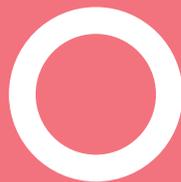


Jugend ohne Film



N° 02

ITALIENISCHE REISE



Editorial

Im Juli 2023 lasen und hörten wir von nie zuvor gemessenen Temperaturrekorden und einer großen Trockenheit, die die Apenninhalbinsel und den ganzen europäischen Süden in Atem hielten. Gleichzeitig berichteten wir uns und berichtete man uns, wie gewöhnlich, von geplanten Reisen in die von der Hitzewelle betroffenen Regionen. Es war nicht erst dann, dass uns auffiel, dass etwas mit dieser weitverbreiteten, von der Tourismusindustrie zelebrierten Idee Italiens im Argen liegt. Es ist eine Idee, die sich nicht nur in fragwürdigen Begriffen und Praktiken wie dem *Italienurlaub* oder der Besichtigung historischer Stätten niederschlägt, sondern auch in Film, Literatur und Kunst. Sie drückt sich auch in der problematischen Selbstverständlichkeit aus, in der Reisende aus Europa, Italien für sich beanspruchen. Wahrscheinlich liegt es daran, dass sich die in dieser unserer zweiten Ausgabe versammelten Essays, Gespräche, lyrischen Texte, Notizen und Träumereien immer auch gegen die bereits verbrauchten, bisweilen pervertierten Bilder und Formulierungen sträuben.

Wir wollten ein Heft über die *Italienische Reise* und nun haben wir ein Heft über die Umkehr auf halbem Weg, das Sich-Auflö-

sen in der Zugluft und die flüchtigen Eindrücke, die wir von Orten behalten. In den Texten und auch in den besprochenen Filmen drückt sich eine gleichzeitige Anziehung und Ablehnung eines bestimmten Italienbildes aus. Unsere Aufmerksamkeit gilt dabei weniger Italien, als den Reisen, die durch dieses Land unternommen wurden und werden. Wir haben versucht, das neu zu sehen, was bereits totgesehen wurde und wir haben gewagt, den Blick umzukehren, ein wenig so, als würde Italien auf die Menschen schauen können, die es besuchen. Wir wünschen eine anregende Lektüre.

Wie bereits im Fall unserer ersten Ausgabe haben wir uns dazu entschieden, dieses Heft zu verschenken. Das gilt seit inzwischen 13 Jahren auch für unsere Textarbeit online. Da wir dennoch einen großen Arbeitsaufwand leisten und den auch weiter garantieren wollen, haben wir diesem Heft eine Spendenmöglichkeit beigelegt. Wir würden uns freuen, wenn ihr auf diesem Weg unsere Arbeit unterstützt.

Verein für Filmkritik und Literatur
IBAN: AT44 2011 1848 5021 8200
Erste Bank

Inhalt:

Briefe (nicht) aus Italien	3, 25, 36, 52
– David Perrin	
Tage in Rom	5
– Ronny Günl	
Erinnerungsrepositorien	13
– Gespräch: Esther Kinsky & Patrick Holzapfel	
Nicht gekommen, um zu bleiben	29
– Bianca Jasmina Rauch	
Nur abhaken	41
– Gespräch: David Greiner & David Perrin	
Blühende Zitronen	57
– Patrick Holzapfel	
Radrennen auf den Straßen Italiens	63
– Gespräch: Eduard-Michael Grosu & Victor Morozov	
Der Wert des Redens	71
– Gespräch: Gertrud Pinkus & Patrick Holzapfel	
Gedichte von Greta Maria Pichler	22
Gedichte von Ivana Miloš	48

Notizen zu:

Roman Holiday , William Wyler	11
Lazzaro felice , Alice Rohrwacher	24
Morte a Venezia , Luchino Visconti	27
Viaggio in Italia , Roberto Rossellini	33
The Comfort of Strangers , Paul Schrader	39
Alle Anderen , Maren Ade	47
In Viaggio con Cecilia , Cecilia Mangini & Mariangela Barbanente	51
Der Ruf der Sybilla , Clemens Klopfenstein	55
Die Römerstraße im Aostatal , Peter Nestler	62
Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto , Lina Wertmüller	69
Emigranti , Franco Piavoli	76

Briefe (nicht) aus Italien

1

5. Juni 2023, Wien

Liebe Schaffnerin,

ich stelle mir vor, wie du gerade mit dem Zug quer durch Österreich reist, während ich in Gedanken in meiner Wiener Wohnung durch Italien irre. Es ist so: Ich hätte nach Italien reisen sollen, um einen Text darüber zu schreiben, bin es aber nicht. Ich weiß nicht, warum. Die Zeit rinnt mir durch die Finger, oder vielleicht habe ich die Lust auf das Reisen verloren oder vielleicht ist Italien für mich ein zu sehr von Bildern überladenes Land geworden (durch die eigenen Aufenthalte dort, durch zu viele Filme, Bücher, Gemälde, kitschige Ruinenpostkarten usw.), sodass es mir überdrüssig geworden ist, wieder dorthin zu fahren, um etwas zu erleben ... Und auch die Erwartung, dass ich im Unterwegssein etwas Bedeutendes erleben muss ... Diese Langweile ... Ich empfinde derzeit überhaupt keine erotische Anziehung zur italienischen Landschaft ... Dieser oberflächliche Sightseeing-Blickmodus, der die Wahrnehmbarkeit der Orte zudeckt, verschließt, versperrt ... Eine Art Blindheit ist das ... Man müsste eigentlich das ganze Land samt seiner Ruinen abreißen und neu bauen, um es wieder sehen zu können ... Und nun, da die Ferien näher rücken, sind fast alle Schaufenster der Buchläden in Wien vollgestopft mit Reisebegleitern für Italien ... Als ob wir in Österreich nicht wüssten, dass es dieses Land da unten als sogenanntes Urlaubsziel gibt ... Wenn ich daran denke, wie viele Touristen-Fußschritte den Markusplatz in Venedig überqueren, platzen mir die Ohren ... Eine Erzählung: Ein Mann steigt in den Nachtzug vom Wiener Hauptbahnhof nach Venedig. Es ist seine einzige Reise nach Italien. Doch kurz nach der Abfahrt, als er die beleuchteten Häuserreihen der Wiener Randbezirke am Fenster vorbeiziehen sieht, beschließt er plötzlich, ohne einen für ihn erklärlichen Grund, in Wien Meidling auszusteigen. Und damit beginnt seine wirkliche Reise ... Hat denn nicht auch mal irgendein Schriftsteller gesagt, man solle lieber daheim bleiben, anstatt die Welt mit seinem Herumreisen zu verseuchen? ... Ich weiß nicht, ob das stimmt. Sicher nicht. Für mich jedenfalls ist die Zeit der Reisen vorbei ... Und das Notizbuch, das du mir geschenkt hast und das ich während meiner Reise vollschreiben wollte – so habe ich es mir vorgenommen – ist leer geblieben. Lauter vor Leere gähnende Seiten ... Ich werde also versuchen, dir alles bruchstückhaft wiederzugeben, indem ich dir Briefe schreibe, die Träume und Bilder und Erinnerungen aus mir fließen lasse ... Gedanken- ausflüge nach Italien in der Wohnung beim Hinausschauen aus dem Fenster hier in Wien, während du deine eigenen Zugfahrtsgedanken irgendwo in Österreich festhältst ... Das Sitzen in der Wohnung, das Sitzen im Zug ... Was ist der Unterschied? ... Ich weiß nicht, ob das irgendeinen Sinn ergeben wird, mal schauen, ich habe ein paar Stadtpläne und alte Fotos neben mir auf dem Schreibtisch, die ich im Antiquariat Kantner gekauft habe (»Interessieren Sie sich für Italien?«, fragte mich der Inhaber), aber es ist alles sowieso erfunden, genau wie jede Reise imaginär ist, eine Konstruktion aus tausenden beliebigen Eindrücken und Einzelheiten, die gar nicht zusammenpassen und die durch ein Hirngespinnst zusammengeklebt werden, einzelne Mosaikstücke oder Puzzleteile, die erst eine Bedeutung haben, wenn sie Teil eines größeren Bildes sind.

Liebe leidenschaftliche Zugfahlerin,
die Reise nach Italien begann in Graz, wo ich in einem italienischen Restaurant namens Don Camillo in der Neue-Welt-Gasse zu Mittag aß. Auf dem Menü stand unter dem Namen einer Speise: Das schmeckt nach Urlaub ... Weiterfahrt im Zug nach Bruck an der Mur, wo ich in einen weiteren Zug umstieg, der mich über die Grenze brachte ... Langes Warten vor der Abfahrt ... Die in Rauch gehüllte Papierfabrik neben der Mur wie ein ... Nein, kein Vergleich, sie stand einfach da ... Dahinter: Autolichter auf der A2, die schließlich auch nach Italien führt ... Die erste Ortschaft, an der man vorbeifährt, nachdem man die Grenze mit dem Auto passiert, heißt Coccau Valico in der Provinz Udine ... Tagtraum: Der vom Wind getragene Autoverkehrslärm und sein Gedröhne, das ungebrochen hoch ins Gebirge und in das selbstversunkene Dorf schreit und damit alle Einwohner in den Wahnsinn treibt ...

Tage in Rom

Beschreibung einer Stadt

Es gibt Filme, von denen man glaubt, sie noch nie gesehen zu haben. Wenn man sie sieht, kommen sie jedoch merkwürdig bekannt vor, als ließen sich die Bilder nicht nur wiedererkennen, sondern sogar vorausahnen. Liest man beispielsweise über Roman Polańskis **Repulsion**, dieser Film finde während einer Italienreise statt, kann man glauben, dass einem der Film entgangen sein muss. Ein merkwürdiger Irrtum, der sich in einem neben-sächlich erzählten Detail verliert. Letztlich verweist nicht der Film, sondern Héléne Ledoux, Caroles mütterliche Schwester, gemeinsam mit ihrem glattrasierten Partner Michael. Carole verweist nicht, sie bleibt allein im Londoner Appartement, zu dessen Adresse eine unschuldige Postkarte aus Pisa gesendet wird: Urlaubsgrüße und die Erinnerung zum Zahlen der Miete. Inzwischen versinkt die aufgeräumte Wohnung im psychotischen Abgrund – ebenfalls eine Reise ins Unbekannte.

Vielleicht betrifft diese merkwürdige Täuschung nicht ohne Grund Reisen in Städte, vornehmlich italienische Städte, von denen manche häretisch sagen, sie würden alle gleich aussehen. Immerhin legt das neorealistische Kino mit seinem ernüchternden Blick auf die Städte diese Gleichförmigkeit nah. Vom Rand aus betrachtet, sieht tatsächlich jede Stadt gleich aus. Überall herrscht dasselbe Elend. Luchino Visconti konnte **Rocco e i suoi fratelli** wegen ausgebliebenen Drehgenehmigungen nicht ausschließlich in Mailand drehen. Er wich auf andere Städte aus, meist weit entfernt, und schuf eine hybride Stadt, die es so nicht gibt. Man glaubt, eine Stadt von der anderen zu unterscheiden, sollte keine große Schwierigkeit bereiten. Natürlich sieht Mailand anders aus als Bologna. Und Rom ist nicht Neapel. Doch was an den Städten macht sie unterscheidbar, und wie oft verwechselte man sie schon miteinander, weil man der einen das Merkmal der anderen unterschob?

