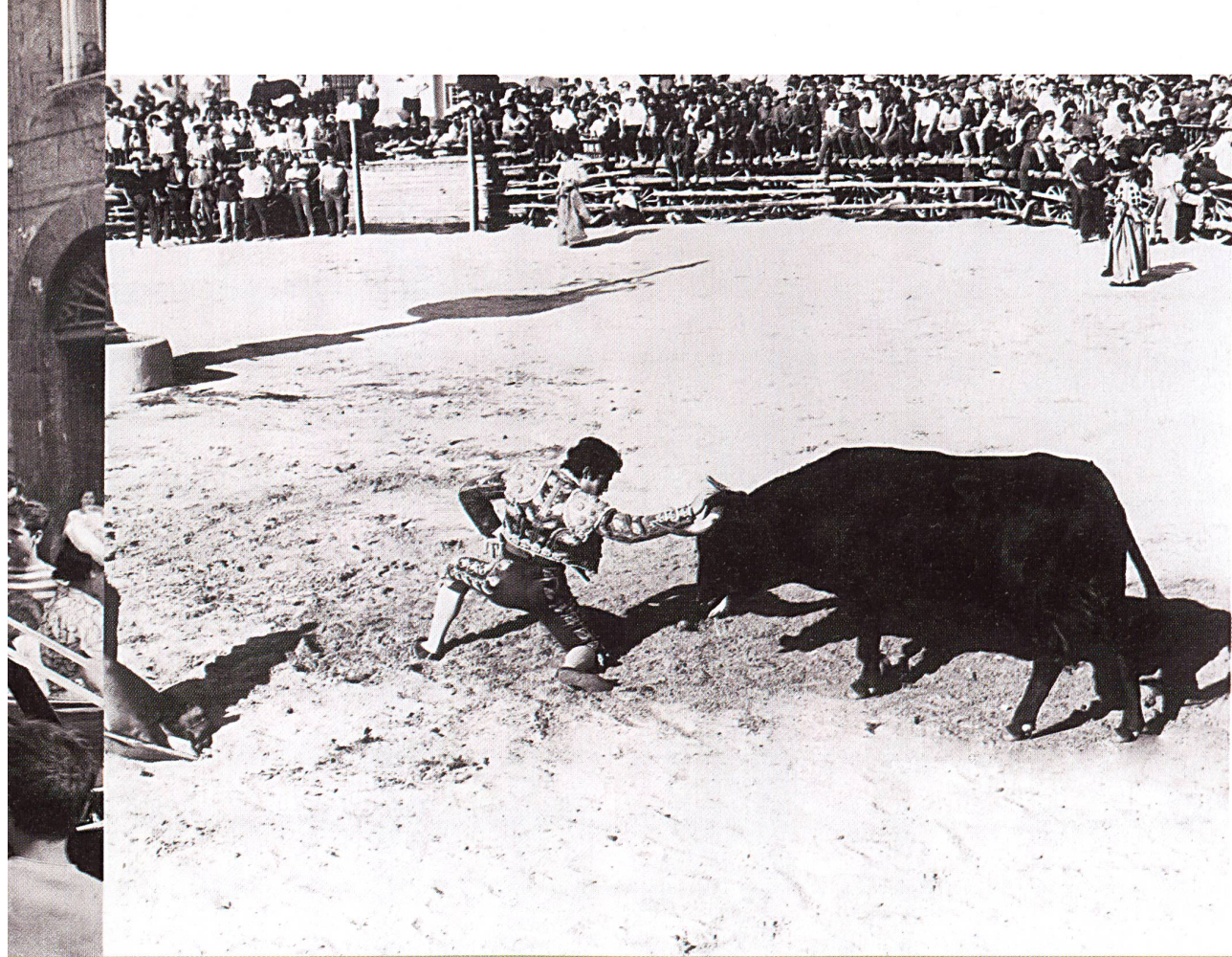
7

IL CASO MATEI ist es Rosi selbst, in LUCKY LUCIANO der amerikanische Drogenpolizist Charles Siragusa, in CADAVERI ECCELLENTI der Inspektor Rogas, der, anders als die bisherigen Rechercheure, von einem Schauspieler, einem Star dargestellt wird, von Lino Ventura. Die Filme mögen immer noch semidokumentarisch angelegt sein und vom Einzelfall auf den Zustand der Gesellschaft reflektieren, aber sie sind kaum noch der reinen Methode des demokratischen Realismus verpflichtet. Sukzessiv rücken Darstellung und Darsteller in den Vordergrund, und auch Nachforschung, Kritik und Anklage werden zu Gegenständen der Darstellung, bis hin zu DIMENTICARE PALERMO, diesem Polit-Thriller, in dem die Kraft von Rosis Mafia-Filmen der ersten Stunde zwar noch einmal beschworen wird, aber der Spekulation auf einen spannenden Plot, der zwischen New York und Sizilien vagabundiert, und

auf die Überzeugungsarbeit internationaler Darsteller nicht mehr standhalten kann.

Immer noch dominiert die Plansequenz, die lange Einstellung, die auch Gegensätzliches miteinander verbindet. Aber schon dient sie, wie in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI, TRE FRATELLI und LA TREGUA, eher der Poetisierung als der Enthüllung, nicht mehr Denunziation, sondern der Kontemplation. Die Filme enthalten grossartige Momente emotionaler Bewegung. Ihre Kraft aber kommt aus anderen, bisher versiegelten Quellen. An die Stelle rationaler Recherche ist eine Phantasie und eine Gefühlsproduktion getreten, die ihre Nachricht über die Emotionalisierung des Zuschauers vermitteln.

