

Framing Roman Shanties – Dokumentar- und Spielfilme 1951-1973

Die beiden Videoinstallationen *From thousands of possibilities* von Maria Iorio / Raphaël Cuomo und *Notes on Pasolini's Form of a City. Sana'a, Sabaudia, Rome* von Sandra Schäfer, die bei der S.M.U.R. Ausstellung 2013 in Berlin gezeigt wurden, waren Ausgangspunkte für unsere ausführliche Sichtung und Diskussion im März und April 2014 einer Auswahl von Dokumentar- und Spielfilmen aus den fünfziger bis siebziger Jahren, die in den östlichen Vororten von Rom gedreht wurden.

In der historischen Folge der Filme offenbarte sich schnell eine Reihe von allgemeinen Entwicklungen wie zum Beispiel in der Darstellung der Bewohner der Elendsquartiere: zunächst werden sie als stumme und passive Opfer dargestellt, später stärker persönlich charakterisiert, eine Identifikation der Zuschauer ermöglichend und in den letzten Filmen werden sie zu einer politischen Kraft, die für ihr Recht auf Stadt kämpft. In ihren ideologischen Ausrichtungen werden die politischen Vorstellungen und Ziele der Produzenten deutlich: Für die Filme, die im Auftrag der Regierung oder in deren Sinn gedreht wurden, stehen die Elendsquartiere für eine Vergangenheit, die überwunden wird und die daher verschwinden werden. Für die Filme von Unitelefilm, der Produktionsgesellschaft der Kommunistischen Partei, ist das Leid in den Elendsquartieren Zeugnis für das Versagen der Regierung für menschenwürdige Wohnungen zu sorgen und für die Schattenseiten des Kapitalismus. Schließlich, ab den 60er Jahren, versuchten unabhängige, aktivistische Filmemacher den Protagonisten den Raum und eine Plattform zu geben für sich selbst zu sprechen.

(Fußnote 1: siehe auch: Barbieri, Paolo: „Filmare la borgata. Ricostruire l'immagine di Tiburtino III attraverso gli audiovisivi d'archivio“ in Cancellieri, Adriano and Scandurra, Giuseppe: *Tracce Urbane, Alla ricerca della città*, Milano 2012)

Neben diesen allgemeinen Beobachtungen diskutierten wir Fragen, die wir in unserer eigenen künstlerischen Arbeit verfolgen, zum Beispiel wie die die Filme eine Stigmatisierung der Elendsquartiere als das Andere produzieren, unterlaufen oder vermeiden etwa durch die Darstellung der Arbeit, der ihre Bewohner nachgehen. Häufig werden die Frauen als Prostituierte gezeigt und die Verhältnisse dort insgesamt moralisch abgewertet. Ein weiteres Augenmerk galt den filmischen Stilelementen: Wie sich Kadrage, bewegte oder feste Kamera, Schnitt, Musik und Kommentar zueinander verhalten, überlagern oder auseinander laufen. Schließlich konnten wir verfolgen, wie bestimmte Orte oder Straßen immer wieder auftauchten und diskutieren, was diese symbolisieren oder repräsentieren.

Die Filme

Im Dokumentarfilm *La Ricchezza dei Poveri* von Pino Mercanti aus dem Jahr 1951 folgt die Kamera einem Journalisten, der die Elendsquartiere vor der Stadt erkundet, eine ihm und – wie unterstellt wird – auch den Zuschauern völlig unbekannte Welt. Als er entlang den unter die antiken Aquädukte gebauten Hütten fährt, ist er schockiert über die Armut, die zu Elend wird, je weiter sich die Reihe der mit einer Null beginnenden Hausnummern erstreckt, die für ihn eine „Menschheit unter Null“ symbolisieren. Der Protagonist verlässt sein Auto nicht und die Kamera folgt seiner Bewegung, schwenkt entlang der Häuser und ihrer Bewohner begleitet von seinem melancholischen, inneren

Monolog, der sich schließlich in einer Szene in einer Kirche mit diesen Menschen versöhnt, die zwar arm aber fromm seien.

A l'ombra dei monumenti che testimoniano la gloria di una grande è antica civiltà,
uomini vivono in condizione inumane.