Würde man sich das Bild eines Ortes vorstellen, denkt man vielleicht zunächst an einen stummen Stadtplan. Ohne Maßstab und ohne Markierungen im Plan könnte sich der Ort allerdings überall und nirgends zu gleich befinden. Erst kreuzende Straßenzüge, ein Platz, eine Kurve, eine Sackgasse, wiederholende Ornamente an einer Hauswand oder das Aufeinandertreffen von Erinnerungen füllt dieses Bild wirklich mit Sinnen. Bewegliche Konstellationen hervortretender Einzelheiten. Gleiches könnte so für einen Film gelten. Doch stößt man nur auf ein einziges Detail, fragt man sich, ob das Wiedererkannte nicht in einem anderen Film oder einer anderen Stadt seinen Platz haben könnte. Die Täuschung wartet schon an der nächsten Ecke. Könnte es nicht sein, diesen Film unter anderem Namen schon einmal gesehen zu haben, diese Stadt schon einmal besucht zu haben, obwohl es ganz

unmöglich anmutet? Die Illusion entsteht spontan, büßt mit der Zeit ihre Wirkkraft ein und bleibt trotzdem unenträtselt. So schwebt über jedem Schritt durch dunkle Häuserschluchten die undurchdringliche Imagination einer Stadt, die es zwar erlaubt sich zu orientieren, sich aber doch wie ein Schatten übers Pflaster am Boden wirft und vor der Umgebung blind macht. Jeder und vor allem das Kino nimmt sie wahr, doch statt den Nebel der Imagination zu entzaubern, wenden sich Blicke ab und suchen nach räumlichen Anhaltspunkten. Das Unbehagen, sich täuschen zu können, überwiegt und lenkt die Augen auf Straßenschilder, um sich der Orte zu vergewissern, sich nicht mehr zu verlaufen.

Das Kino verehrt seine Städte, allerdings bleiben sie dabei stets dessen unveränderliche Schauplätze, denen selten tatsächliche Aufmerksamkeit zukommt. Mit sich selbst beschäftigt, harren sie mehr oder weniger im Hintergrund aus. So könnte ein Film den Eindruck vermitteln, dass seine Handlung schon immer an diesem Ort gewesen wäre. Sie müsste nur zwischen Fensterrahmen, Türklinken oder finsternen Straßen aufgespürt und, umrahmt von beiläufig betrachteten Sehenswürdigkeiten, erzählt werden. Der Blick auf die Menschen entspringt in diesem Fall der Stadt selbst, suggeriert die Kamera. Um das vermeintlich Andere in der Stadt zu erkennen, versucht sich die Kamera an ihre Umgebung anzupassen. Obwohl der Film sich mit bekannten Bildern den Anschein verleiht, immer schon dagewesen zu sein, bleibt er selbst gerade deshalb ein einsamer Tourist. Jemand, der eigentlich weiß, was er sucht und sich dennoch der Überraschung nicht berauben will.

Wahrscheinlich waren Jean-Claude Rousseaus Italienfilme immer schon von diesen Einsichten getragen. So stellen sie eine intime Introspektion in den Vordergrund, anstatt beliebigen Erzählungen nachzuirren. Rousseaus Filme orientieren sich paradigmatisch an den Fenstern von Wohnungen oder Hotelzimmern, in denen er sich zeitweise aufhält. Der Blick aus dem Fenster will aber nicht das festhalten, was sich vor dem Sims abspielt. Eher versucht Rousseau, die Einwirkungen der Stadt auf die Kamera und damit auch auf sich selbst zu bewahren. Das ähnelt dem Blick auf eine Leinwand. Es reichen schon die Geräusche der Straße, das Lärmen eines Buses, Autos oder Mopeds; Geräusche der anwesenden Nachbarn, ein lauthalsiger Familienstreit oder monoton quasselnde Fernsehgeräte; der unverkennbare Einfall des Lichts, den jede Stadt immer nur für sich beansprucht; oder das auffällige Muster einer Dachbedeckung, das erahnen lässt, wo der Ausschnitt des Films spielen könnte. Rousseau hat sich dazu immer wieder in italienische Städte begeben, um dort den sondergleichen Blick auf – und vor allem von – einer Stadt zu finden: In **Venise n'existe pas** sind es Schiffe, Boote oder Vaporettos, die sich unaufhörlich wie in Wiederholungsschleifen vor dem Fenster zeigen. **Veduta** offenbart eine Postkarten-Ansicht von Florenz, die von einem unbeeindruckten Touristen durchkreuzt wird. Nochmal in Venedig mit **Senza Mostra**, spürt die Kamera im dichten Nebel einigen Wegen, Brücken und Ufern nach.

In seinem Langfilm **Les antiquités de Rome** dehnt sich diese eigensinnige Perspektive aus, wodurch die zaghaft erprobten Blicke zu einem Sehprinzip werden. Hierbei dringt die Geräuschatmosphäre nicht nur in den Bildraum ein, sondern der Film lässt sich von ihr in die Außenwelt führen. Vielleicht war es nur das Läuten eines nahen Kirchturms, welches für einen Moment daran erinnerte, dass vor dem Fenster die Zeit vergeht, während sie im Innenraum droht vergessen zu werden und stehen bleibt. Rousseaus Einstellungen

sind hier, wie in den meisten seiner Arbeiten, stillgestellte oder stillgelegte Ausbrüche einer komplexen Anordnung von Perspektiven, die ebenso schrittweise wie abrupt, Räume und Orte erschließen. Überlang bleiben seine Aufnahmen nahezu unverändert, sodass sich vorherige Bilder vor dem inneren Auge schon verdunkelt haben. Sie werden wiederholt, in leichten Variationen. Als wäre dazwischen keinerlei Zeit vergangen, bleibt das Geschehen vor der Kamera offenbar unbeeinflusst. Auf paradoxe Weise offeriert Rousseau damit die Möglichkeit, dasselbe immer wieder auf neue Weise sehen zu können. Die Öffnung des Pantheons so zu sehen, als ob man sie noch nie gesehen hätte, mit neuen Augen. Ein unmöglicher Blick aber, der zwischen Erinnerungen und Filmbildern pendelt, er will nicht deutlicher werden, je öfter man ihn einnimmt.

Es fällt dabei schwer, die eigenen Augen auf den Oberflächen der Bilder Rousseaus zu belassen. Immer wieder versinkt das eigene Blickfeld und sucht in Umrissen nach Wiedererkennbarem. Starr und unberührt geben die Bilder nicht nach, ebenso sehr wie die versteinerten Objekte, die Rousseaus Kamera außerhalb von dessen temporärer Unterkunft aufspürt – Zeugnisse einer vergangen Zeit, ruhend im rauschenden Chaos des urbanen Verkehrs. Die Cestius-Pyramide, der Circus Maximus, das Kolosseum oder Viadukte gehören ebenso zum Straßenbild Roms wie eine Laterne, ein Zeitungskiosk oder ein Metro-Aufgang. Altes und Neueres wuchs übereinander und lässt sich erst auf einen zweiten Blick trennen, wodurch sich die geschichteten Lagen der Architektur, wie ein monumentales Buch entblättern. Es stellt sich so eine eigentümlich passive Abgeklärtheit gegenüber der Geschichte ein, die an diesem Ort – Rom – erkaltete und sich in Steine verwandelte, sich somit als Singuläres, aber auch Verstumtes, von gähnenden Besuchern betrachten lässt.

Oftmals hat das Kino versucht, die Vergangenheit zum Sprechen zu bringen, immer dann, wenn es seinen Blick auf Denkmäler richtete. Doch Statuen und Gemäuer haben in der Realität selten etwas zu erzählen, eher meint man, sie würden das Kino im Stillen für diese Anbiederung verlachen. Oder ist es der Neid des Kinos auf die unumstößliche Zeitlosigkeit, die sich immer wieder in einer sehnsuchtsvollen aber auch mutlosen Faszination für die Kunstgeschichte spiegelt? Als Audrey Hepburn in William Wylers **Roman Holiday** entkräftet im Bett ihres herrschaftlichen Anwesens liegt, fällt ihr Blick für einen Moment auf die prunkvollen Stuckverzierungen an der Zimmerdecke sowie die im Raum verteilten manieristischen Büsten. Kurz darauf steigt sie aus dem Fenster und verschwindet im Dunkeln der Stadt, als wäre sie erst jetzt wirklich erwacht, oder im Gegenteil, in einen tiefen Schlaf gefallen.

Statt die Sicht der Monumente anzunehmen, setzt Rousseau in **Les antiquités de Rome** die Kamera und damit auch das Kino den historischen Hinterlassenschaften aus. Während die Tonspur den Klang der Stadt pasticheartig zerstückelt, suchen seine Bilder weder nach Spuren noch nach Ornamenten oder Fragmenten, eher nach etwas Ganzheitlichem und Unangreifbarem. Es handelt sich nicht um einen archäologischen, sondern um einen restaurativen Blick, der das entlegene Vereinzelte, von Menschen Verlassene, hinter dem Lärm und den Baugerüsten der Gegenwart hervortreten lassen will. Dazu setzt sich der Filmemacher, meist eremitisch, mit Blick aus dem Fenster, gefilmt von einem Stativ, manchmal reflektiert durch Spiegeltüren, selbst ins Bild – beobachtend und sinnierend. Die Ähnlichkeit des Motivs zur Aufbruchsszene in **Roman Holiday** liegt nicht

fern. Es wirkt, als treten dabei auf gerade unzumutbare Weise Langeweile und Anspannung zusammen, wie sie sich nur in einer fremden Stadt wiederfinden lassen. Zwangsläufig weisen beide beklemmenden Zustände auf die ausweglose Selbstbefragung hin, was man an diesem Ort eigentlich verloren hat; beziehungsweise wo man sich verloren hat.

Ist ein persönlicher, alltäglicher Gegenstand wie eine Geldbörse abhanden gekommen, entsteht ein panisches und zugleich schockhaftes Gefühl, das krampfhaft gelaufene Wege absuchen lässt, zitternd in den Erinnerungen wühlt, nur um irgendwann ernüchtert die Hoffnung des Wiederfindens aufzugeben. Bis zu diesem Moment schürft der Blick im Leeren und Undurchschaubaren. Möglicherweise sitzt man irgendwann an einem Fluss, etwa am menschenleeren Ufer des Tiber, und sieht dem Strom dabei zu, wie er sich gleichmütig seinen Weg durch die Stadt bahnt. Im ufernahen Geäst sammelt sich allerhand Unrat, den man so ungläubig anstarrt, wie auch Rousseau aus den Fenstern seiner Wohnung, als hätte auch er etwas verloren, das sich nur noch, angespült von Erinnerungen oder Imaginationen, kurz verfängt, bevor es wieder davontreibt. Vielleicht mag es hilfreich sein, sich zu vergegenwärtigen, woran man gerade dachte, als man den Gegenstand noch bei sich hatte, bis man sein Fehlen bemerkte. Mit etwas Glück kommt das Verlorene wie von alleine zurück, doch hängt man zu sehr seinen Gedanken nach, kann es schnell passieren, dass man sich in der unbekanntenen Stadt verläuft und sich am Ende darin selbst verliert. In **Les antiquités de Rome** wird ein Mann von einer schwarzen Fläche, einem kaderförmigen Eingangsportal, in das ein harter Schatten fällt, verschluckt – die abstoßende und ein-saugende Wirkung einer Stadt, gleichbedeutend zum Kino.

Rousseau verschafft sich in **Les antiquités de Rome** keine Orientierung und erst recht keinen Überblick in der Stadt. Vielmehr sind es eigensinnige Ausblicke, wie Erinnerungbruchstücke, die sichtbar werden, denen aber die verbindende Bewegung über Plätze, durch Gassen oder Straßen fehlt. Wie in einem Traum begegnet Rousseaus Kamera einer rätselhaft verschlossenen Präsenz der ewigen Stadt, die in ihrer sprachlosen Wirklichkeit fortexistiert und nichts über ihre Herkunft preisgeben will. So endet der Film mit einem Traum und Bildern vom Regen: Es heißt, am Ende des Tages, als es zu regnen begann, soll eine Kirche Zuflucht gespendet haben, doch der Regen fiel durch ihre Kuppel. Vielleicht handelte es sich um das Pantheon, das jedoch nie als Kirche diente. Verschafft man sich einen Blick durch das Opaion, ließe sich eher glauben, es könnte statt des Tempels auch eine monumentale Laterna magica oder ein Kino zum Himmel sein.