Das grosse filmische Ritual war damit angesagt, die «Macht der Gefühle» (Alexander Kluge), die Bewegung üppig dekoriert Bilder, die darstellerische Präsenz erfahrener



Ich strebe einen Stil an, der mich einer allgemeinen Wahrheit möglichst nahe bringt, will aber darüber hinaus meine menschliche, meine künstlerische Wahrheit ausdrücken.



FILMBULLETTIN 1.04 PLANSEQUENZ

- 1 LA SFIDA
- 2 IL MOMENTO DELLA VERITÀ
- 3 SALVATORE GIULIANO
- 4 LE MANI SULLA CITTÀ
- 5 Rod Steiger in LE MANI SULLA CITTÀ
- 6 Carlo Fermariello in LE MANI SULLA CITTÀ
- 7 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu SALVATORE GIULIANO

Schauspieler, die Literarisierung des Realismus. So entstehen CARMEN, die CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA, LA TREGUA. Mit der Bizet-Verfilmung und dem Film nach dem Kurzroman des Gabriel García Marquez wird die Bühne der grossen Gesten betreten, die emotionale Ausstattung der Oper angenommen, während das dem Tagebuch von Primo Levi geschuldete Werk über die Odyssee eines Überlebenden des Holocaust, stets heimatlos quer durch Europa, von grosser Zurückhaltung geprägt ist. Doch kaum jemand, die Kritik war von tiefer Enttäuschung geprägt, scheint Francesco Rosi den Weg Viscontis zu konzipieren, der vom neorealistischen Aufbruch ebenfalls zur Oper führte, wie der Fassbinders von DER HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN zu QUERELLE. Auch die Oper enthält Utopie, die Hoffnung auf Erlösung; dort kann die Utopie selbst magere Zeiten überdauern.

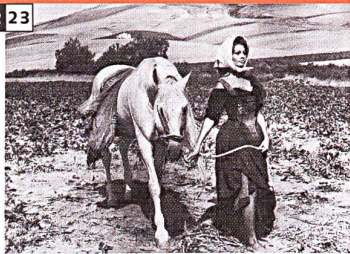
Welche Analyse des Filmwerks von Francesco Rosi man auch zu Rate zieht, welche filmwissenschaftlich und filmhistorisch orientierte Untersuchung: stets wird die fast durchweg kritisch, das heisst negativ bewertete stilistische und inhaltliche Veränderung seiner Filme mit dem Niedergang des *neorealismo* in Beziehung gesetzt. Und die nur kurze, wenige Jahre und wenige Filme überdauernde Blüte des Neorealismus – geradezu ein makabrer Scherz angesichts seiner bis heute wirksamen und im Prinzip unverbrauchten Erbschaft – findet sich selbst überall im Ökonomischen begründet, im rasch erlahmenden Interesse eines nach Entertainment verlangenden Publikums, das seiner eigenen Misere der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht auch noch im Kino begegnen wollte. Vielleicht aber greifen diese rezeptionshistorischen (und in diesem Zusammenhang fraglos zutreffenden) Erklärungen zu kurz. Sie vernachlässigen jedenfalls die allem



1

Wenn ich Filme mache, tauchen natürlich oft viele verschiedene Momente meiner kulturellen und intellektuellen Prägung auf. Aber ich gehe sehr viel mehr instinktiv als intellektuell an die Realität heran, die ich brauche, um einen Film zu erzählen. Es geht mir immer darum, etwas aus einem persönlichen Blickwinkel zu untersuchen.

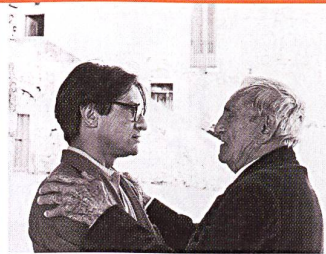
22 23



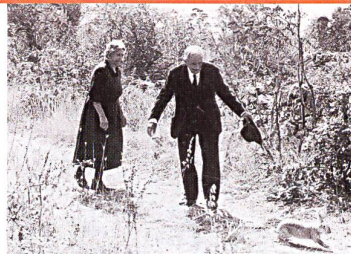
3



4



5



1

1 TRE FRATELLI

2 CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

3 Sophia Loren in C'ERA UNA VOLTA

4 Philippe Noiret in TRE FRATELLI

5 Vittorio Mezzogiorno und Charles Vanel in TRE FRATELLI

6 Ornella Muti in CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

7 Gian Maria Volonté in CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

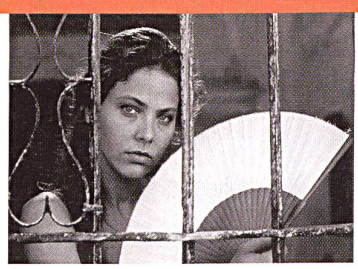
Ästhetischen innewohnende Dynamik, eine Eigendynamik, die von Visconti bis Wim Wenders, von Godard bis Cassavetes, von Antonioni, Pasolini und Wertmüller, von Kurosawa, Kubrick und Fassbinder bis zu den Protagonisten der «Dogma»-Filme ihre Arbeit verrichtet. Jede der wesentlichen Filmografien des zwanzigsten Jahrhunderts ist davon gekennzeichnet, dass im Lauf der Zeit und der Entwicklung von individueller Filmsprache und industrieller Filmtechnik die einzelnen Filme den Stil verfeinern, die Syntax reicher und die Erzählweisen vielfältiger machen, den Plot, die Ausstattung, das Licht, die Montage raffinierter. Die Dekadenz, die ihr Antlitz enthüllt, verlangt nach dem Schönen schlechthin, das in vielen Facettierungen jenem Antlitz zum Spiegelbild wird.