Ho visto le lunghe file di tuguri della periferia
entro cui si indovinano gli orrori e la sporcizia della promiscuità

Amore in Città von 1953 besteht aus sechs Episoden, die zusammen Spielfilmlänge ergeben. In der Einführung wird behauptet, dass hier wirkliche Menschen gezeigt werden, die ihre eigene Geschichte erzählen. In der ersten Episode *Amore che si paga* von Carlo Lizzani klärt uns ein unsichtbarer Kommentator über die Anstrengungen und Leiden der römischen Straßenhuren auf, stellt fünf von ihnen vor und fragt sie nach ihrem Leben und ihren Nöten. Als es spät wird, folgen wir ihnen zu ihre Behausungen in der Peripherie. Liliana, die letzte in der Reihe, bewohnt eine Baracke, wo die Episode endet mit einer klassischen Kamerafahrt rückwärts durch ein kleines Fenster auf ein Nachtbild der Hütten entlang dem Aquedotto Felice.



Amore in Città, 1953



In *Ai Margini della Città* von Giorgio Ferroni von 1954 hat sich die suburbane Landschaft im Osten Roms dramatisch verändert: Die alten Häuser und Hütten sind zu ländlichen Inseln geschrumpft, umgeben von den riesigen Baustellen, der neuen Wohnblöcke. Der Kommentar in diesem Film trauert eher einem bukolischen Idyll nach, das durch die massiven Betonstrukturen verdrängt und verschwinden wird.

Altre casette e anche queste che si appoggiano alla maestà del'archeologia
col tempo dovranno scomparire

Qui vive un' umanità che s'industria da sola.

E ognuno sa fare di tutto.

Pareti e tetti nascono in una notte.

La mattina non resta che imbiancare la facciata.

Si vive con semplici pensieri.

Il sogno non esce da i limiti innocenti e modesti
di un giornale a fumetti.

Eine Episode in Fellinis *Il Bidone* von 1955 zeigt wie sehnsüchtig die Slumbewohner darauf warten in die neuen Wohnungen zu ziehen, die im Rahmen des nationalen Plans

für Sozialwohnungen gebaut werden. Sie werden leichte Beute für die Betrüger, die gefälschte Formulare verteilen und „Bearbeitungs-Gebühren“ kassieren.

Ein herausragender Film zu self made urbanism ist Vittorio De Sicas *Il Tetto* von 1956: Ein junges Paar ohne eigene Bleibe irrt durch Rom auf der Suche nach einer Wohnung. Als sie schließlich zwischen Fluss und Eisenbahn ihr eigenes Haus bauen, bangen wir mit ihnen, dass es fertig wird, bevor am Morgen die Polizei kommt.

Pasolinis *Accatone* von 1961, die dramatische Geschichte eines Müßiggängers und Zuhälters, spielt im damals noch periurbanen Pigneto. Der Film endet tragisch wie auch *Mamma Roma* von 1962, in dem Anna Magnani eine ehemalige Prostituierte spielt, die versucht ihrem Sohn ein besseres Leben in einer der INA-casa Siedlungen zu ermöglichen, nach denen sich die Slumbewohner in *Il Bidone* so verzweifelt sehnen. Die Elendsquartiere sind in diesem Film nur noch eine Drohung im Hintergrund aus einem Leben, das Mamma Roma hinter sich gelassen hat. In der Eröffnungsszene von *Uccellacci e Uccellini* von 1965 erscheint die Gegend als eine endlose Baustelle, die die Menschen trennt und desorientiert. Die unfertige Stadtautobahn wird für Nino und Toto zu einer absurden Bühne, die sie entlang laufen ohne eine Ahnung, wohin sie führt.

Sehr bemerkenswert sind die Dokumentarfilme von Giuseppe Ferrara, der 1962 sein Filmstudium mit *Bambini del Aquedotto* abschloss. Die Siedlungen am Aquedotto Felice bilden den Rahmen für eine einfühlsame Beschreibung des Alltags ihrer Bewohner, vor allem der Kinder, die in den kurzen Szenen zu lebendigen, eigenen Charakteren werden. 1963 interviewte Ferrara in *Vita di borgata* Bewohner der Peripherie, zu einer Zeit, als Synchronton Aufnahmen technisch noch aufwändig waren. Erst zehn Jahre später konnte sich dies allgemein durchsetzen. *Terzo Mondo Sotto Casa* von 1970 ist in vielerlei Hinsicht ein besonderer Dokumentarfilm. Was zunächst auffällt sind die experimentelle Kameraführung und Montage, eine avantgardistische Ästhetik, die durch die abstrakte elektronische Musik von Vittorio Gelmetti, einem der wichtigsten experimentellen Komponisten Italiens der Zeit, unterstrichen wird. Eher im Gegensatz dazu steht der eher dogmatische Ton des Kommentars, der die römischen Peripherien mit einem Drittel der Einwohner der Stadt auf ein Leben in Armut reduziert und als Ressource billiger Arbeitskräfte für das kapitalistische System, ein Zustand der mit der Dritten Welt gleichgesetzt wird.