Am wenigsten existiert Rom in Bildern, mehr noch in Blicken, doch am meisten wohl in Schriften – in Dichtung, Prosa und Geschichte. So ließe sich vom Text über Rom schon als ein literarisches Genre sprechen. Wer sein Schreiben historisch vermessen will, der soll über Rom schreiben. Doch das nimmt sich ebenso lächerlich aus, wie der naive Versuch, ein Bild von der Geschichte in steinalten Monumenten, beispielsweise des Kolosseums, mittels einer Fotografie festzuhalten. Einer Stadt, die voller Bilder ist und vielleicht nur noch daraus besteht, kann man wohl kaum mit weiteren Bildern beikommen. Entweder man schätzt ihre Bedeutung zu gering oder zu hoch, die Bilder wie die Stadt. An beiden haftet etwas Maßloses – verdächtig, gleichsam anrühlich. Sehnt man sich insgeheim danach, in Rom alles Moderne, das sich übrigens in London ganz unzweifelhaft fotografieren lässt, abzustrei-

fen, um sich letztlich auch zu verewigen, als könnte man selbst zum stimmlosen Stein werden? Es stimmt, Rom unterdrückt und verdrängt seinen Fortschritt, man braucht sich nur die Verkehrsmittel dieser Stadt anzusehen. Zu Fuß ist man hier besser beraten, das wissen auch die Filme. Vielleicht waren es gerade die Sandalenfilme wie **Spartacus** von Stanley Kubrick und Anthony Mann (gedreht mit aufwendigen Sets in Kalifornien, obwohl Kubrick nach Rom wollte) ohne deren lebhaften Vorstellungen, jene Steine für viele wohl heute bedeutungslos wären. Der Monumentalfilm baut sich seine eigenen Städte und Denkmäler und so möchte man mit diesem Blick fast glauben, kein einziges Kino hätte in Rom je existiert. Unscheinbar weilt eines im Schatten des Giordano Bruno am Rande des Campo de' Fiori.

Noch bevor man einen Fuß in diese Stadt setzt, hat man bereits von dieser Stadt erfahren. Man hat gelesen, man hat gesehen. Beschreibungen einer Stadt, die vieles und auch sehr ähnliches beherbergen. Aber was erzählt von den Menschen und was von der Stadt? Man hat vielleicht seine Freunde und Bekannte danach gefragt, was sie dort gesehen, was sie empfunden haben, was sie empfehlen würden. So hofft man, nicht einsam zu sein oder verloren zu gehen, glaubt aber stets daran, nur verstehen zu wollen, warum alle anderen diese Stadt aufgesucht haben. Doch dafür gibt es selten handfeste Gründe – manchmal ist es eine Verpflichtung, ein andermal gedankenloses Interesse. Die leeren Blicke aus dem Fenster bleiben verschwiegen. Man wappnet sich in weiser Voraussicht mit fremden Bildern und vorbereitender Lektüre. Tourist in einer italienischen Stadt zu sein, kehrt sowohl die eigene Melancholie als auch eine gewisse Borniertheit hervor. Man lebt in einem Zimmer, das einem nicht gehört und wird Teil eines Verkehrs, den man nicht versteht. Noch bevor man sich versieht, also etwas erkennt, das nicht für die eigenen Augen bestimmt ist, verlässt man den Ort, von dem man fast glaubte, auf ewig dort bleiben zu können.

Anton Henze, der Autor eines kunsthistorischen Reiseführers über Rom und das Latium, der mit einigen Neuauflagen von Reclam ab 1962 verlegt wurde, starb 1983 in Rom. Sein Grab befindet sich auf dem Campo Santo Teutonico, dem sogenannten »deutschen Friedhof« an der Grenze zum Vatikan. Im Gegensatz zu anderen Friedhöfen und Grabstätten, die sich vor allem am Rande der Stadt befinden, liegt dieser direkt im Zentrum. Es ließe sich fast glauben, die dort begrabenen Deutschen würden ebenso als Heilige verehrt. Henze beschrieb über Jahrzehnte hinweg unzählbare Details der Bauten, Denkmäler und verbliebene Trümmer einer Stadt der Vergangenheit, wodurch er ein Wissen bündelte, das nur den wenigsten bekannt sein dürfte. Bis auf spärliche biografische Bemerkungen in einem Lexikon ist über den Kunsthistoriker, der 1939 über »Romanische Wandmalerei in Westfalen« promovierte und dann ab 1959 in Italien bis zu seinem Tod lebte, nicht viel bekannt. Im Gegensatz zu seinen beschriebenen Objekten dürfte der Wunsch nach Verewigung nicht sein wichtigstes Interesse gewesen sein. Dennoch bleibt in seinen Aufzeichnungen etwas von seinem Blick bewahrt, der sich, bemüht um Korrektheit, fundiert, aber stilistisch kühl und untersetzt ausweist.

Auch wenn Imaginationen ein Geschäft der Kunstgeschichte sind, bleibt in ihr, im Vergleich zum Kino, dafür nicht viel Platz. Was das Erinnern historischer Persönlichkeiten betrifft, scheint die Phantasie sie umgekehrt geradewegs zu beflügeln. Im alten Rom galt es nach dem Tod eines Herrschers über seine Verehrung oder Verwerfung zu befinden. So

konnte über ihn eine *damnatio memoriae* verhängt werden, die sein Andenken verhindern sollte, indem man den Name verfluchte. In Folge wurden Inschriften getilgt und Bildnisse zerstört – Verordnetes Vergessen. Es verwundert kaum, dass darunter befindliche Namen, die ihren Schrecken vorauswerfen, zu den bekanntesten gehören – Nero, Caligula, Maximinus. Ein Spaziergang über den größten Friedhof Roms, den Campo Verano, dem jede Spur von Trauer mit seinen lieblosen Gräbern zu fehlen scheint, ruft die Wirkmacht dieses antiken Gesetzes allerdings wieder ins Gedächtnis, wenn Namen aus der Cinecittà, die vor Jahren noch von den Fischerleuchten der Kinos strahlten, nun unter Blütenstaub und Unkraut in entlegenen Ecken verschwinden. Man kann sich nur im Kino ein Bild von der Größe dieser schillernden Figuren machen, in Rom findet sich nichts mehr von ihnen, als hätte es sie tatsächlich nie gegeben.

Rousseaus **Les antiquités de Rome** kreist in dieser Hinsicht nicht nur um eine Stadt und seine Unterkunft, sondern immer auch um die Abwesenheit, von der seine Kamerablicke angezogen werden. Seine Aufenthalte sind betont übergangsweise, an ihnen lässt sich nichts Wohnliches erkennen, kein Ort lädt zum längeren Verweilen ein. Wenn Rousseau auf der Bettkante sitzt und zum Fenster sieht, weiß man, dass seine Abreise bevorsteht, die eigentlich schon mit seiner Ankunft begonnen hat. Nichts ist von Dauer, flüstert dieser Film den Denkmälern zu. Man müsste erschrecken, denn es betrifft auch den eigenen Platz im Kino, der schon auf den nächsten Gast wartet.

~

Es ist kühl und geheimnisvoll still in einer Wiener Pizzeria, ganz anders als noch vor einigen Wochen in Rom. Aus der Küche dringen einige spöttisch klingende, albanische Wortfetzen nach außen. Zwischen gerahmten Bildern von Diego Maradona, hängt ein Fernseher an der Wand, vor dem wohl kürzlich noch dem Scudetto aus der Ferne zugejubelt wurde. Diesmal zeigt er seltsamerweise eine Küstensiedlung aus Backstein mit einer gotischen Kirche im Zentrum. Grau und Grün, statt Blau und Weiß. Wo in Italien soll diese Stadt gelegen sein? Während die Häuser verschwinden, schieben sich Kreidefelsen und das Meer am unteren Bildrand hinein. Die atmosphärisch dahinschwebende Kamera des Videos und den gelangweilt dösende Kellner scheint es wenig zu kümmern, ob britische Landstriche ins Bild eines italienischen Restaurants passen wollen. Bald ist nur noch das Wasser zu sehen. Mit der Bitte um die Rechnung reißt der Blick ab. – Wo war noch gleich die Geldbörse? Unterdessen taucht aus dem Meer ein neues Örtchen mit flachen Dächern auf. Als wäre die Kamera im selben Augenblick über die Alpen geflogen, hat sich die klare Luft gegen einen fiebrigen Dunst eingetauscht. Ihr war es ganz egal, wo sie kreiste, sie schien sich nur für Häuser und ihre umliegenden Ränder zu interessieren, eine belebte Landschaft, eine Imagination. Möglicherweise kann am Ende doch jede italienische Stadt dieselbe sein, zumindest von oben, alles eine Frage des Bildes.

Ronny Günl

Notiz zu Roman Holiday von William Wyler

Ein kleines Gedankenspiel: Joe Bradley, ein US-Amerikaner in den 1950er Jahren, ein Journalist. Im Staubdunst sitzt er in der Nachmittags-sonne in seinem Büro. Seine Gedanken wabern durch die stickige Luft. Es liegen Zeitungsartikel herum, Nachrichten über die englische Prinzessin Margaret, die königliche Familie ist gegen ihre Beziehung mit einem Bürgerlichen. Dazwischen Fotos ihrer Schwester, der kürzlich gekrönten Elizabeth, auf Welttournee. Langsam gleiten seine Gedanken in Tagträume über ...

Aus dem Gedankenschleier manifestiert sich eine junge Prinzessin auf Europatour. In opulenten Ballkleidern besucht sie die prunkvollsten Feierlichkeiten der europäischen Hauptstädte. Doch das Leben im goldenen Käfig macht sie ganz unglücklich. Die Anzeichen mentaler Erschöpfung werden einfach mit Sedativen weggespritzt, eine Prinzessin mit Burnout, das geht natürlich nicht. Der ärztliche Rat: Ein wenig nach Lust und Laune leben, das sei die beste Medizin!

So einer unglücklichen Prinzessin muss nun ein Journalist der besonderen Art zur Hilfe eilen. Heimlich zur nächtlichen Stunde entflieht sie ihrem prachtvollen Gefängnis, nur kurz, nur kurz will sie sich vor ihren Pflichten verstecken, ein Hide-and-Seek zur Märchenstunde. Sie landet schicksalsträchtig in den Armen von Joe, dem US-Amerikaner in Rom. Er hat das wahre Potenzial seiner Märchenprinzessin schon im Dunkeln erkannt, bei Tag wird ihm klar, sie ist tatsächlich königlichen Blutes. Er schließt sich Prinzessin Anns – nun bürgerlich Anya – Lustspiel an, mit dem Plan ihre Erkundungsreise als Sensationsartikel zu verkaufen. In den kleinen Gassen der römischen Arbeiterviertel flanieren sie durch die Stadt, sie verlieren sich im Gemenge und auch ganz nach romantischem Rezept in ihren Augen.

Rom oder nicht Rom, das ist egal. Die Kulisse dieses fabelhaften Versteckspiels bietet sich an als Gegenort des Prunks – kleine Seitengassen, der Markt, Orte des sogenannten einfachen Volks. Joe möchte der Prinzessin Lebenslust beibringen. Er bereitet ihr den Weg zu ihrem Coming-of-Age und nebenbei zeigt er ihr den Weg zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Haare ab, Ärmel ab, alle Sorgen verschwinden im Rummel des Holidays. Eine der Stationen ihrer Tour ist der Mund der Wahrheit, eine überdimensional große marmorne Maske. Legt man die Hand in ihren Mund, so die Legende, fällt einem die Hand ab, sollte man lügen. Anya traut sich nicht, ihre Hand möge auch noch abgehen und für immer im Mund bleiben. Als Joe seine Hand ausstreckt, in seinem Ärmel versteckt und laut zurückfährt, erschrickt sie und beide lachen auf. Ja, das Versteckspiel bleibt lustig, solange es nur ein Spiel bleibt.

Anya muss weiterziehen, die Pflichten rufen, alles bleibt beim Alten. Sie muss dem Spiel ein Ende setzen und wieder aus ihrer Tarnung her austreten. Joe entscheidet sich heroisch für die Liebe und gegen das Geld: Es gibt keine Story für die Presse. Es gibt kein Märchen. Es gibt keinen sozialen Auf- und Abstieg. Es bleibt nur die Erinnerung an einen Tag. An einem einzigen Holiday kann er als ehrenwerter Mann die Prinzessin mit Karrierewunsch nicht zur Häuslichkeit bekehren, aber begnügt sich damit, ganz sich selbst aufopfernd ihr den Weg zur Liebe und Selbsterkenntnis geebnet zu haben. Ein glanzvolles Happy End.

Joe wacht langsam auf aus dem Halbnebel des Tagtraums. Ach, das war wohl ein schöner Ausflug nach Italien, ein klassisches Märchen für die gelangweilten Männer der besonderen Art.