SENZO und IL GATTOPARDO sind so weit von LA TERRA TREMA entfernt, dass man den gemeinsamen Autor, wenn man es nicht besser wüsste, in ihnen nicht finden würde. THE

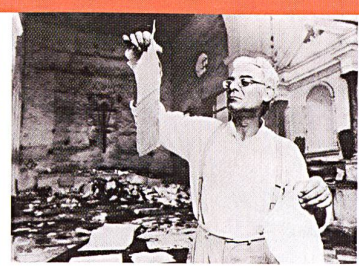
KILLING und EYES WIDE SHUT scheinen nichts miteinander zu tun haben. Wie À BOUT DE SOUFFLE mit PASSION oder NOUVELLE VAGUE. Wie I BASILISCHI mit PASQUALINO SETTEBELEZZE oder gar SCHERZO DEL DESTINO IN AGGUATO DIETRO L'ANGOLO COME UN BRIGANTE DI STRADA. Oder SUGATA SANSHIRO mit KAGEMUSHA, GENTE DEL PO mit AL DI LÀ DELLE NUVOLE, Buñuels L'ÂGE D'OR mit LA VOIE LACTÉE, Lars von Triers IDIOTERNE mit DANCER IN THE DARK, Coppolas YOU'RE A BIG BOY NOW mit APOCALYPSE NOW. In THE END OF THE WORLD ist der Autor von SUMMER IN THE CITY ebenso nur noch umrisshaft zu erkennen wie der des Kurzfilms SAME PLAYER SHOTS AGAIN. Bei ihm, bei Wenders, ist noch am deutlichsten, wie einfachste Formen nach multiplem Ausdruck drängen, wie sich die Landschaften der Bilder bevölkern und aus dem Rinnsal eines Bergbachs ein Ganges, Nil oder Mississippi wird. Bei den von ihren Auto-



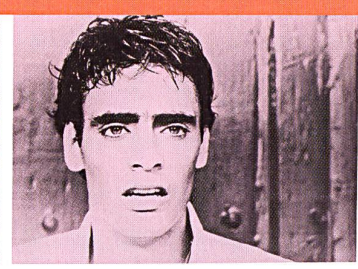
Der Film ist das stärkste Kommunikationsmittel, weil er das Zeugnis der Wirklichkeit mit Poesie verbindet. Allein mit Poesie kann ein Film um die ganze Welt gehen, um verschiedene Sprachen und verschiedene Lebensweisen zu vermitteln.



6



7



8



2

FILMBULLETTIN 1.04 PLANSEQUENZ



9

ren bestimmten Filmen – das liegt in der inneren Logik des Ästhetischen, das nicht wie Apoll in Schönheit verharrt und erstarrt, sondern von dem nach Gestaltung drängenden Dämon des Dionys angetrieben wird – wird aus der Short story der grosse epische Roman, aus der Bleistiftskizze die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, aus der Klavieretüde der «Parsifal».

Mit marktwirtschaftlichen und kinosoziologischen Kategorien und Argumenten allein ist dem Phänomen stilistischer, ästhetischer Entwicklungen und Fortschreibungen nicht beizukommen.

Es muss auffallen, dass es kaum Interviews oder andere Äusserungen oder Stellungnahmen Rosis gibt, in denen von Ästhetik, geschweige denn einer eigenen die Rede ist. Über die

Sprache selbst wird nicht gesprochen; nur darüber, was sie bewirken soll. Immer wieder jedoch spricht Rosi über den Mezzogiorno, die Unterentwicklung, die Herrschaft der Mafia oder mafioser Organisationen, das Elend von Unterdrückung und Ausbeutung, über Armut und Rückständigkeit und die oft verdeckten, aber ebenso häufig offen zutage liegenden Flechtwerke gesellschaftlicher Kräfte, welche, mit Hilfe politischer Gebilde oder auch ohne und gegen sie, die eigentliche Macht ausüben. Die Macht, ihre Gegenwart und ihre Vergangenheit, die nie wirklich vergangen ist, sie sind das Thema fast aller seiner Filme. Und es sind die Themen, über die Francesco Rosi spricht. Nicht nur in seinen Filmen.

Dass er in Neapel geboren wurde, ist daher vielen, wie Derek Malcolm, Grund genug, weshalb seine meisten Filme mit Korruption zu tun haben. Was man auch nennen könnte: das Sein bestimmt das Bewusstsein. Doch was noch auf LA

8 Anthony Delon in CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

9 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten

1



Der Weg des Films ist der Weg der Gefühle. Alle Logik kann im Film durch das Mittel des Gefühls ausgedrückt werden. Aber es genügt nicht, beim Gefühl stehen zu bleiben. Man sollte es benutzen, um eine tiefere Bedeutung auszudrücken, um eine Teilnahme auf der Ebene der Logik zu bewirken.