(Fußnote 2: Der Text stammt von Franco Ferrarotti, der im gleichen Jahr die grundlegende, soziologische Studie *Roma da capitale a periferia* veröffentlichte. Als Hochschulprofessor schickte er seine Studenten zur Feldforschung, ausgerüstet mit tragbaren Aufnahmegeräten in die Peripherien der Stadt und veröffentlichte dieses Material 1974 unter dem Titel *Vite di barraccati*.)

Es wird weiter erklärt, dass nachdem die Bewohner der Peripherien, aus dem Stadtzentrum vertrieben und ohne menschenwürdige Wohnung an der Gesellschaft lediglich durch Konsum teilhaben können. Hier kommt ein Schallplattenspieler ins Bild und die Musik wechselt abrupt zu *Honky Tonk Woman* von den Rolling Stones. Wir sehen eine Gruppe junger Leute die in einer offenen Hütte im Tor Fiscale Viertel tanzen. Die Szene wirkt sehr attraktiv, nicht zuletzt durch was wir heute als queere Atmosphäre verstehen, die in Verbindung mit Elendsquartieren gebracht, recht ungewöhnlich ist.

I travestiti...

qui, la rispettabilità borghese non ha corso.

In un mondo di segregati, di respinti della società civile
anche le deviazioni sessuali
trovano il loro angolo patetico

Ein anders neues Phänomen im Rom Ende der 60er Anfang der 70er Jahre sind Häuserkämpfe und -Besetzungen die auch dazu führten, dass Slumbewohner sich ihren Platz in der Innenstadt eroberten, indem sie leerstehende Häuser in der Via Cavour besetzten und im November 1970, nach der Räumung dort Hütten aus Plastikplanen auf dem Bürgersteig errichteten. Einige dieser Kämpfe wurden von den Filmemachern Anna Lajolo, Alfredo Leonardi and Guido Lombardi (zusammen mit Paola Scarnati) 1970 dokumentiert in *La casa è un diritto non un privilegio* (lange Version), *Vogliamo una casa subito* (kurze Version). Autonomie war auch der Schlüsselbegriff für das unabhängige Kollektiv Videobase, das die drei Filmemacher gegründet hatten und das eine neue Verbindung von Medienarbeit und politischem Aktivismus entwickelt hatte. 1973 produzierte es *Quartieri Popolari di Roma*, ein Video, das die Stimmen der Betroffenen radikal in den Vordergrund stellt, ungeschnitten und unkommentiert.

Diskussion

=====

Mamma Roma

Sandra Schäfer:

Für S.M.U.R. habe ich mir Filme von Pasolini angeschaut und dabei seinem Interesse und seiner Kritik an der Moderne nachgeforscht und seiner Huldigung an die Peripherie. Ich hatte dabei aber das Gefühl, dass es bei seinen Filmen gleichzeitig auch um etwas anderes geht: In *Mamma Roma* zum Beispiel spielt das Verhältnis einer Mutter zu ihrem Sohn eine große Rolle und der Wunsch in der sozialen Hierarchie aufzusteigen; es geht um den Oedipus Komplex.

Maria Iorio:

Die Geschichte der Mutter und ihres Sohnes steht im Mittelpunkt, aber die städtische Umgebung, die Stadt selbst ist auch ein wichtiger Aspekt in diesem Film, der hauptsächlich vor Ort im INA-Casa Tuscolano Viertel und der benachbarten Brache gedreht wurde, die von den neuen Gebäuden und dem antiken Aquädukt umgeben ist. Der Film zeigt sowohl das individuelle Drama als auch den spezifischen Kontext dieses Dramas. Ich würde sagen beide haben eine vergleichbare Bedeutung, sind aufeinander bezogen. Das Panorama der umgebenden Stadtlandschaft – wo sich zu dieser Zeit eine intensive Bauspekulation abspielte – erscheint immer wieder während des gesamten Films: es spiegelt jede einzelne Episode des individuellen Dramas und ist sogar die Schlusszene des Films. Das Scheitern beim Streben nach einem besseren Leben ist an eine bestimmte Gesellschaft gebunden, die neokapitalistische Gesellschaft, die in den Jahren des so genannten Wirtschaftswunders aufkam.