Eh-Jae Kim

Erinnerungsrepositorien

Ein Gespräch mit Esther Kinsky

In ihren beiden Romanen **Hain** und **Rombo** beschreibt die Schriftstellerin und Übersetzerin Esther Kinsky verschiedene Regionen in Italien. Ich habe mich mit ihr getroffen, um über das Schreiben, Reisen, Benennen und Erinnern zu sprechen.

PH: In deinen Texten gibt es häufig einen besonderen Bezug zu den Namen von Pflanzen, Orten oder Tieren. Mich würde dieses Verhältnis zwischen dem Sehen und dem Benennen in deiner Arbeit interessieren. Recherchierst du diese Namen oder siehst du etwas, gerade weil du den Namen kennst?

EK: Ich möchte das in zwei Stufen aufteilen. Mich fasziniert schon sehr lange dieser Prozess von Sehen – Erkennen – Benennen. Ich gehe sehr viel und da schaue ich, was passiert in diesen Zwischenräumen zwischen dem Sehen und Erkennen. Da passiert ja was, Erinnerung wird aktiviert, Assoziationen werden aktiviert. Manchmal fällt einem spontan ein bestimmter Name ein, manchmal ein anderer. Jedenfalls sind die Räume, die sich zwischen diesen ja kaum bewusst vollzogenen Schritten öffnen, etwas, das sich erkunden lässt. Je mehr man sich damit beschäftigt, desto weiter öffnen die sich auch, wenn man sich ihrer bewusst wird. Auch wenn man sich nie zu bewusst sein oder sich analytisch einlassen sollte. Dieser Prozess gewinnt natürlich neue Schichten, wenn man mit fremden Sprachen umgeht. Es gibt auch einen großen Unterschied zwischen Ortsnamen und diesen Naturbezeichnungen. Naturbezeichnungen stehen bei mir auf einem ganz anderen Blatt. Mich fasziniert die Sprache, diese Begriffe, die es über die Natur gibt. Da steht das Deutsche relativ einzigartig da, aus den gängigen Sprachen in Europa zumindest, weil es eine deutsche Wissenschaftssprache gegeben hat, die im Unterschied zu den meisten anderen Sprachen nicht ganz latinisiert worden ist. Diese Fachsprachen in der Naturkunde entfalten ein großes poetisches Potential, wenn man sie aus ihrer wissenschaftlichen Funktion löst. Diese Begriffe und diese Art zu beschreiben sind ja nur dann wissenschaftlich, wenn man sie zur Wissenschaftlichkeit erklärt. Aber außerhalb dieser Funktion bewirken diese Begriffe was sehr Schönes. Beispielsweise *Prachtkleid* und *Schlichtkleid* bei Vögeln, was sind das für tolle Worte? Dasselbe

gilt auch für die Bezeichnungen von Pflanzen oder Steinen. Aber in der Ornithologie und in der Botanik ist das am stärksten ausgeprägt.

PH: Oft tauchen auch Dialektwörter auf, beispielsweise in deinen Texten, die in Italien angesiedelt sind, also Wörter, die zu einer spezifischen Region gehören. Macht es für dich einen Unterschied, ob du, wie in Italien, die Sprache kennst, die an den Orten gesprochen wird, die du besuchst oder beschreibst?

EK: Wenn ich an einem Ort bin, an dem ich die Sprache nicht kann, orientiere ich mich am Phonetischen, das eigene Assoziationen weckt. Oder zum Beispiel in skandinavischen Ländern, deren Sprachen germanisch sind, aber die ich nicht kann, versuche ich aus dem gelesenen Wort Brücken zum Deutschen oder Englischen zu schlagen, die manchmal auch irreführend sind, aber auch das ist interessant. Zumindest versuche ich diese Spuren zu finden, die Assoziationen wecken. In Indien etwa wird viel dieses sehr spezifisch indische Englisch gesprochen, aber die Namen von Vögeln zum Beispiel sind nicht Englisch. Es gibt diesen Vogel *Koel*, der vor allem in Kalkutta sehr präsent ist, eine Art Kuckucksvogel, der sich aber auch mit Krähen um Futter streitet. Dieser Name erschien mir lautlich sehr suggestiv, weil er sich mit dem Ruf des Vogels deckt. Laut, Phonetik, die Sinneseindrücke in Verbindung mit einem Wort empfinde ich als sehr wichtig. Aber es gelingt natürlich nicht immer, dass etwas »Poetisches« passiert.

PH: Wenn du über eine Region schreibst und dann gibt es da ein Wort, das aus der Region stammt, dann ist das ja ein Wort, das du wahrscheinlich auch nicht kanntest. Ich verstehe das als eine Art Verflechtung von Sprachmaterial und Orten.

EK: Ja, solche dialektalen oder mundartlichen Namen gehören für mich sehr stark zur »Substanz« eines Ortes. Das hat nichts mit Wichtigtuerei zu tun, sondern für mich gehört das dann einfach zum Material, das ich verarbeite, wenn ich mich schreibend einem Ort annähere. Im Moment zum Beispiel schreibe ich über Maulbeerbäume im Friaul. Die haben eine sehr interessante kultur- und sozialgeschichtliche Bedeutung dort. Sie heißen auf Italienisch *gelsi*. Dann denkt man sofort an *gelsomino*, den Jasmin, den es dort in etlichen Varianten gibt, aber auch an *Gelsomina*, das missbrauchte Mädchen aus **La strada**. Die Früchte heißen *mora* beziehungsweise im Plural *more*, und im Friulanischen, das eine eigene Sprache darstellt und nicht nur eine Mundart, heißen die Bäume *morars*. Und das wird irgendwann in diesem Text interessant, weil sowohl das italienische *mora / mora* als auch das friulanische *morars* so durcheinandergerüfelt werden können, dass die Buchstaben *amor* ergeben. Die Amor-Assoziation stellt wiederum eine Verbindung zu der Ovid'schen *Metamorphose* her, die der Geschichte des legendären Liebespaars Pyramus und Thisbe gewidmet ist, den beiden Liebenden aus verfeindeten Familien, die unter einem Maulbeerbaum Selbstmord begehen, woraufhin sich die Früchte des Baumes von ihrem Blut verfärben. Doch es gibt auch jede Menge Volkslieder über diese *morars*, die für die Menschen in den Dörfern eine große Rolle spielten. Die Bäume waren der einzige Besitz der landlosen Bauern. Fast ganz Norditalien

war feudal strukturiert, Land gehörte nur den Landadligen. Doch die Maulbeerbäume markierten die Grenzen zwischen den Feldern und diese Bäume durften die Bauern nutzen, um Seidenraupenzuchten zu unterhalten. Nur Maulbeerlaub produziert bei den Seidenrauben das Sekret, mit dem sie ihren Seidenfaden spinnen. Das sieht man sehr schön in einer kurzen Szene in Bertoluccis Film **Novocento**, da gibt es so ein Gerüst aus Stöcken, auf dem die Raupen gezüchtet werden. Die Volkslieder, in denen die *morars* vorkommen, haben immer was mit Liebe zu tun, aber auf eine sehr traurige Art und Weise, Paare trennen sich, weil das Mädchen schwanger geworden ist, der Junge geht davon, weil er keine Familie unterhalten kann, das Mädchen hingegen singt davon, wie sie sieht, dass ihr schwarzes Seidenleiberl – das einzige Seidene, das sie sich einmal im Leben hat leisten können – über dem wachsenden Bauch immer höher rutscht. Wie alle echten Volkslieder bilden sie eine Wirklichkeit ab, die viel mit Armut und Not zu tun hatte. Diese Worte spielen wirklich eine Rolle, würde ich sagen. Das könnte man gar nicht auf Deutsch sagen, dieses *morars*, dann würde der Bezug zu Liebe, zu *amor*, verlorengehen.

PH: Jetzt hast schon ein bisschen beschrieben, wie ich mich als Leser deiner Texte fühle. Du beginnst bei diesen Maulbeerbäumen und bewegst dich dann so mäandernd entlang von Assoziationen, der Kulturgeschichte, Wörtern, Erinnerungen und so weiter. Kannst du dich in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der Reise anfreunden? Sind das Reisen, die du da unternimmst?

EK: Ich glaube alles kann man als Reise beschreiben, was einen solchen Lern- und Erkenntnisprozess umfasst. Die Qualität einer Reise hängt sowieso immer vom eigenen Aufnahmezustand ab. Du kannst natürlich durch ein Land flitzen und nur die Autobahnraststätten sehen – auch das ist unter Umständen sehr interessant – und nichts registrieren als die überwundene Entfernung, andererseits kann auch ein einfacher Spaziergang von mehreren Stunden eine Reise sein. Reise misst sich am Schritt, den man selbst in sich macht oder an dem, was man gewonnen hat. So würde ich Reise definieren.

PH: Mir geht es manchmal so, dass schon das Lesen eine Form der Reise darstellt.

EK: Ja, so sollte es auch sein. Man durchmisst Räume, auch wenn es nur in der Vorstellung ist.

PH: Lass uns ein bisschen über die italienischen Orte sprechen, die du beschrieben hast. **Hain** und **Rombo** sind zwei sehr unterschiedliche Texte, wie ich finde, aber es gibt auch Parallelen. Olevano Romano, wo du dich am Beginn von **Hain** aufhältst, hängt mit einer Residency zusammen, oder?

EK: Ja, das war ein deutsches Aufenthaltsstipendium, nur drei Monate. Länger wollte ich damals nicht fort sein. Mein Mann war sehr krank, als ich mich bewarb, wir hätten nie für länger als drei Monate im Ausland sein können, aber leider ist er dann noch vor der Abreise gestorben.

PH: Dein Blick auf dieses Gelände, wie du das nennst, ist beseelt und durchdrungen von dieser Trauer. Ich war ehrlich gesagt sehr überrascht, als ich gehört habe,

dass dieser Text aus einer Residency entstanden ist, weil er so organisch und nicht so gezwungen, wie die meisten Residency-Texte wirkt.

EK:

Ich glaube, das hängt immer ganz davon ab, was man aus dem Bezug zu so einem Aufenthaltsort macht. Wie weit, auf welche Art man sich für den Ort öffnen kann. Die meisten Aufenthaltsstipendien sind ja auch so konzipiert, dass die Stipendiaten völlige Außenseiter in einem Ort bleiben, es ist auch eine ziemliche Anforderung, an einem fremden Ort gleich arbeiten zu sollen, wobei das ja keine Auflage ist. Olevano Romano ist so ein Relikt des deutschen Italienvahns, dieser Fixierung auf »Hochkultur«, die ja ursprünglich vielleicht gar nicht so hoch war. Letzten Endes war es für mich eine glückliche Fügung, dass ich in diesem Trauerzustand einfach wegmusste von zuhause, weil ich dieses Aufenthaltsstipendium hatte. Ich konnte die drei Monate nutzen, um wieder sehen zu lernen. Sehen, erkennen, benennen. Dadurch, dass ich an einem anderen Ort war. Darum geht es. Es geht um das Sehen-Lernen und dann auch darum, die Sprache zu finden, um diesen Prozess von Sehen – Erkennen – Benennen in Gang zu bringen. Ich glaube, dass diese italienischen Worte in **Hain** damit zu tun haben. Diese Fremdworte, die einen neuen Blick auf diese Zwischenräume eröffnen.

PH:

Ich empfinde das, so, dass alles, was wir sehen, immer verbunden ist mit unserem Gefühlszustand. Beim Lesen von **Hain** habe ich mich gefragt, inwiefern dieser Gefühlszustand auch wie ein Filter arbeitet, der die Dinge erst greifbar machen kann. Also sozusagen von der anderen Seite gedacht. Das ging mir auch bei **Rombo** so. Dieses Rombo ist auch irgendwie ein Gefühl, das Gefühl der sich bewegenden Erde und das verändert ebenso den ganzen Blick. Hast du da Erfahrungen, wenn du an die Orte zurückkommst vielleicht, ob sich dann dein Blick auf diese Landschaften auch verändert? Ich stelle mir vor, dass es da dann auch eine Distanz gibt.