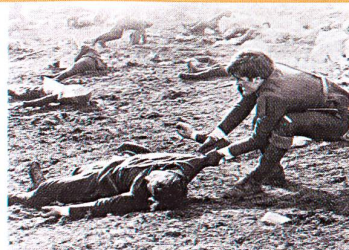
24 25



3



1



3



3

1 Mark Frechette in
UOMINI CONTRO

2 James Belushi
und Carolina Rosi
in DIMENTICARE
PALERMO

3 UOMINI CONTRO

4 James Belushi
und Carolina Rosi
in DIMENTICARE
PALERMO

5 LUCKY LUCIANO

6 Magda Konopka und
Francesco Rosi bei den
Dreharbeiten
zu LUCKY LUCIANO

SFIDA zutreffen mag, auf I MAGLIARI und wenig später auf LE MANI SULLA CITTÀ, bietet schon bei SALVATORE GIULIANO keine hinreichenden Erklärungsmuster mehr, sofern ästhetische Gebilde solcher Erklärungen überhaupt bedürfen. Die Geschichte des ehemaligen Zigarettenschmugglers und jetzigen Gemüsehändlers Vito Polara, der sich, um eines schnellen Gewinns willen und keineswegs aus moralischen Beweggründen, dem nicht minder spekulativen Lieferstopp des Camorra-Chefs Salvatore Ajello widersetzt, ist so linear erzählt, wie die der Teppichverkäufer Mario und Totonno, die vergeblich aus der Bande des Neapolitaners Don Raffaele auszuscheren versuchen, indem sie ihre Geschäfte von Hannover nach Hamburg verlagern, weil auf der Ebene der Chefs und über ihre Köpfe hinweg gemeinsame Interessen in einer Art von Trustbildung oder vorweggenommener Globalisierung, einer Bonsai-Globalisierung, neue Konstellationen schaffen.

Hier wie dort sind die Herrschaftsverhältnisse klar und ohne Geheimnis, der Handel und dessen Regularien sind streng organisiert. Dabei verhält sich I MAGLIARI ZU LA SFIDA wie ein Zerrspiegel und zur Tragödie wie das Satyrspiel, nicht zuletzt durch die Mitwirkung des wörterseligen Alberto Sordi in der Rolle des ubiquitären Römers Totonno, bei Rosi der erste Schauspielerstar, dem viele andere folgen werden. In LE MANI SULLA CITTÀ wird es der Amerikaner Rod Steiger in der Rolle des neapolitanischen Baulöwen Nottola sein, was nur konsequent ist, weil es trotz aller konkreten Örtlichkeit, den politischen Debatten und tumultuösen Parlamentsszenen nicht so sehr um Neapel geht als um etwas, was man «das Prinzip Neapel» nennen könnte, den rücksichtslosen, alle politischen Wechselfälle und vielfältige Bestechlichkeit nutzenden Kapitalerwerb in Form von Liegenschaften, Baugrundstücken, Häusern, ohne Respekt für Leib und Leben der Bewohner. Die-



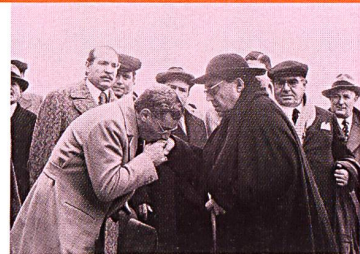
Ich habe versucht, die Ursachen mit den Wirkungen zu verbinden. Dieser Versuch entsprang ausserdem dem Bedürfnis, sich ausser als Filmemacher, also als Künstler, auch als Bürger eines Landes zu fühlen, das heisst teilzunehmen an dem, was die Funktion des Intellektuellen in der Entwicklung des eigenen Landes ist.



4



5



5



5

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ



6

ser Film ist so handfest "realistisch" und offenkundig, so fern jeder Psychologie wie jeden Rätsels, dass er ein Brechtsches Lehrstück sein könnte.

Dreimal ist Gian Maria Volonté der Protagonist Rosi, und er ist jedes Mal ein anderer. Ist der Manager Enrico Mattei (IL CASO MATTEI) das Abbild eines Condottiere der Renaissance, der, ein von der Macht, über die er verfügt, Besessener, alles im Griff hat und unentwegt davon redet, ein Mann, der sich gleichsam selbst veröffentlicht, eine frühe Spielart des "Medienkanzlers" (oder des medienbewussten Berlusconi), so tritt der Gangster und Mafia-Chef Luciano (LUCKY LUCIANO) nur mit grösster Zurückhaltung in Erscheinung, ein schweigsamer und gemütlicher, durchaus sympathischer Rentner mit dunkler Vergangenheit und nicht minder verdunkelter Gegenwart; Öffentlichkeit ist nicht das, was er braucht und sucht. Eine dritte Variante dieses intelligenten Darstellers, der

etwa zur gleichen Zeit bei dem, anders als Rosi, parteilichen Elio Petri einen psychopathischen Mörder spielt, der sich als Leiter des römischen Morddezernats selbst anzeigt, um seine machtgeschützte Unantastbarkeit zu beweisen (INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO), sowie einen militanten kommunistischen Industriearbeiter (LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO, ein Film, der beim Festival in Cannes ex-aequo mit IL CASO MATTEI mit der Goldenen Palme dekoriert wurde!) – eine dritte Variante Volontés bei Rosi ist die bedachtsame, gleichzeitig grüblerisch-nostalgische wie hellwach reflektierende Darstellung des Schriftstellers, Malers und Arztes Carlo Levi in der höchst wortgetreuen Filmversion von Levis Erinnerungsbuch «Cristo si è fermato a Eboli».