S:

Was ich in *Mamma Roma* sehr mag, ist die Gegend um den Aquädukt, eine Art offenes Feld auf dem so viel passiert: sexuelle Begegnungen, Kämpfe, Konkurrenzen; es ist eine Art Raum der Übertretung; für Pasolini ist er sehr attraktiv und ein wichtiges Element, das gut als Zwischenraum positioniert ist.

Raphaël Cuomo:

In einer Szene sieht man einen Schäfer mit seinen Schafen, was an eine Art archaisches, arkadisches Bild von Rom erinnert, aber vom Bau neuer Häuser im

Hintergrund unterbrochen wird. Beides, die Überreste der Vergangenheit und der Modernisierungsprozess kommen in einem komplexen Bild zusammen. Als wir unsere Arbeit für S.M.U.R. vorbereiteten, lasen wir einige Artikel von Pasolini, besonders die Serie *Vie Nuove* von 1958, eine Art soziologische Untersuchung der römischen Peripherien. Ein Text hat den Titel *I Tuguri*. In diesem Artikel beschreibt Pasolini die Situation in den Hüttensiedlungen: Elend, häufige Gewalt und Verbrechen. Er kommentiert kritisch die Maßnahmen der damaligen Regierung das Problem zu lösen – Repression, Umsiedlung derjenigen, die in informellen Siedlungen wohnen in neue, moderne Häuserblocks. Die grundlegende Handlung von *Mamma Roma* scheint diese früheren Bedenken widerzuspiegeln: Was geschieht mit der Unterschicht (die „Elenden“ und auch Zuhälter und Prostituierte), wenn sie eine „ehrliche“ Arbeit und ein Haus bekommen. Im Film hat dieser Prozess verheerende Konsequenzen.

M:

An einem bestimmten Punkt in *Mamma Roma* sieht man die Hütten entlang dem Aquädukt, in der Szene wenn Ettore Bruna auf den Feldern trifft, in der Brache. Die Hüttensiedlungen sind wie eine Kulisse. Sie bleiben weit weg, unscharf, aber sie haben eine bedrohliche Präsenz. Es scheint als ob sich Pasolinis Aufmerksamkeit zu diesem Zeitpunkt bereits verlagert hat.

=====

Ai margini della città

R:

Es gibt eine Szene, die am gleichen Ort, an der Brache gedreht wurde, wo Pasolini ein paar Jahre später die bemerkenswerten Szenen von *Mamma Roma* gefilmt hat. Die Hüttensiedlungen bleiben hier außerhalb des Bildes; die Szene wird dreimal wiederholt in Variationen von drei verschiedenen Aufnahmen. Es ist eine recht aufwändige Kamerafahrt und sie zu produzieren war vermutlich recht teuer. Sie ist zwischen den Bögen der antiken Ruinen gedreht; man sieht wie eine Gruppe von Kindern zu den neuen Gebäuden schaut und auf einem Weg in Richtung des neuen Viertels geht. Wir nahmen in unserer früheren Arbeit *Twisted Realism* auf diese Szene Bezug. Es ist ein emblematisches Bild: Kinder auf dem Weg des Fortschritts, unausweichlich die alte Welt verlassend hin zu einer neuen, die von den Christdemokraten propagiert und in den Propaganda Filmen gezeigt wurde, die den Auftrag hatten ihre Bemühungen für eine Modernisierung und Sozialwohnungsbau publik zu machen.