EK:

Natürlich gibt es diese Distanz. Du kommst ja schon mit deiner Erinnerung an den Ort; und nicht nur mit Erinnerung an den Ort, sondern auch mit dem Bewusstsein, was du dann aus der Erfahrung dieses Ortes gemacht hast. Für mich wäre eine Rückkehr nach Olevano immer auch ein Wiederaufsuchen dieses Trauerblicks. Deshalb würde ich mich auch scheuen, dahin zu fahren. In meinem neueren Buch **Weiter Sehen** ist der letzte Teil die Rückkehr an den Ort, an dem das Kino war. Das war schon eine interessante Erfahrung, nicht so traumatisch wie Olevano wäre, und für mich wurde diese Reise dann sehr wichtig als eine Art Abschluss der Kinogeschichte. Jedes Wiederaufsuchen eines Ortes, den man in Erinnerung hat, erst recht wenn in der Zwischenzeit ein Text, eine Arbeit entstanden ist, ist ein Wagnis. In einem selbst hat sich sehr viel verändert und man kommt unter ganz anderen Vorzeichen dahin. Das spielt ja auch eine Rolle. Man kann nicht als neutrale BesucherIn kommen, wenn es schon Erinnerung gibt.

PH:

Schreibst du bereits vor Ort sehr viel oder erfährst du die Orte erstmal, machst

- Notizen und bist dann wo ganz anders, wenn du die Texte schreibst?
- EK: Also während meiner Residency in Olevano habe ich einen Gedichtband geschrieben, **Am kalten Hang**. Ich schreibe nie an den Orten, von denen die Texte handeln. Wobei ich natürlich jetzt im Friaul, weil ich da auch lebe, über das Friaul schreibe. Der Schreibprozess ist immer etwas ganz anderes. Wenn ich schreibe, gehe ich überhaupt nicht raus. Dann bin ich total eingekapselt. Vor Ort gehe ich sehr viel, sehe, mache mir Notizen. Ich fotografiere auch, aber das Fotografieren fließt gar nicht ein. Ich schaue nie Fotos an beim Schreiben und fotografiere sowieso nur analog, also die Fotos sind nicht immer gleich zur Verfügung, manchmal erst nach Monaten, weil ich nur bestimmte Entwicklungsglabore benutze. Schreiben ist so ein totales Sich-Versenken, in innere Bilder, ganz neue Assoziationsstränge. Die Notizen dienen eigentlich mehr dazu, im Kopf so eine Struktur zu klären. Wenn ich dann schreibe, ist es mehr ein Fluss, der sich in dem leicht vorgezeichneten Bett bewegt.
- PH: Die meisten *italienischen Reisen*, die ich gelesen habe, also von Goethe über Felix Hartlaub bis zu Jean Giono zum Beispiel, führen an Orte, die sehr bekannt sind, die großen Städte Italiens eben. Bei dir findet man sich dagegen in ganz anderen Regionen wieder. Ist das eine bewusste Entscheidung?
- EK: Es ist schon eine bewusste Entscheidung. Der Mittelteil in **Hain**, die Kindheits-erinnerungen, streift allerdings doch bekanntere Orte. Aber da geht es sehr stark um diese Erinnerung an den Kinderblick und den Vater in diesen abgegriffenen Lokalitäten, Rom, Tarquinia, Florenz. Das soll auch etwas Verfremdendes haben. Für mich ist das Wichtigste, dass ich meine Sprache finde, und die Sprache kann ich eigentlich nur an Dingen finden, die noch nicht so vorgeformt sind. Ich bin zum Beispiel zweimal in den USA gewesen und konnte überhaupt kein Wort schreiben, weil das alles so belegt ist von Bildern, die ich von Film und Fotografie kannte. Ich kann nur von meiner eigenen visuellen Erfahrung ausgehen, man muss da sehr vorsichtig sein, dass man in keine Klischees verfällt. Manchmal wird ja das krampfhaft Vermeiden von Abgegriffenem schon selbst zum Klischee. Selbst wenn man abgelegene Orte in Rom beschreibt, beispielsweise, alles ist so abgegrast. Mich interessieren ja die Orte auch nur wegen der Spuren, die Menschen dort hinterlassen haben. Menschen und ihre Spuren bringen mich zum Schreiben. Ich schreibe keine Handlungen, die sich um Menschen drehen, aber es geht um die Spuren, die Menschen hinterlassen. Wie beim Beispiel mit den Maulbeerbäumen. Da ist soviel zusammengeballt über diese Gegend. Du siehst diese Maulbeerbäume, du weißt, was mit diesen Bäumen passiert ist, die Seidenraupenzucht, die Not der Menschen, ihre schonungslose Eingebundenheit und die Jahreszeiten. Ich weiß nicht, wie ich das eigentlich nennen soll, was mich beschäftigt, es geht immer vom Sehen aus, aber diese Wissensfragmente – nie von »oben« beschrieben, nie analytisch erfasst – spielen natürlich auch eine Rolle, ebenso wie andere Sinne, die Klänge, Gerüche, Beschaffenheiten registrieren.

- PH: Vielleicht sind mir auch deshalb vor allem deine Busfahrten in **Hain** so stark in Erinnerung geblieben. Da wird ja auch dieses Leben so greifbar, ein Leben, das ja in Rom gar nicht mehr zu erzählen ist.
- EK: Da kann man nicht mehr viel erzählen, ja. Alles wäre abgegriffen, was man als Außenstehende über Rom sagt. Die Stadt ist auch visuell so festgelegt und jedem kommen gleich so bekannte Bilder, wenn man etwas schreibt.
- PH: Da fällt mir dieser schöne Text von Predrag Matvejević ein, **Das andere Venedig**. Darin versucht er andere Bilder für Venedig zu finden und so schreibt er beispielsweise über die Blumen, die in den Mauernischen der Stadt wachsen. Ich wollte aber auch noch über **Rombo** sprechen. Das ist wieder eine andere Region und es ist auch keine Ich-Erzählung. Ich würde es als Polyphonie bezeichnen. Kannst du sagen, wie du auf dieses Erdbeben gekommen bist oder war es gar zuerst das Wort *Rombo*, das dich interessiert hat?
- EK: Als ich dort im Friaul anfing, ein altes Haus herzurichten, wurde mir überhaupt erst klar, dass das der Schauplatz dieses Erdbebens war von 1976. Ich war damals in Kanada, kann mich aber noch sehr gut an dieses Erdbeben erinnern. Es gab drei große Katastrophen in Norditalien. Eine davon war eine chemische Explosion bei Seveso, das war auch 1976. Dann gab es 1963 Longarone, das war ein großer Erdbeben mit einem gebrochenen Staudamm, wunderbar von dem italienischen Dichter Zanzotto in einer großen Klage verarbeitet, und dann eben das Erdbeben. In meinem Haus waren auch noch Risse, nicht schlimm, nur im Putz. Mit der Zeit habe ich aber gemerkt, wie stark das die Wahrnehmung der Menschen geprägt hat. Jede/r redete davon und immer wieder. Es war interessant zu beobachten, wie das Erdbeben als Thema aufkam und alle was dazu sagten und da so eine Dynamik entstand. Das war wie ein Chor und dann aber gehen die Stimmen wieder auseinander und jede/r für sich zurück in die eigene Erfahrung. Das fand ich gruppenspezifisch unglaublich interessant, dieses Sich-Zusammenfinden und dann wieder Auseinanderlaufen der Erzählungen. Dieses Bedürfnis, darüber zu reden, war ganz frappierend. Dann kam bald auch dieses Wort *Rombo* auf. Das war sehr unterschiedlich für die Menschen, denn wenn man in den Bergen lebte, war das Geräusch ein anderes als in der Hügellandschaft, in der ich war, viel schärfer, lauter, krachender. *Rombo* ist mehr so ein Grollen, aber es ist sehr suggestiv als Wort, es spricht für sich. Sogar in der Ebene gab es noch diese vollkommene Verwirrung, die ein Erdbeben in der menschlichen Empfindung stiftet. Ich interessiere mich sehr für Geologie und fand das eine spannende Kombination, diese Sprachstimmen aus der Geologie, also diese Art im 19. Jahrhundert, über Gestein zu schreiben als Kontrast dazu, wie die Menschen darüber reden. Das klafft auseinander. In beiden Arten der Sprache über Erdbeben kommt aber eine Hilflosigkeit zum Ausdruck, diese Hilflosigkeit der Gewaltigkeit der Erdgeschichte gegenüber, auch die Unzulänglichkeit der Sprache. Die Geologie interessierte mich schon vorher, ich habe einen Gedichtband über die Schieferinseln vor Schottland gemacht

(**Schiefern**) das war meine erste Auseinandersetzung mit dieser Terminologie. Im Friaul haben mich diese Kalksteinberge beeindruckt, ein völlig anderes Gestein als Schiefer, viel jünger, mit einer anderen Dramatik. Der Kalkstein hat eine ganz spezifische Flora, die teils die Glazialperioden überlebt hat, eine andere Form der Erinnerung als diese ersten Lebewesen im Schiefer. Dann fiel mir auch ein, dass ich früher ein Buch von Heimito von Doderer sehr gern mochte, **Die Wasserfälle von Slunj**. Da schreibt er über diese Tunnelbauten in den Kalkalpen. Das fand ich schon mit Anfang 20 unglaublich interessant und habe es nie vergessen. Wie bringt man das zusammen, diese Leidens- und Verlustserfahrungen? Wie redet man darüber? Die Menschen wollen dann natürlich auch über andere Dinge reden. Über diesen Versuch, das Trauma zu verstehen, bekam ich die Möglichkeit, mich überhaupt diesen Menschen und dem Leben dort anzunähern.

PH: Das ist ein Text, finde ich, der vieles ganz präzise fasst, über das wir jetzt schon gesprochen haben. Du beschreibst eine Landschaft, die nicht existiert ohne die Menschen und deren Wahrnehmung, aber auch andersherum, würde es die Menschen nicht ohne diese Landschaft geben. Es wird im Text auch mal gefragt: Hat der Berg eine Erinnerung? Die Menschen sind sich nach dem Erdbeben auch nicht sicher, ob sich die Landschaft verändert hat, überlegen, ob ein bestimmter Felsen schon immer so lag oder ob sich das verändert hat. Wie hast du das wahrgenommen, wie erzählen die Menschen darüber?

EK: Man muss das auf sich einwirken lassen. Ich hoffe, es kommen auch ein bisschen die verschiedenen Redeweisen heraus. Jeder verarbeitet ja seine eigene Geschichte. Mich haben hier wirklich diese verschiedenen Formen von Erinnerung beschäftigt. Der Ausgangspunkt war das letzte Kapitel, diese Einkritzelungen, von denen überhaupt niemand zu wissen schien, um was es sich handelte. Ich wusste es auch nur, weil ich vorher mit einer Künstlerin zusammengearbeitet hatte, die mit diesen Pilgerinschriften arbeitet. Das hat mich sehr ergriffen, dass dieses Band mit Zeugnissen der Pilger, das eigentlich so irrelevant erschien, überlebt hat. Und in seinem Überleben bekommt es diese Wucht als Zeugnis der Namenlosen, der Menschen ohne Stimme, die zum großen Teil nicht mal schreiben können. Das, was an den darüberliegenden Fresken restauriert werden konnte, sind nur Bruchstücke von Szenen, bei ein, zwei Fragmenten kann man erahnen, dass es um einen Schiffbruch geht. Ein Schiffbruch passt ja gar nicht in die Berge, obwohl das Meer natürlich relativ nah ist. Damals war Odysseus mit seiner Geschichte schon lange vom Christentum vereinnahmt, das Motiv wird damit zu tun haben, und es verweist damit auch auf Aquileia, das weiter im Süden liegt, das große Ziel vieler Pilger. In Aquileia gabelt sich der Pilgerweg nach Jerusalem und Rom, und in den dortigen Mosaiken spielt Schiffbruch auch eine ganz große Rolle. Das Motiv weist in so viele verschiedene Richtungen. Einfach nur dieses Bruchstück und drunter diese Menschen, die diese Station abhaken auf ihrem Weg, der mit irgendwelchen Hoffnungen

oder Pflichten verbunden ist. Eigentlich ist das das bewegendste Stück in dem ganzen Tempel. Alles führt zurück auf Fragen von Erinnerung und Gedächtnis, ihrer Beschaffenheit, ihrer Rolle, der Art, wie sie zum Ausdruck streben. Die Artikulation des eigenen Ich, und sei es in so einer gekritzelten Unterschrift, hat ja auch etwas mit dem Wunsch zu tun, selbst nicht vergessen zu werden. Man will in Erinnerung behalten, man will in Erinnerung bleiben. Was für Erinnerung gibt es, was für eine Erinnerung hat Materie? Man weiß ja immer mehr, dass die sogenannte unbelebte Welt, ganz zu schweigen von Tieren und Pflanzen, ein unglaubliches Erinnerungsdepot ist. Ich finde es ganz wichtig, die Welt so zu betrachten. Ich will jetzt nicht missionarisch sein, aber ich glaube, dass das einen gewissen heilsamen Zugang zur Welt ermöglicht, wenn man sie als Erinnerungsspeicher betrachtet.