Diese drei biographistischen Filme Rosi repräsentieren den Kosmos seiner Themen ebenso wie sie die Vielfalt seiner



1 Das Problem des Südens ist eines der Hauptprobleme bei der Untersuchung der Realität Italiens. Die Verbesserungen, die im Süden eingetreten sind, sind mehr auf den Konsum von Technologien und modernen Produkten zurückzuführen als auf wirklich eigene Errungenschaften.

26 27



1



3



4



4

- 1 CRISTO SI È FERMATO A EBOLI
- 2 Gian Maria Volonté in IL CASO MATTEI
- 3 Irene Papas in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI
- 4 Gian Maria Volonté in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI
- 5 IL CASO MATTEI

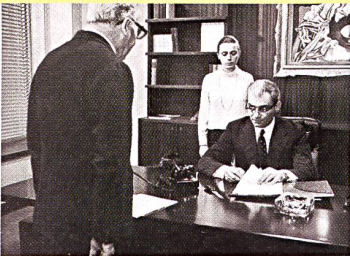
filmsprachlichen Möglichkeiten bezeugen. Mattei, Luciano, Levi, jeder von ihnen eine authentische Person, aber gänzlich von einander geschieden, verleiblichen, als Typen, gleichwohl eine Gemeinsamkeit: das Wesen Italiens. Mattei, Sohn kleiner Leute aus den Marche, steht für die rasante Industrialisierung des agrarischen Landes beziehungsweise für den Norden, der über den Süden kommt. Luciano, Mafioso aus Sizilien, der sich in Amerika an die Spitze der Cosa Nostra mordete, ohne dass man ihm etwas hätte nachweisen können, und der nun, die Politik hält aus undurchsichtigen Gründen ebenso offensichtlich die Hand über ihn, als Pensionär in Neapel ein internationales Drogen-Netzwerk aufbaut, ist, über die armselige herzkrankte und an einem Herzanfall sterbende Person hinaus, ein Dokument, wenn auch quasi als Palimpsest, für die ewige und ewig italienische Verquickung von legaler und illegaler Macht. Und Levi? Er verwirklicht gleichsam alles das, was

Mattei und Luciano verlassen haben, zu seiner eigenen Überraschung, indem der zum Confino verbannte Antifaschist, der Intellektuelle und Künstler, in Lukanien, in dem am Ende aller Strassen und Wege gelegenen Bergdorf Gagliano das ursprüngliche, unverfälschte, bäuerische Italien wieder findet, dem auch die unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht von Pier Paolo Pasolini galt.

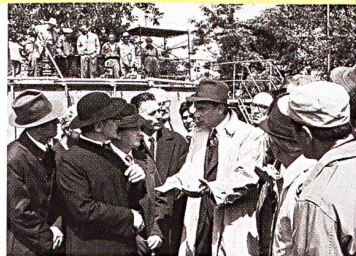
Für jede dieser drei Personen, ihre Geschichten und dem, was sie repräsentieren, findet Rosi die ihnen jeweils angemessene filmsprachliche Diktion. Für IL CASO MATTEI, der mit dem Tod des E.N.I.-Managers beim Absturz seines Privatflugzeugs vom Typ Morane-Saulnier vor der Landung im Nebel bei Mailand beginnt, hat Rosi, acht Jahre danach, eine schier unfassliche Menge an Material recherchiert, Dokumentarfilmmaterial gesammelt, quasi-dokumentarische Szenen nachgestellt, Journalisten, Politiker, Wirtschaftsführer, Ar-



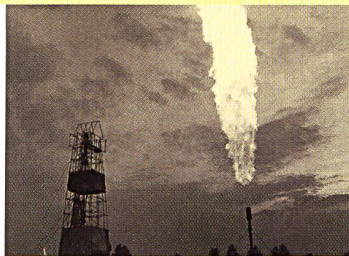
Ich war sehr jung, sehr jung. Ich war beeindruckt von der Leidenschaft meines Vaters für Film und Fotografie. Ich hatte nie vor, etwas anderes zu machen.



2



2



5



2

beiter befragt und alles zusammengebunden zu der Fiktion einer Lebensgeschichte, die zugleich ein Stück Nationalgeschichte ist. Der Film, ein unübertroffenes Chef-d'œuvre einer zugleich intelligenten wie erzählerisch ingeniosen Montage, changiert unentwegt zwischen den Zeiten, Gegenwart der Recherche, Vergangenheit des Absturzes (Unfall oder Attentat?), Vorvergangenheit des Aufstiegs Matteis zu einem der mächtigsten Männer des Landes (und, im Rosi-Kosmos: Fortschreibung des neapolitanischen Baulöwen Eduardo Nottola), Vorvorvergangenheit seiner Zeit als Partisan – und erscheint doch als in sich geschlossene Einheit eines Spielfilms, in dem alles zugleich Fakt und Fiction sein kann. Anders ist *LUCKY LUCIANO*, obwohl auch in ihm ein authentischer Rechercheur, der amerikanische Drogenpolizist Siragusa, mitwirkt, der aber ebenso eine erfundene Figur sein könnte, eine fiktive Enquete, deren Erzählmasse sehr viel mehr dem tradi-

tionellen, vor allem: amerikanischen, Mafiefilm schuldet, so dass man sich, angesichts der Opulenz des bunten Bilderbogens, zeitweilig an Coppolas *GODFATHER* erinnert fühlt, der ein Jahr vor *LUCKY LUCIANO* entstand. Immer wieder aber wird man, anders als bei Coppola, auf die Seriosität der Recherche verwiesen, so dass die "Wahrheit" des Fiktiven unabweislich wird. *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* folgt, mit einer für Rosi ganz ungewöhnlichen Askese der Montage, getreulich den von Volonté als altem Mann vorgelesenen Passagen aus Levis Erinnerungsbericht. Die Bilder vom ärmlichen Leben der Signori und Cafoni des Dorfs Gagliano, ihrer dunkel verschwisterten Familien, ihrer Querelen, Krankheiten, dem Hexenglauben der Menschen, die sich eher für Tiere halten und, trotz Pfarrer und Bürgermeister, keineswegs für Christen, weil Christus nicht über Eboli hinaus gekommen sei, sind wie die Bilder von ihrer schweren körperlichen Ar-