=====

Il Tetto

R:

Um zu deiner Frage zurück zu kommen: vielleicht wurde die Stadtlandschaft manchmal als eine Art Kulisse benutzt, aber es ist schwierig den Effekt nachzuvollziehen, den dieser Hintergrund bei den Zuschauern hatte, als der Film herauskam, sich die historische Rezeption, die Interpretation solch bedeutsamer Details durch das Publikum vorzustellen. Die Leute kannten diese Gebäude vielleicht aus eigener Erfahrung oder auch aus den von der Regierung produzierten Propaganda Filmen. In *Il Tetto* können bestimmte Gebäude identifiziert werden, die im Rahmen des Fanfani Plans gebaut wurden, einem nationalen Plan für Sozialwohnungen, zum Beispiel in der Eröffnungs- und in der Schlusssequenz des Films: INA-Casa in Tuscolano und in Via Etiopia. Bei *Il Tetto* ist die Erweiterung der Stadt mehr als nur die Szenerie einer Filmhandlung. Wenn die Zuschauer diese Gebäude als Resultate des Regierungsprogramms und andere als Häuserspekulation erkennen, wird eine Art Realitätseffekt produziert, der die

Wahrnehmung des Films verändert.

S:

In der Szene auf der Baustelle, als die zukünftigen Besitzer kommen, gibt es mehrere Hinweise auf deren Mittelklasse Hintergrund, woraus ich schließe, dass es sich um Mittelklasse Wohnungen handelt. Diese Szene ist sehr schon verknüpft mit der Ehefrau, die ihren Mann besucht und als sie ihr eigenes Häuschen bauen, wird die Adresse genannt. Es gibt also mehrere Bezüge zu den realen Orten, die eine Rolle spielen. Tatsächlich wird die Adresse mehrmals genannt: Von der Polizei und wenn sie seinen Schwager holen. Dabei spielt die Entfernung, das Timing eine Rolle. Es gibt mir als Zuschauer den Eindruck den Ort kennen zu lernen und dies noch viel mehr für Leute, die sich in Rom besser auskennen.

Christian Hanusseck:

In Bezug auf die Orte ist es interessant, dass der Anfang im Osten Roms gedreht wurde, wo sie auch schauen, ob sie einen Platz im Slum finden. Dann entscheiden sie sich nicht in den Osten, sondern in den Norden zu ziehen, an einen Ort, wo sie niemanden kennen; sie treffen ihre neuen Nachbarn erst in der Nacht. Die Tatsache, dass sie nicht in eine größere informelle Siedlung ziehen, hilft vielleicht bei der Identifikation. Sie sind nicht Teil dieser „Dritten Welt“.

R:

Der Moment, wenn die Protagonisten die Stadt mit Lastwagen durchqueren, mit dem Colosseum in Hintergrund, schafft ein sehr starkes Bild.

M:

Ja, sie fahren über die Via dei Fori Imperiali, die frühere Via dell'Impero...

R:

Wenn man diese Fiktion auf das tatsächliche Rom überträgt, nehmen sie eine der Hauptstraßen, die das faschistische Regime in den 1920er Jahren gebaut hatte, zur Zeit der „sventramenti“, als einfache Wohnungen abgerissen, die Bewohner aus der Innenstadt vertrieben und in die „borgate ufficiali“ in die entfernte Peripherie umgesiedelt wurden.

S:

Ja, und weil sie ihr ganzes Geld für Baumaterialien ausgegeben haben, mussten sie ihr Haus in dieser Nacht bauen, andernfalls wäre es verloren gewesen. Es gibt dadurch ein schön verbundenes Timing der Zeit des Films und des Zeitproblems beim Bau.

R:

Die Hauptfigur ist ein Maurer; sie sind Arbeiter und wissen, wie Häuser gebaut werden. Der Film zeigt sehr gut einen Widerspruch dieser Zeit: den Beschäftigten der Bauindustrie wurde gleichzeitig ein ordentliches Haus vorenthalten, sie mussten oft in Hützensiedlungen wohnen.

=====

La Ricchezza dei Poveri

M:

Der Journalist schaut auf die Bewohner der Elendsquartiere aus der Ferne, als ob es Fremde seien. Es ist keine professionelle, „objektive“ Distanz; er gebraucht Begriffe wie „sporcizia“, was schmutziger ist als ich mir vorstellen kann. Hier werden Blick-Beziehungen mit filmischen Mitteln geschaffen; sie sind sehr durch Macht-Hierarchien und Klassenzugehörigkeit bestimmt.

S:

Auch durch die Position, die er in seinem Auto einnimmt und dadurch, wie es gefilmt

wird, fühlt man eine Distanz. Die Kamera schwenkt herum, bleibt nie länger stehen, sie fährt nur vorbei, außer in der Kirche...