PH: So kann man natürlich auch das Kino betrachten. Als Erinnerungsspeicher von Menschen, ihren Bewegungen, Handlungen. Deshalb macht es auch total Sinn, dass du in **Rombo** auch über die Erfindung der Fotografie schreibst. Was mir auch noch aufgefallen ist, ist die Abwesenheit einer Ich-Erzählerin. Mir scheint dieses *Ich* sehr problematisch in der zeitgenössischen Literatur, also die Form, in der es verwendet wird und auch wie inflationär es verwendet wird, wie wenig es in ein literarisches Ich übersetzt wird. Mir sind nicht so viele zeitgenössische Texte bekannt, die eine Landschaft beschreiben, ohne das Ich herauszustellen, das dieses Gelände betritt. Machst du dir darüber Gedanken oder entsteht das einfach aus dem Stoff?

EK: Ja, Godard spricht in seinen späten Filmen vom Kino als Gedächtnis, als einem solchen Erinnerungsspeicher. Bei **Rombo** würde es aus dem Stoff entstehen. Ich wollte auf keinen Fall ein *Ich* einbringen. Aber ich hoffe auch, dass in meinen anderen Büchern das *Ich* total zurückgenommen ist. Das ist für mich ganz wichtig. Einmal hat mich ein Übersetzerin in eine slawische Sprache, in denen man das Geschlecht der Erzählstimme aus grammatischen Gründen offenlegen muss, gefragt, ob da eine männliche oder weibliche Stimme erzählt, das hat mich sehr gefreut. Ich möchte hinter meinen Texten verschwinden. Am liebsten wäre ich unsichtbar. Es gibt wenig, was mich so erbost, wie diese Identifikation von erzähltem Ich und Autoren-Ich. Wenn es einmal Text ist, ist es Text, dann spielt die Person oder Persönlichkeit des Autors, der Autorin keine Rolle mehr. Ich hätte große Probleme, einen Roman zu schreiben in einer dritten Person. Ich mag diesen auktorialen Blick nicht. Das *Ich* sollte einfach nur Auge sein. Das Auge, durch das man ein Gelände sieht, man sollte lesend durch dieses Auge sehen, bis man vergisst, dass man liest und meint, man sieht alles selbst.

Das Gespräch führte Patrick Holzapfel.

che cosa

übers fließen sprechen in flüsse springen wasser, land strampeln usw. verläufe bestimmen ihnen entlang, ihnen nach entgegenkommen gibt es sie weiblich in rede, in information hauptsache ohne stopp der zustand hält ab von innen heraus ordnung unwichtig gemenge, dynamik ist stocken das ende verstummen, versickern ich bau mir ein floß auch aus stäben und mündern wohin soll das führen mündung, die flüsse sie sprechen achwas rinnen und handflächen formen zu schalen fingerspitzen als abschluss ein wippen der mund dieses flusses ein was

ankunft

an oberleitungen
offener zug-
luft im vorbeigehen
legt sich über
gerade angekommen
holt mich nichts ein
von gestern woanders
mit jedem tritt
unter gespannten seilen
rieselt ein bisschen zögern
die fersen zum asphalt
nach kilometern erst
ruhe im gehen
sicher, eingeschrieben
in diese stadt.

gleichzeitig

eine stufe nach unten, durch den regenbogen hinaus
aus ihm zöpfe flechten und ein paar fliegen ins zimmer einladen
ein spiel, schauen, auf schößen sitzen und an bereits älteren häuten ganz leicht ziehen
knoten in heilige kettchen machen, dann weinen
auf einem verstellbaren sessel turnen, finger einklemmen
fusseln von quadratischen polstern zupfen
blumenmuster sollen das sein
es kratzt an der unterseite der Oberschenkel

daneben ein hocker mit fläche aus gespannten plastikseilen, nicht sehr stramm
wie saiten, zehen spielen harfe darauf
dann barfuß auf steinböden stehen, rillen fühlen und auch staub
die sohlen: rau und heiß
mit händen fest aufs geländer schlagen
es ist gelb und vielleicht aus blech, geranien wackeln
ein lautes geräusch, vibrieren breitet sich aus, schlagzeugbalkon

vom schwimmbad her trampolinsprünge hören, ameisen fangen, sie gießen
sich im eck, versteckenspiel, ein geheimfach finden, mit besen ohne borsten darin
für kleine hexen oder zum teppichklopfen
sichtschutz zum nachbarn, schön löchrig, sich freuen
ein langer heller vorhang, der aus dem zimmer ragt
ein geist darin und das sein kleid

neues ausdenken, spuk verbreiten, versuchen zu pfeifen
nie damit aufhören
erschöpft sein und auf der holzbank liegen
die weißen körnchen der mauer mit den fingernägeln abkratzen
bis sich die augen schließen.

Alle drei Gedichte sind von Greta Maria Pichler.

Notiz zu Lazzaro felice von Alice Rohrwacher

Eine kleine Geste, beiläufig erhascht, fast so schnell vorüber wie gesehen: Ein Junge klettert auf eine Mauer, zieht dem dort angelehnten Motorrad den Rückspiegel ab und rennt davon. In seinen Bewegungen liegt mehr Spiel als Absicht, eher ein Scherz als ein Diebstahl. Doch das Motorrad gehört dem Handlanger der Marquise, der zur Abrechnung auf den Hof ihrer Leibeigenen gekommen ist. Er muss erzürnen über diese Geste, die ein Nichts ist, verglichen mit dem Schwindel, mit dem er die Familien bei jedem Besuch in noch höhere Schulden hineinrechnet. Seine Reklamationen sind laut, aber verstummen jäh, als er sich zu den Erwachsenen umdreht. Geschlossen stehen sie ihm gegenüber, zum ersten Mal alle in einer Einstellung versammelt. Bislang zeigte die Kamera den Alltag der Bäuerinnen und Bauern nur als eine Art disparates Kollektiv. Überall sind sie beisammen und doch getrennt, entweder durch die Arbeitsteilung am Tag oder fehlende Beleuchtung in der Nacht. Selbst in Momenten des Feierns reicht das Essen nie für alle, jedes Teilen schließt zugleich aus. Sie leben dicht gedrängt, aber verstreut, so wie die Aufnahmen ihrer Umgebung von intensiver Taktilität sind, ohne je eine Gesamtansicht des Hofes zu erlauben. Aber jetzt stehen sie alle beieinander. Ein Wind zieht auf, verschluckt den Rest der Tonspur und damit jede Möglichkeit einer dialogischen Vermittlung. Dann beginnt einer der alten Männer zu pusten; das Wehen des Windes wird stärker und mit ihm sind die Verhältnisse plötzlich suspendiert. Für einen Moment scheint alles möglich. Dann springt der Film zum Aufbruch des Schuldeneintreibers. Der Wind weht weiter, als er den Hof auf seinem Motorrad verlässt – ohne Rückspiegel. Die Familien bleiben im Hintergrund zurück, nur die Kinder laufen dem Mann hinterher, ob zum Vergnügen oder um ihn zu vertreiben.

Das Aufziehen des Windes bleibt von diesem Moment an stumme Drohung der Bäuerinnen und Bauern, die sich nur in kurzen Momenten der Ruhe, einer Mittagspause etwa, manifestiert. Eine Art geteiltes Geheimnis ihrer Überlegenheit gegenüber ihren Unterdrückern, von der sie jedoch nie Gebrauch machen. Einen echten Umsturz der Verhältnisse bringt der Wind erst später, als er in den Rotorenlärm eines Polizeihelikopters übergeht. Aus dessen Überflug erscheint das entdeckte Refugium fortgesetzter Feudalherrschaft winzig gegenüber der umfassenden Landschaft. Verborgen wie ein archäologischer Fund zwischen Bergen und Wäldern. Wie bei den meisten von oben verordneten Umwälzungen ändert sich an den Lebensverhältnissen der Familien nicht viel, als sie aus der Leibeigenschaft in die freie Marktwirtschaft der Gegenwart entlassen werden. Die Stadt scheint aus Sicht ihres fortan obdachlosen Daseins zwischen den Abstellgleisen eines Industrieviertels sogar noch fragmentierter als der Hof der Marquise. Vor allem fehlt der natürliche Resonanzraum, den ihr Leben auf dem Land noch hatte. Im Lärm der Großstadt hallt den eigenen Rufen kein Echo mehr nach, kann kein Flüstern mehr durch die dicken Blätter der Tabakpflanzen dringen. Selbst der Wind kommt bloß in Form vorbeirauschender Züge. Als einer der Bauern dem Fahrtwind entgegenpustet, wird seine Stimme vom Quietschen der Räder übertönt. Nur einmal verbündet sich der Wind noch mit den Armen, als er die Orgelmusik der Kirche, aus der sie von den Nonnen gescheucht wurden, nach draußen ins Freie trägt. Ein Augenblick der Gnade, der doch wieder verstummt und ohne Nachhall in den Straßen bleibt.

Maximilian Grenz

Briefe (nicht) aus Italien

3

5. Juni 2023, Wien

Liebe Schneefallliebhaberin,
letztes Bild von Österreich, aus dem Zugfenster beim Dunkelwerden erblickt: Zwei vereinigte Schneehaufen auf einem Bahnsteig, menschenleer, unheimlich, die Anfangsszene zu einem Heimat-Horrorfilm ... Aber ist nicht bald Sommer? Egal, die Jahreszeiten spinnen sowieso: Ein Blick auf den Strand aus einem Fenster des Hotels Mediterraneo in Jesolo im Winter ... Das Meer, ein fades gesichtsloses Grau, selbst die Wellen verenden am Ufer mit einem lustlosen Platschen ... Lose Palmenblätter sich traurig im Wind neigend ... Regentropfen, die große Löcher in den Sand schlagen und ein Muster bilden ... wie eine nicht zu entziffernde Schrift ... Seemöwen, die verwirrt am Strand herumhüpfen oder geistlos herumstehen... Herrenlose Tischtennisbälle, verwiterte Eisstiele, zusammengefallene Liegestühle, irgendwo ... Der einzige Mensch in der trüben Nicht-Urlandschaft: ein junges Mädchen mit Puppe im Schoß, das im Türrahmen einer Strandhütte sitzt und mit erschrockenem Mund aufs Meer starrt ...

5. Juni 2023, Wien

4

Liebe professionelle Urlauberin,
einen Augenblick später aus demselben Fenster: Eine Hochsommerszene ... Der Strand, eine einzige Masse aus traumblauen und schneeweißen Sonnenschirmen ... Unter jedem Schirm ein Badetuch, jedes eine andere Farbe, kleine Inseln, die den Sand zudecken ... Wie eine neu zugewachsene Erdschicht ... Das Meer, ein kaum sichtbares Blau unter den vielen Menschen im Wasser ... Tatsächlich ist die Landschaft nicht mehr zu sehen ... Ein Junge, der aussieht, als würde er gleich ertrinken ... Aus jedem Radio tönt der gleiche italienische Schlager ... Die Balkone der Urlaubshäuser mit Rosen geschmückt ... Spielzeugsoldaten halb vergraben im Sand ... Sandkörner in den Schuhen ... Wasserballon-Kämpfe zwischen Kindern und Erwachsenen ... Das Aufklatschen der Ballons auf dem Boden neben dem Eisverkäufer, der gleichzeitig die Namen der verschiedenen Eissorten in einem mir fremden Akzent über die Schirme hallen lässt ... Schmelzende Eiscremetropfen im Sand, auf Händen ... Und dasselbe Mädchen mit der Puppe ist gerade dabei, mit Hilfe ihres jüngeren Bruders, eine Sandburg zu bauen ...