1

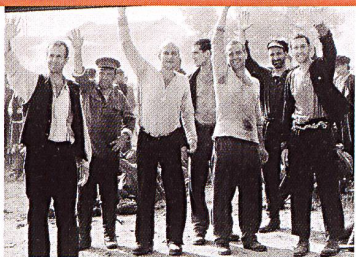


Letztlich gelingt es der konstruktiven Kraft des Menschen immer, aus der Asche der Zerstörung wieder aufzutauchen. Deshalb glaube ich, dass es zwischen dem Hang zur Zerstörung und dem Hang zum Leben immer Momente der Hoffnung gibt.

28 29



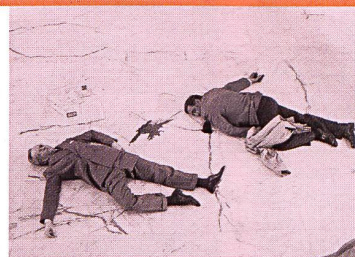
1



2



3



4



6

beit auf den kargen, von der Erosion versteppten und verwüsteten Böden, die der nüchterne Text des ehemaligen Confinato heraufbeschwört, von der stupenden Schönheit sensationsfreier Einfachheit. Das macht *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*, diesen Film, der gelegentlich an die (allerdings noch in Schwarzweiss gedrehte) nahezu apokryphe Buñuel-Dokumentation *LAS HURDES* denken lässt, zu einem der sinnlichsten Rosis.

Man könnte die drei Volonté-Filme als Rosis Trilogie über die Italianità auffassen; man könnte dazu noch *TRE FRATELLI* positionieren als den Film des Einvernehmens mit der Wehmut, dass Vergangenheit und Geschichte zwar andauern mögen, aber nicht zu revidieren sind. Rosis selbst freilich hat eine andere, bisher nicht verwirklichte und wahrscheinlich auch nie zu realisierende Vorstellung von einer grossen Montagefassung früherer Filme: eine chronologische Folge der

Materialien aus *SALVATORE GIULIANO*, *LE MANI SULLA CITTÀ*, *IL CASO MATTEI* und *LUCKY LUCIANO*. Was heisst, dass er den Verstrickungen der Macht, dem undurchdringlichen Filz aus Politik und Verbrechen, Administration und Mafia, Industrie und Medien ungleich mehr Bedeutung zumisst als der Idee, der Utopie Italien. Was aber auch heisst, *SALVATORE GIULIANO* wieder in den Rang einzusetzen, der diesem frühen Meisterwerk ohne Zweifel gebührt. In der Tat lässt sich von diesem Film aus das Werk des Francesco Rosi erschliessen, bis hin zu *CADAVERI ECCELLENTI*, in dem sich alle Gewissheiten, zu denen der Kommissar Rogas zu gelangen glaubte, in Paranoia auflösen (was logischerweise die Karriere der Filme der Denunziation der Macht und der Anklage beendet), dem thrillerhaften *DIMENTICARE PALERMO* sowie unter Einschluss von *UOMINI CONTRO* und sogar der *CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA*.



2

Man darf nie die Zusammengehörigkeit von Vergangenheit und Gegenwart aus dem Auge verlieren, damit man besser versteht, wie sich die Zukunft entwickeln wird.



5



4



5



4

FILMBULLETTIN 1.04 PLANSEQUENZ

- 1 Julia Migenes-Johnson in CARMEN
- 2 LA TREGUA
- 3 John Turturro in LA TREGUA
- 4 CADAVERI ECCELLENTI
- 5 Lino Ventura in CADAVERI ECCELLENTI
- 6 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu CARMEN

Denn Rosi Filmsprache, sein visueller Erzählstil – sie sind, zu welchen Verfeinerungen, Zuspitzungen, Kunstfertigkeiten in Vokabular und Grammatik, syntaktische Organisationen inklusive, die ästhetische Eigendynamik der fortwährenden und ungebrochenen Weiterentwicklung ihn noch führen wird, in dem sizilianischen Film schon angelegt. Kaum irgendwo sonst als bei Rosi sind sie so beredt eingesetzt, die "leeren" Totalen, etwa auf die Berge am Hochtal von Portella della Ginestra, die kahlen, gleichsam unbemannten Berge, aus denen die Schüsse am 1. Mai 1947 fallen, in die Menge der friedlich und fröhlich versammelten und demonstrierenden Bauern mit den zu ihnen sprechenden Gewerkschafter, und man bekommt, während die Versammlung in Panik gerät und sich katastrophisch auflöst, keinen einzigen Schützen zu Gesicht. Wie man solche Berge wieder sehen wird in UOMINI CONTRO (die Hochebene von Asagio am Rand der Dolomiten)

und auch bei dem Dorf Gagliano in Lukanien, oder die verlassenen apulischen Felder in TRE FRATELLI, so ist der Montage-Schock des unerwarteten Umschnitts aus der Totalen in die Nahaufnahme ebenso virulent in der dokumentarisch aufgenommenen Karfreitagsprozession von Sevilla und in der Stierkampfarena (IL MOMENTO DELLA VERITÀ) sowie selbst noch in dem Marquez-Film, wenn auch nicht mehr, reduziert auf eine einzelne Person, mit vergleichbarer Kraft.