M:

Ich werde immer von den Worten geleitet und auch wenn ich die Bilder sehe, ist die Stimme viel ideologischer. Wie siehst du diese Bilder?

S:

Was ich sehe ist die Diskrepanz zwischen den Hüttensiedlungen und dem teuren Auto, aber die Kamera nimmt eine ziemlich unklare Position ein. Es ist sogar schwierig sich an bestimmte Kameraeinstellungen zu erinnern. Dadurch schaffen die Schwenks und kurzen festen Einstellungen eine sehr unklare Beziehung zu den Armen und vermeiden es sich mit ihnen in Beziehung zu setzen. Das macht es für mich als Zuschauerin so schwierig eine Beziehung zu den Hüttensiedlungen und ihren Bewohnern herzustellen. Was ich sonst noch sehr gut in Erinnerung habe ist der antike Bogen. Es ist merkwürdig, was, von dem was ich sah, in Erinnerung bleibt.

C:

Es sind die Schwenks, eine Übersetzung des Vorbeifahrens ohne anzuhalten, niemals jemanden in den Blick zu nehmen oder mit ihm sprechen. Es erscheint niemand, der die Bewohner repräsentiert.

S:

Es gibt keine Begegnung.

R:

Diese Art der Ausflüge einer mobilen höheren Klasse, besonders von Journalisten und Intellektuellen, die von der Situation berichten, die sie in den entfernten Peripherien entdeckt haben, ist ein wiederkehrender Topos im italienischen Kino und der Kultur der Zeit. In unserem Projekt für S.M.U.R. interessierten wir uns sehr für eine Szene in *La casa è un diritto e non un privilegio*, in der zum Ende der 1960er, Anfang 1970er Jahre die Slumbewohner diese Bewegung umgekehrt haben und in das Stadtzentrum führen um Häuser zu besetzen und für ihre Selbstbestimmung zu kämpfen.

=====

Amore in Città

S:

Mir ist ein so starker Kommentar immer immer sehr fremd und in diesem Fall illustrieren die Frauen nur, was der Kommentator sagt. Es ist merkwürdig, wie sie schauspielern, aber ich wünschte, dass ihnen der Film etwas mehr Raum lässt. Und jede Szene ist so kurz. Die Einstellungen sind sehr kurz und dann kommt wieder der Kommentator rein. Ich finde das irgendwie schmerzhaft. Es ist wichtig, dass das gesagt wird, was gesagt werden muss, aber es sagt mir nicht so viel außer diesen einen Punkt.

M:

Welche Aussage ist für dich wichtig? Was bekommst Du vom Kommentar, von der männlichen Kommentatoren Stimme?

S:

In diesem Fall ist es die Distanz und die lange Zeit, die der Kommentator braucht um die Hoffnungslosigkeit der Frauen bei ihrer Arbeit als Prostituierte zu beschreiben. Kommt bei dir etwas anderes an?

M:

Nun, die Tatsache, dass sie eine Arbeiterin ist, die nach einer Arbeitsnacht nach Hause kommt, die Tatsache, dass es schwierig ist Arbeit zu finden. Der Kommentar erkennt Prostitution als Arbeit an. Und ich sehe die Distanz: die Sequenz schafft eine spezifische

städtische Räumlichkeit, die beschränkte Mobilität, das Fehlen von öffentlichen Verkehrsmitteln, wenn die Leute zurück in die Peripheren Viertel fahren müssen, wo sie wohnen.

R:

Dieser Film ist sehr aufschlussreich, da er sich auf das Format der Wochenschauen (Nachrichten Filme) bezieht, er kopiert dieses Format, das zwischen anderen Filmen gezeigt wurde. Anders als bei den Dokumentarfilmen, die wir sahen, reden die Protagonisten wenigstens über ihr Leben und ihre Lage und sie adressieren dich direkt...

S:

Meinst du „dich“ als Zuschauer?

R:

Ja, zum Beispiel die Frau erscheint und bewegt sich zur Kamera. Sie erzählt ihre Geschichte direkt in die Kamera, zu den Zuschauern. Gut, es sieht sehr künstlich und gestellt aus, eine „Illustration“ wie du sagtest...