Liebe Unterweglerin,

bleiben wir kurz in Jesolo. Auf meinem Schreibtisch liegt ein altes Schwarz-Weiß-Foto: Ein Mann am Strand, vielleicht Mitte zwanzig, in weißem Hemd und kurzen Hosen, der bis zu den Knöcheln im schaumigen Wasser steht und sich eine Zigarette anzündet. Sein Gesicht ist etwas nach unten geneigt und bis auf seine Hände, die seinen Mund beim Anzünden verdecken, ist sein Körper meist im Schatten. Er scheint nicht zu wissen, dass er gerade fotografiert wird. Links hinter ihm am Ufer steht ein Segelboot namens *Nuovo Mondo* (die Schrift ist klar zu lesen), während sich rechts eine junge Frau bereitmacht, ins Wasser zu gehen. Wahrscheinlich seine Frau. Sie sieht aus, als nehme sie die Kamera wahr und im Gegensatz zum Mann, der mit allem einverstanden zu sein scheint – dem Im-Meer-Stehen, dem Rauchen, dem Tag selbst – wirkt ihre Körperhaltung zurückhaltend, als ob sie sich davor scheut, nass zu werden. Weiter weg eine alterslose Figur, die jemandem außerhalb des Fotos zuwinkt. Das Meer erstreckt sich hinter ihm bis zum Horizont, der zusammen mit dem wolkenlosen Himmel eine übergangslose Einheit bildet. Auf der Rückseite des Fotos steht: Jesolo, 1964. Ing. Oskar Primus. Adresse: Hayngasse 12, Wien VI ... Vor ein paar Tagen suchte ich die Adresse auf, um zu schauen, ob sich der Name Primus immer noch unter den Namen der Mieter an der Gegensprechanlage befand. Neben dem Eingang zum Gebäude goss eine Greisin Blumen, ihr Rücken stand fast senkrecht zu ihrem Unterkörper. Immergrün und Nelken. Ich überlegte, sie zu fragen, ob ihr der Name Primus etwas sagte, oder ob sie vielleicht die junge Frau im Foto war, das ich in meiner Hosentasche trug, tat es aber nicht. Jedenfalls stand der Name nicht an der Sprechanlage. Doch im Erdgeschoss des Gebäudes fand ich das Büro des sogenannten CB-Verlags, das unter anderem ein Reisemagazin mit einem Schwerpunkt auf exotische Urlaubsziele herausgibt, darunter Italien, in der aktuellen Ausgabe. Es hört also nie auf ... Und gegenüber befindet sich das Haus, in dem der Komponist Joseph Haydn starb, der übrigens nie in Italien war.

Notiz zu Morte a Venezia von Luchino Visconti

Als sich Gustav Aschenbach für wenige Augenblicke an Bord des Vaporettos auf dem Weg zum Lido befindet, meint man, der Künstler könnte die ganze Unerträglichkeit seines Leidens im Wind davonfliegen lassen. Den Sorgen entrückt, währt dieser Moment nur kurz.

Um Erholung von seiner Sinnkrise zu suchen, reist der abgeschlagene Komponist mit dem Schiff Esmeralda in die italienische Lagunenstadt. Aber schon der Name des Schiffes wirft seinen Schatten voraus. Die Stadt befindet sich geradewegs in Richtung Untergang. So taucht im Stillen die Urangst wieder auf, mit der vielleicht schon Venedigs Fundamente gebaut wurden und über die zum Schluss nur noch krächzend gescherzt wird. Dabei steht der Tod in Viscontis Adaption von Thomas Manns Novelle nicht nur für das qualvolle Ende Aschenbachs, sondern auch für die von Touristen eingeschleppte Krankheit sowie die noch seltsam vergnügte aristokratische Bourgeoisie.

Kostümierte Schwermut klebt an den Bildern, die sich, gleißender Sonne und flirrender Hitze ausgesetzt, lebensmüde dahinschleppen. Statt große Sensibilität verkörpern die Bilder etwas Auszehrendes, als wären sie selbst schon vom Reisefieber ergriffen und würden jede Annäherung durch Abstand vermeiden: Sinnlos, aber sinnlich wirkt der Strand aus der Weite.

Die Bilder wissen bereits, dass diese Reise ohne Rückkehr für Aschenbach enden wird. Im vorausbestimmten Ausgang kommt so das Opernhafte in Viscontis Arbeit zum Vorschein: Jede Variante dieser Tragödien ist längst bekannt, dennoch schielen die Augen darauf, ein anderes Ende finden zu können. Aschenbachs gekränkte Sehnsucht liegt in einer unerfüllbaren Leidenschaft begraben – für Tadzio, die Musik, die Schönheit. Ganz so der Film, als ob Visconti mit der flüchtigen Überfahrt, alles und trotzdem zu wenig von Venedig zu sehen gegeben hätte.

Ronny Günl

Nicht gekommen, um zu bleiben

Inseln der Gefangenen

Im Mai fährt meine Schwester auf die Insel Ventotene, um dort für eine italienische Filmproduktion vor der Kamera zu stehen. Sie spricht kein Italienisch. »Wie Ingrid Bergman, als sie nach Stromboli fuhr«, schreie ich ihr aufgeregt entgegen. Unsere Eltern haben ihr zwar den klingenden Namen Laura Antonella verliehen, ihre Kenntnisse reichen aber nur für die notwendigste Verständigung aus. Die italienischen Sprachklänge, auch wenn über die einschlagenden Worte der 1980er-Italohits hinaus unverstanden, schienen unsere Eltern auch noch ein paar Jahre später, als sie sich für meinen Namen entscheiden mussten, zu überzeugen. Als wir zu viert jeden Sommer während des Besuchs der Großeltern in Kärnten einen Ausflug nach Tarvisio in das Friaul unternahmen, um dort am Markt Jeans, übergroße Backstreet-Boys-Shirts und Stofftücher mit Jon Bon Jovi oder Werbung von Camel Zigaretten drauf zu kaufen, beschränkte sich unser Italienisch auf »Ti amo« und »Arrivederci«. Mitunter wichtige Worte für eine italienische Reise. Unser Vater zauberte ab und an Erinnerungen aus seinen Kindheitsurlaube an der Adria der 1960er hervor und fragte in der Trattoria grinsend nach »stuzzicadenti« – weitaus öfter als er tatsächlich Zahnstocher brauchte. Auf Ventotene würde meine Schwester damit wohl nicht weit kommen.

Ich wollte über **Stromboli, terra di Dio** von Roberto Rossellini mit Ingrid Bergman schreiben und dann tauchte plötzlich Ventotene auf. Stromboli und Ventotene sind beides Inseln vulkanischen Ursprungs, die nicht ich selbst, sondern zwei Schauspielerinnen bereist haben. Die eine, der schwedische Hollywoodstar Ingrid Bergman im Jahr 1949 und die andere, meine Schwester im Jahr 2023. Beide Reisen sind von Sprachbarrieren begleitet, beide Frauen ständig von Italiener:innen umgeben, die sie nicht verstehen. »Der große

Filmstar sitzt da, und alle anderen reden miteinander«, heißt es in der Bergman-Biografie von Thilo Wydra. Ich ärgere mich über diesen Satz der schieren Tatsache wegen, auf die er anspielt: Ob sich Menschen für einen interessieren, hängt eben tatsächlich oft mit dem Status zusammen. Jedenfalls geht es Laura wie Ingrid. Die italienische Crew unterhält sich auch in den Pausen angeregt, da bleibt zwischen den schnell fallenden Worten meist keine Zeit für eine Übersetzung. Die drei kleinen Mädchen allerdings, mit denen Laura spielt, sprechen stets mit ihr, runzeln aber enttäuscht die Stirn, weil sie nicht antworten kann.

Diese Außenseiterinnen-Position, die auch Bergman erlebte, deckt sich ebenfalls mit ihrer Rolle der Litauerin Karin in **Stromboli**. Ich möchte diese Situation als paradox bezeichnen, aber im Grunde ist sie das gar nicht. Eigentlich passt sie gut zu Bergmans realer Situation und auch zu dem Skandal, den ihr die Presse andichtete, weil sie als Persönlichkeit Hollywood mit seinem Starsystem, das sie erst zum Strahlen brachte, den Rücken kehrte und weil sie als verheiratete Frau eine Liebschaft mit einem Regisseur, der sich mit dem Neorealismus künstlerisch auch noch einer anderen Form des Kinos verschrieb, einging. In beiden Fällen jedenfalls, real und fiktional, verkörperte Bergman eine geflüchtete Frau, die als die »Neue« in eine mehr oder weniger eingeschweißte Gemeinschaft gelangte: die der Inselbewohner:innen Strombolis genauso wie die der Filmcrew. Die Flucht Karins resultierte aus ihrer Vergangenheit während des Zweiten Weltkriegs, die überstürzte Abreise Bergmans aus Los Angeles womöglich unter anderem aus einer Stagnation in ihrem Eheleben.

Auch die von Laura verkörperte deutsche Antifaschistin Ursula Hirschmann ergriff Anfang der 1930er die Flucht (Hirschmann, Bergman – wieder knüpfe ich eine Verbindung: unabhängige Frauen mit Männernachnamen, die auch beide irgendwie naturverbunden klingen). Hirschmann gelang es aus Nazi-Deutschland zu fliehen. Als heimatlos und entwurzelt beschrieb sie ihr umtriebige Leben, wechselte zeitlebens Orte und Länder. »Ich bin keine Italienerin, auch wenn ich italienische Kinder habe, ich bin keine Deutsche, auch wenn Deutschland einst meine Heimat gewesen ist« heißt es in ihrer Autobiografie **Noi senza Patria (Wir Heimatlosen)**. Für einige Zeit, eine politisch bedeutsame und wirksame Zeit, hielt sich Hirschmann auf der 1,5 Quadratkilometer kleinen Insel Ventotene auf. Heute ein beliebtes Ziel für Tourist:innen, damals eine Insel für Gefangene des Staates.

Ventotene befindet sich in einem ganz anderen Teil Italiens als das im äußersten Norden gelegene Tarvisio unserer Kindheit oder als die Adria, das mit monarchistischen Unterton von vielen immer noch oft als »Meer der Österreicher« bezeichnete Ziel so mancher, sich nach stärkeren Sonnenstrahlen sehnender Tourist:innen. Ventotene schwimmt südlicher, mitten im Tyrrhenischen Meer zwischen Sardinien, Sizilien und dem Festland und wird von ungefähr 700 Menschen bewohnt. Römische Kaiser der Antike fanden bereits Gefallen an dem Eiland, um dorthin ihre, vor allem weiblichen, Familienmitglieder zu verbannen. Die bis ins Jahr 1960 genutzte, nur aus einem Gefängnis bestehende Insel Santo Stefano, das »Alcatraz Italiens«, ist ihr vorgelagert. Ursula Hirschmann schloss sich in Italien der Untergrundbewegung an. Ihr Mann, der Antifaschist Eugenio Colorni war von 1939 bis 1941 in Ventotene inhaftiert. Sie folgte ihm dorthin, selbst nicht in Gefangenschaft, um in seiner Nähe zu sein und das Manifest von Ventotene, die frühe Skizze einer demokratischen Europäischen Union, aus dem Gefängnis herauszuschuggeln. 1944 brachte sie diese dann in Umlauf. Im

Film tritt ihre Figur in Flashbacks in Erscheinung. Kaum mehr erfahre ich sonst über diesen Film, **Un altro Ferragosto** von Paolo Virzi, dessen Details in diesem Stadium seiner Entstehung noch als Geheimnis gehütet werden. Einer Sache bin ich mir im Vorhinein von Lauras italienischer Reise aber sicher: Das mit dem Akzent passt eh. Dass sie eine Antifaschistin spielt, passt sowieso. Dass sie am Set vieles sprachlich nicht verstehen wird: wird schon passen. Dass sie beim Übersetzen des Drehbuchs schon eine Art eigenen Italienischkurs hinter sich gebracht hat: *va benissimo*.