Wie es für den spanischen Film keine Drehgenehmigung gab, weshalb Rosi mit nur einem sehr kleinen Team vier Monate durchs Land reiste, angeblich, um vereinzelte Aufnahmen für einen Dokumentarfilm (!) zu machen, so war er schon in Sizilien nicht erwünscht gewesen. Die Dialoge, die er aufnahm, wurden von Carabinieri nach Rom an den Minister Mario Scelba übermittelt, der auch ein Dutzend Jahre vorher, zu Lebzeiten Giulianos, Innenminister gewesen war, zu dem

Francesco Rosi

geboren 15. November 1922 in Neapel; von 1948 bis 1956 Regieassistenzen und Drehbuchmitarbeit etwa bei Luchino Visconti (LA TERRA TREMA, BELLISSIMA, SENSO), Michelangelo Antonioni (I VINTI) oder Luciano Emmer und Mario Monicello; beendet 1951 CAMICIE ROSSE von Goffredo Alessandrini; 1956 Regie, zusammen mit Vittorio Gassman, von KEAN nach Jean-Paul Sartre

1958 **LA SFIDA**
Buch: Francesco Rosi, Suso Cecchi d'Amico; Kamera: Gianni Di Venanzo; Schnitt: Mario Serandrei; Musik: Roman Vlad; Darsteller (Rolle): José Suarez (Vito Polara), Rossana Schiaffino (Assunta), Nino Vingelli (Gennaro), Decimo Cristiani (Salvatore Ajello); Produzent: Franco Cristaldi

1959 **I MAGLIARI**
B: F. Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Patroni Griffi; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Alberto Sordi (Totonno), Belinda Lee (Paula Mayer), Renato Salvatori (Mario), Lina Vandal (Frida); P: Franco Cristaldi

1962 **SALVATORE GIULIANO**
B: F. Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Frank Wolff (Gaspere Pisciotta), Salvo Randone (Gerichtspräsident), Federico Zardi (Pisciottas Anwalt), Pietro Cammarata (Salvatore Giuliani); P: Franco Cristaldi, Lionello Santi

1963 **LE MANI SULLA CITTÀ**
B: F. Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Forzella, Enzo Provenzale; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Rod Steiger (Eduardo Nottola), Salvo Randone (Bürgermeister De Angeli), Guido Alberti (Aglione), Angelo d'Alessandro (Balsamo), Carlo Fermariello (De Vita); P: Lionello Santi

1965 **IL MOMENTO DELLA VERITÀ**
B: F. Rosi, Pedro Portobella, Ricardo Muñoz Suay, Pedro Beltran; K: Gianni Di Venanzo, Pasqualino De Santis; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Miguel Mateo Miguelin (Miguel), José Gomez Sevillano (Impresario), Pedro Bausari Pedrucho (Stierkämpflehrer), Linda Christian (Amerikanerin Linda); P: Antonio Cervi, F. Rosi

1967 **C'ERA UNA VOLTA**
B: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, F. Rosi nach «Pentamerone» von Giambattista Basile; K: Pasqualino De Santis; S: Jolanda Benvenuti; M: Piero Piccioni; D (R): Sophia Loren (Isabella), Omar Sharif (Prinz Ramon), Dolores del Rio (Königinmutter), Georges Wilson (Koch Monzu); P: Carlo Ponti

1970 **UOMINI CONTRO**
B: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, F. Rosi nach «Un anno sull'altipiano» von Emilio Lussù; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Mark Frechette (Leutnant Sassù), Alain Cuny (General Leone), Gian Maria Volonté (Leutnant Ottolenghi); P: Luciano Perugia, F. Rosi

1972 **IL CASO MATTEI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Nerio Minuzzi, Tito Di Stefano; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Enrico Mattei), Luigi Squarzina (Journalist), Gianfranco Ormbuen (Ingenieur Ferrari), Peter Baldwin (Journalist Mc Hale), F. Rosi; P: Franco Cristaldi

1974 **LUCKY LUCIANO**
B: F. Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Lucky Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Charles Siragusa (Rauschgiftfahnder Siragusa), Vincent Gardenia (Oberst Poletti), Charles Cioffi (Vito Genovese), Magda Konopka («Contessa»), Silverio Blasi (Finanzinspektor); P: Franco Cristaldi

1976 **CADAVERI ECCELLENTI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Lino Jannuzzi nach dem Roman «Il contesto» von Leonardo Sciascia; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Lino Ventura (Inspektor Rogas), Fernando Rey (Minister für Sicherheit), Alain Cuny (Richter Rasto), Max von Sydow (Präsident Richès), Charles Vanel (Richter Varga), Tino Carraro (Polizeichef); P: Alberto Grimaldi

1979 **CRISTO SI È FERMATO A EBOLI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria nach dem gleichnamigen Bericht von Carlo Levi; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Carlo Levi), Paolo Bonacelli (Podestà), Alain Cuny (Baron Rotunno), Lea Massari (Luisa Levi), Irene Papas (Giulia), François Simon (Don Trajella); P: Alberto Grimaldi, Nicola Carraro