S:

Ja, und auch der andere Teil, wenn sie über den Mickey Mouse Comic redet, den sie liest. Ich hatte mich eben aber auf die eine Szene bezogen, die wir zusammen gesehen haben, denn in anderen Teilen sieht man die Frauen längere Zeit nur laufen oder stehen. Es ist anders, wenn du die ganze Sequenz siehst. Mir gefiel es und ich genoss es Zeit mit ihnen zu verbringen und zu erfahren wie hart die Arbeit ist, wenn sie zum Beispiel stundenlang in der Kälte herumstehen.

C:

Amore in Città ist eine extreme Form der Doku-Fiktion. Der Film ist offensichtlich völlig fiktional, es gibt Schauspieler und ein Drehbuch, aber gleichzeitig tut der Film so, als ob es eine Dokumentation wäre, etwas erzählen würde, was tatsächlich stattgefunden hat und dass wir echte Menschen sehen, die einen Namen haben. Aber diese Doku-Fiktion macht es uns auch schwer ein Verhältnis dazu zu finden, denn wir haben Probleme sie als Fiktion und ebenso sie als Dokumentation zu sehen. Sie fällt in gewisser Weise auseinander. Und in den meisten Filmen, über die wir hier sprechen, gibt es etwas ähnliches: sie sind in gewisser Weise fiktional und es fragt sich: was ist ein Dokumentarfilm? Vielleicht gibt es das gar nicht, aber es scheint, als ob die neorealistische Bewegung andere Film-Praktiken infiltriert und sich in die ganze italienische Filmproduktion ausgebreitet hat.

R:

Dieser dokumentarische Ansatz ist sehr stark bestimmt durch die technischen Geräte, die zu dieser Zeit verfügbar waren: es gab keinen Direkt-Ton, keine kleinen Kameras und es wurden starke Lampe benötigt. Heute liest ein zeitgenössisches Publikum eine solche Inszenierung und das Schauspielen als zum Spielfilm Genre gehörig. Wir sind die Konventionen der Wochenschauen dieser Zeit nicht mehr gewöhnt, die der Film nachahmt, um sein Bild der Realität authentisch wirken zu lassen. Ich nehme an, dies war Teil der Realismus Strategie dieses Films.

S:

Für mich ist es schwierig diese Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilmen zu machen. Natürlich kenne ich diese Verschiebungen und Veränderungen in der Filmproduktion, aber für mich ist die Beziehung zur sozialen Realität entscheidend. Aus meiner Sicht sind dokumentarische Formate ebenso gestellt und gerahmt wie fiktionale. Deshalb habe ich Schwierigkeiten einen Dokumentarfilm als näher an der Realität zu

sehen, als einen Film wie *Il Tetto*. Ich verstehe beide als Konstruktionen und als Erzählungen. Und da ich selbst mit dokumentarischem Material arbeite, weiss ich wie fiktional und subjektiv meine Erzählungen sind.

=====

Uccellacci e Uccellini

S:

In *Uccellacci e Uccellini* filmt Pasolini den Tod eines Menschen irgendwo in der römischen Peripherie. Ein kurzer Ausschnitt dieser Szene ist auch in meiner Installation. In dieser Szene finde ich es sehr außergewöhnlich, wie Pasolini die umgebenden Gebäude filmt. Ich möchte das mit Antonionis Huldigung an die modernistische Architektur in seinem Film *Eclisse* vergleichen, da die Kadrierung sehr ähnlich ist. Sagen wir, ich sehe einen Bezug.

R:

John David Rhodes kommentiert diese abstrakten Einstellungen und den möglichen Bezug zu Antonioni in seinem Buch *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*.

S:

Genau, und ich finde diese Art zu filmen und diese Kadrierung sehr ungewöhnlich für Pasolini. In Pasolinis Film ist die Szene ein bisschen länger. Ich habe die Szene mit den Straßennamen herausgenommen, Namen wie Schuhmacherstraße und all die anderen Arbeiterberufe als Straßennamen, was wirklich sehr schön ist. Die reale Szene ist daher ein bisschen länger und es ist auch mehr von der Menschenmenge zu sehen. Aber die Art und Weise, wie die Gebäude aufgenommen werden, obwohl die Einstellungen sehr kurz sind, die Aufzählung dieser Gebäude in der Erzählung strahlt eine Bewunderung für sie aus. Ich finde das sehr außergewöhnlich für diesen Film und für Pasolini im allgemeinen.

=====

Terzo mondo sotto casa

C:

Es ist sehr interessant sich den Begriff „Dritte Welt“ anzuschauen, der in *Terzo mondo sotto casa* sehr explizit, in anderen Filmen aber ähnlich mitgedacht wird und dieser Begriff ist sehr anders als Pasolinis Beziehung zur Dritten Welt und zu den Hüttendörfern. Bei Ferrarotti und Ferrara, die *Terzo mondo sotto casa* machten, erklärt der Kommentar, dass die Elendsquartiere, diese Dritte Welt, als Ressource für Ausbeutung gebraucht werden. Es wird gesagt, dass ein Drittel der römischen Bevölkerung so benutzt wird, dass die Elendsquartiere kein Zufall seien, sondern dass alle diese Menschen in Armut leben müssen, damit sie bereit sind auch den schlechtesten Job anzunehmen. In den früheren Filmen sind die Elendsquartiere nur hinterher, stehen für eine ländliche Vergangenheit, die verschwinden wird, aber in den späten 1960ern war es offensichtlich, dass sie bleiben werden und dass sie Teil des Systems, Teil der Stadt sind und nicht außerhalb.

Pasolini hingegen hatte offensichtlich einen sehr anderen Begriff von der Dritten Welt. Anfangs, bei *Accatone* schaut er sehr positiv auf die Vororte. Sie sind nicht einfach ein Ort des Leidens mit skandalösen Lebensbedingungen, sondern er sieht dort ein großes Potential, ein emotionales Potential. Er ist fasziniert davon. Später interessiert er sich für die Dritte Welt mit der Vorstellung, dass diese etwas repräsentiere, das mit der Moderne verloren gegangen ist und wenn ich es richtig verstehe, verbindet er damit auch die Slums, auch die in Rom. Kannst du etwas über diesen besonderen Begriff von Dritte Welt sagen?

S:

Das ist nicht so einfach. Als ich unser Script las und der Begriff Dritte Welt tauchte auf, dachte ich an *Uccellacci e Uccellini*, denn dort gibt es den schönen Bezug zu Istanbul und andere Metropole der Dritten Welt durch die Wegweiser mit Kilometerangaben. Er stellt also eine Verbindung her zwischen der Peripherie von Rom und diesen Orten. Ich glaube aber auch, dass ihn seine Enttäuschung mit der Moderne und der Konsumgesellschaft in Italien dazu gebracht hat, auf die Dritte Welt zu schauen. Er sucht etwas, das er nicht einmal mehr in den Peripherien von Rom findet. Aber auch dort wird er wieder enttäuscht. In seinem Vergleich der traditionellen Gebäudestrukturen in der italienischen Stadt Orte und in der jemenitischen Stadt Sana'a bedauert er sehr den drohenden und beginnenden Verlust traditioneller Gebäude-Strukturen in Sana'a. Daher möchte er einen Kurzfilm drehen um Geld aufzutreiben damit Sana'a als UNESCO Weltkulturerbe unterstützt und erhalten werden kann. In *Appunti per un'Orestiade africana* kritisieren ihn afrikanische Studenten in Rom, weil er für seine *Orestiade* die Befreiung Afrikas vom Kolonialismus als Beginn des Modernisierungs-Prozesses ansetzt. Er ignoriert völlig, dass es bereits eine Modernisierung gegeben hat. Ich denke also, er sucht etwas, wird dann korrigiert und ist wieder enttäuscht.

C:

Aber wie glaubst du verbindet er die Elendsquartiere mit der Dritten Welt? Es sucht nach einem Ideal, das vielleicht ein bisschen unklar ist. Er sucht an anderen Orten, nicht im Stadtzentrum und nicht in seinem eigenen sozialen Milieu. Ist sein „Anderes“ zuerst das Elendsquartier und dann Afrika?

S:

Ich denke es gibt eine Verbindung, denn dort gibt es auch etwas, das nicht kontrolliert ist, sondern sich verändert und das ist etwas, wofür er sich interessiert. Etwas, wovon er glaubt, er könne es vielleicht auch in Indien finden oder... Es gibt die Verbindung aber er hat auch eine Sehnsucht und Faszination nach dem Traditionellen, dem Ländlichen. In *Appunti per un'Orestiade africana* ist das sehr stark. Es gibt eine Affinität, er fühlt sich davon angezogen und dies ist vielleicht etwas, das er auch in den Elendsquartieren findet.