1981 **TRE FRATELLI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, frei nach «Der dritte Bruder» von Andrej Platonow; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Charles Vanel (Donato Giuranno), Philippe Noiret (Raffaele Giuranno), Andréa Ferréol (seine Frau), Vittorio Mezzogiorno (Rocco Giuranno), Michele Placido (Nicola Giuranno); P: Giorgio Nocella, Antonio Macri

1984 **CARMEN**
B: F. Rosi, Tonino Guerra nach der Novelle von Prosper Mérimée und der Oper von Georges Bizet; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Georges Bizet; D (R): Julia Migenes-Johnson (Carmen), Plácido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Suzan Daniel (Mercedes); P: Marcel Dassaux, Patrice Ledoux

1987 **CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA**
B: Tonino Guerra, F. Rosi, nach «Cronica de una muerte anunciada» von Gabriel García Márquez; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volonté (Cristo Bedoya), Irene Papas (Angelas Mutter), Lucia Bosé (Plácida Linero), Alain Cuny (Witwer Xius); P: Francis von Büren, Ives Gasser

1990 **DIMENTICARE PALERMO**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Gore Vidal nach «Oublier Palerme» von Edmonde Charles-Roux; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Ennio Morricone; D (R): James Belushi (Carmine Bonavia), Mimi Rogers (Carrie), Carolina Rosi (Journalistin Gianna Magnardi), Vittorio Gassman (Il Principe), Philippe Noiret (Hotelmanager); P: Mario und Vittorio Cecchi Gori

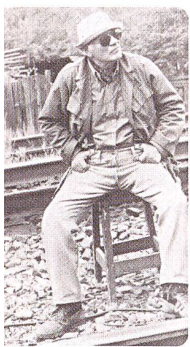
1992 **DIARIO NAPOLETANO**

1997 **LA TREGUA**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Stefano Rulli, Sandro Petraglia nach dem autobiographischen Roman von Primo Levi; K: Pasqualino De Santis, Marco Pontecorvo; S: Ruggero Mastroianni, Bruno Sarandrea; M: Luis Bacalov; D (R): John Turturro (Primo Levi), Rade Serbedzija (der Grieche), Massimo Ghini (Cesare), Teco Celio (Col. Rove), Roberto Citran (Unverdorbten), Claudio Bisio, Andy Luotto, Lorenza Indovina; P: Leo Pescarolo, Guido de Laurentiis, Marcel Hoehn

der Bandit, wie man heute mit Sicherheit weiss, durchaus Verbindungen hatte. Und die sizilianischen Bauern, die für ihr Vertrauen in Obrigkeiten und in Landfremde aller Provenienz stets nur bestraft worden sind und deshalb von tiefem Misstrauen gegen die Herrschaft der legitim und illegitim Mächtigen erfüllt waren, sie mussten immer wieder neu animiert werden, als Darsteller mitzuwirken – als «Darsteller», denn Rosi hat mit SALVATORE GIULIANO nicht weniger vermocht als die Selbstdarstellung eines Volks. Das konnte umso eher zum Protagonisten werden, als der angebliche Held schon tot ist, ermordet von seinem «Adjutanten» Pisciotta im Einvernehmen mit Mafia und Carabinieri, eben jener sinistren Koalition der Macht. Wie eine Reliquie das Abbild einer Ikone, an den «Cristo morto» von Mantegna erinnernd, den im Jahr darauf Pasolini in MAMMA ROMA mit dem Bild des toten Ettore zitieren wird, ist der Leichnam aufgebahrt und aufge-

nommen, um den sich am Fundort, dem Hof eines Hauses in Castelvetrano, die Reporter drängeln und über den sich in der Leichenhalle seine Mutter wirft.

Hier setzt der Film ein, beginnt die erste filmische Recherche Rosis überhaupt, vagabundierend, mäandernd zwischen Gegenwart (die Erzählzeit) und tief gestaffelter Vergangenheit (die erzählte Zeit), zwischen geplanten Szenen und Sequenzen und unvermutet zugefallenen. Wie später IL CASO MATTEI (vor allem) ist SALVATORE GIULIANO nicht zuletzt am Schneidetisch entstanden, stets die ebenso zentrale wie leere Stelle umkreisend, die der Mittelpunkt der Geschichte, als Erzählung wie als Historie, ist. Die alles bewegende, alles verursachende Gestalt (oder auch: Macht) ist umso gegenwärtiger, desto abwesender sie ist – wie die Schützen von Portella della Ginestra. Rückblenden stellen weniger zeitliche als kausale Ketten her, was Rosi selbst als seine «eigentliche» Erfin-





Meine Filme sind immer in der Realität und im Konkreten und in der Materialität eines Faktums verwurzelt. Ich habe nie Filme gemacht, die nur dem Drängen einer Idee Genüge leisteten.

30 31



3



3

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

1 Francesco Rosi
bei den Dreharbeiten
zu LA TREGUA

2 Lino Ventura
in CADAVERI
ECCELLENTI

3 SALVATORE
GIULIANO

dung bezeichnet. Es ist, bis zu TRE FRATELLI und der CRO-
NACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA, diese neue Funktionali-
sierung eines traditionellen filmischen Sprachgestus, mit der
Francesco Rosi die Syntax des Mediums bereichert hat. Sie ist
es, mit der Film zu sich selbst kommt: zur Auflösung, zur Ver-
flüssigung von Zeit und Ort sowie zu ihrer Verschmelzung zu
einer von keiner anderen Sprache erreichbaren Emulsion.



3

Peter W. Jansen