Um nach Stromboli zu gelangen, muss man sich auch ins Tyrrhenische Meer begeben, südlicher als Ventotene und in die nördlichen Gewässer von Sizilien. Während der Zeit, in der Rossellinis **Stromboli** spielt, gehören Benito Mussolini und der Faschismus bereits der Vergangenheit an und Italien wird als Republik regiert. Die Handlung setzt im Jahr 1948 ein, gedreht wurde im Sommer 1949. Jener Sommer veränderte für die SchauspielerIn Ingrid Bergman und den Filmemacher Roberto Rossellini ihr Leben in vielerlei Hinsicht. Stets von den moralisierenden Tönen der Presse begleitet, brach Bergman mit ihrem Familienleben und ihrer Karriere in Hollywood, um eine private und berufliche Verbindung mit dem italienischen Regisseur einzugehen. Mit dem ersten gemeinsamen Film veränderte sich auch der Stil Rossellinis von einem dezidierten Blick auf kollektives Zusammenleben zu Dramen mit individuellen Geschichten, Beziehungskonflikten und der inneren Zerrissenheit jener von Bergman fortan verkörperten Frauen in **Europa '51**, **Viaggio in Italia** oder **La paura**. In **Stromboli** verbinden sich das Kollektive und das Individuelle. Wir erleben den Kampf einer Frau nach Unabhängigkeit und Individualität mitten auf einer Insel, die vom gemeinschaftlichen Leben und von der Naturgewalt eines Vulkans abhängig ist. Im Flüchtlingscamp stellt die Litauerin Karin, die nach eigener Auskunft nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Jugoslawien und weiter nach Italien geflohen sei, einen Antrag für die Ausreise nach Argentinien. Der wird ihr allerdings verwehrt. Dass sie sich entgegen ihrer erfundenen Fluchtgeschichte in Wahrheit während des Krieges mit einem deutschen Offizier vermählte, gesteht sie erst in einer späteren Szene gegenüber dem Priester der Insel Stromboli. Schnell entscheidet sie sich nach der Ablehnung ihres Antrags dazu, einen heimkehrenden Soldaten, den Fischer Antonio zu heiraten, mit dem sie sich durch den Stacheldrahtzaun des Camps flüchtig und von Sprachbarrieren begleitet über eine gemeinsame Zukunft unterhält.

Auf Stromboli angekommen, merkt Karin erst worauf sie sich eingelassen hat: Der aktive Vulkan brodeln bedrohlich von seinem Thron in der Mitte der Insel. Für Antonio ist sowohl die Übermacht des brodelnden Berges als auch seine Rolle als Ehemann und Verdienner von Anfang an klar. Karin muss sich anpassen, will aber nicht in das Inselleben und die von ihr erwartete Rolle einer bescheidenen Frau, die nicht aufbegehrt, passen. Die große, blonde Fremde, die mit dem Leuchtturmwärter flirtet und ihr Haus umdekoriert, wird von den anderen Bewohnerinnen kritisch beäugt und gemieden. Ältere Bewohner erzählen ihr, der Anderen, von ihrer Zeit in New York, von ihren Abenteuern und von der Sehnsucht, Stromboli wieder zu verlassen. Karin will auch wieder weg. Der Leuchtturmwärter gibt ihr Geld, damit sie von der anderen Seite der Insel mit einem Boot zum Festland übersetzen kann. Ihre Flucht auf dem direkten Wege über den Vulkan bildet das fulminante und berühmte Ende des Films. Die dramatische Musik verdeutlicht ihren inneren Zustand, die Close-Ups lassen

keinen Zweifel an der Seelenqual von der auf Stromboli gefangenen Karin. Die letzte Szene von **Stromboli** ging in die Filmgeschichte ein, denn sie vereint den (erzählerischen) Gipfel mit einem sakralen Moment der Hoffnung. Karin stolpert verzweifelt über die Lavasteine des rauchenden Vulkans, setzt sich, blickt in den Himmel und zeigt trotz aller Herausforderungen und Seelenqual ihre Entschlossenheit fortzugehen. Sie greift sich auf ihren Bauch, in dem sie, Karin und auch sie, Ingrid Bergman, zur Zeit des Drehs ein Kind trug. Der Vulkan raucht. *Terra di Dio!* Bergman verließ die Insel nach dem Dreh gemeinsam mit Rossellini und verlagerte ihren Lebensmittelpunkt im Anschluss an diese Reise nach Italien. Gefangen blieb sie dort aber dennoch auf eine andere Weise, denn Rossellini verweigerte seiner Frau die Zusammenarbeit mit anderen Regisseur:innen bis zum Jahr 1955, als er ihr schließlich erlaubte, nach Paris zu gehen, um mit Jean Renoir zu drehen.

Laura wird nicht zurückgehalten und kann Ventotene nach ihrem zweiten Aufenthalt fast problemlos wieder verlassen. Der verfallene Gefängnis-Komplex soll bald in ein Hotel umgebaut und zur Tourismusattraktion umfunktioniert werden. Sie erzählt mir per Sprachnachricht von ihrem Fensterblick auf Santo Stefano und von der aufgewühlten See. »Mit Schwimmen is hier nicht so«, verrät sie. Die Fähre nach Formia auf dem Festland kann also zum geplanten Abreisezeitpunkt zunächst nicht ablegen. Erst einen halben Tag später kann das Schiff losstarten. Es wankt und schwankt so stark, dass Sackerln zum Erbrechen verteilt werden. Jetzt, im Mai, halten sich noch kaum Tourist:innen auf der kleinen Insel auf, doch in den Sommermonaten würde das schon anders aussehen. Ähnlich wie auf Stromboli, wo nach Rossellinis Film der Tourismus überhaupt erst Einzug hielt.

Und was bleibt nun nach dieser italienischen Reise? In beiden Frauen, ob kurzer oder langer Aufenthalt, Abfahrt aus Hollywood oder Wien, setz(t)en sich die italienischen Sprachklänge und die Neugier, diese schöne Mischung aus Vokalen und harten, klaren Konsonanten zu verstehen, fest. Bergman blieb fast sieben Jahre in Italien, Hirschmann noch länger, Karin versucht zu fliehen und Laura möchte immer wieder zurückkehren. Ich sehe so viele Ähnlichkeiten zwischen den Erfahrungen, die Welten und Jahrzehnte trennen, sich als zwei völlig unterschiedliche Geschichten ausbreiten und doch irgendwie verschwüstert sind. Dass sie nur »Ti amo« auf Italienisch sagen könne, teilte Bergman übrigens in ihrem ersten Brief an Rossellini mit. Ob sie Umberto Tozzis sehnsüchtige Ballade, die in den 1990ern unsere Autofahrten nach Italien begleitete, wohl in Erinnerungen schwelgen ließ, als Tozzi sie 1977 erstmals in die Welt hinaus flüsterte, fünf Jahre vor ihrem Tod? *Chi lo sa!*

Bianca Jasmina Rauch

Notiz zu *Viaggio in Italia* von Roberto Rossellini

Die Kamera filmt aus einem fahrenden Auto. Unverkennbar ist dieser Blick: nicht durch die Straße, die sich nicht enden wollend in die Tiefe des Bildes erstreckt, die vorbeirauschenden Landschaften an den Rändern der Einstellung, oder die leichten Erschütterungen des Blicks bei jeder Unebenheit des Weges. Es ist noch grundlegender eine Art des Sehens, die unmittelbar vertraut ist. Mehr als in jeder aufwendig konstruierten Subjektivität fällt im Blick aus dem Auto das filmische Bild wie von selbst mit unserer Alltagswahrnehmung zusammen. Umgekehrt ist Autofahren die wohl filmischste Erfahrung des Alltags. Zwei Innenräume, in denen die Sicht nach draußen durch eine Art Bildschirm vermittelt ist; in beiden Fällen ein unaufhörlicher Wandel der wahrgenommenen Welt, während der eigene Körper beinahe bewegungslos an einen Sitz gebunden bleibt; und eine Bewegtheit des Wahrgenommenen, die hier wie dort weniger auf einer Aktivität der Sehenden als der automatischen Mobilität der Technik beruht. Das Freiheitsversprechen des Autos war immer mehr Gefühl als Wirklichkeit. Im Straßenverkehr bieten sich verschiedene Handlungsmöglichkeiten meist nur theoretisch an – so wie man auch im Kino prinzipiell immer die Möglichkeit hat den Saal zu wechseln, es aber dennoch nie tut.

Im zweiten Bild eine Sicht aus dem Seitenfenster: Ein Zug fährt in entgegengesetzter Richtung durch die Landschaft. Der Zug bietet nur auf den ersten Blick die bessere Analogie des Kinos. Seine Bewegung ist zu determiniert, seine Sichtpositionen der Umgebung zu entrückt, um dem Vergleich standzuhalten. Mit dem Zug kann man

weder in die Stadt noch aufs Land fahren, sondern nur in den Bahnhof. Er ist eher privilegiertes Objekt als Subjekt des Films und bleibt deshalb auch im Hintergrund dieser Einstellung zurück. Erst jetzt kommt das fahrende Ehepaar ins Bild, verkörpert von Ingrid Bergman und George Sanders. Er schläft, sie fährt, dann wacht er auf, sie wechseln die Plätze. So austauschbar ihre Positionen als Beifahrer und FahrerIn sind, so wenig binden sich die Eindrücke der italienischen Landschaft an eine ihrer Perspektiven. Einmal zieht am Straßenrand ein ländliches Anwesen vorbei. Die Kamera schwenkt im Vorübergehen dem Anblick hinterher, wie um ihn einen Moment länger festhalten zu können, bevor er unweigerlich wieder verschwindet. Aus dem Autofenster heraus gibt es grundsätzlich nur diese zwei Arten zu sehen. Entweder man überlässt die Augen dem kontinuierlichen Fluss der Bewegung, oder sie versuchen die fliehenden Eindrücke zu fokussieren, ohne ihren Ablauf letztlich aufhalten zu können. Nicht anders blicken wir auf die Leinwände des Kinos. Die Filme passieren uns unaufhaltsam, egal wie viel Aufmerksamkeit wir dem Fortlauf der Bilder schenken. Im Gegenschuss auf Bergman und Sanders blicken beide starr nach vorne. Niemand von ihnen scheint Notiz genommen zu haben von diesem Eindruck, dem die Kamera durch ihre Bewegung so viel Bedeutung beizumessen schien.

Viaggio in Italia, Reise durch Italien oder reisend in Italien. In jeder Szene bleibt der Film diesem Wahrnehmungszustand verpflichtet. Egal, ob sich die Figuren im Auto oder zu Fuß bewegen, immer bieten sich ihnen Ansichten des Landes, die sich dem

Blick so schnell wieder entziehen, wie sie sich ihm zuvor aufdrängten. Besonders Bergman agiert auf ihren Touren durch Neapel und die umliegende Region nicht als aktive Erkunderin ihrer Umgebung. Zwar nimmt die Kamera weitgehend ihre Perspektive ein, doch Bergmans Blicke werden filmisch weniger im Sinne des selektiven Suchers eines Objektivs, als dass sie dem sensitiven Filmmaterial dahinter gleichen. Während der Autofahrten richtet sich ihre Aufmerksamkeit nach den Begebenheiten auf den Straßen, beim Durchstreifen der verschiedenen Sehenswürdigkeiten wird sie von Reiseführern geleitet. Stets ist ihre Wahrnehmung von außen gelenkt, doch weniger durch erklärende Anleitungen als durch die Erfahrung der Dinge selbst. Im Museum etwa scheucht die Führung in ihrer dichten Aneinanderreihung von Anekdoten den Blick von einer Statue zur nächsten. Die Kamera fliegt fast vorbei an den Büsten römischer Kaiser und mythologischer Helden, windet sich in Fahrten und Schwenks um die Dramatisierungen antiker Fabeln. Obwohl all diese Bilder an Bergman als Beobachterin gebunden bleiben, ist sie keinesfalls Zentrum der Schaulinien. Eher wird sie hineingesogen in die szenischen Monumente, ihr in Staunen erstarrtes Gesicht wird notwendiges Gegenstück der verlebendigten Kunstwerke. Bergman besucht das Museum weniger, als dass es ihr widerfährt. Der Diskuswerfer verlangt regelrecht nach einem lebendigen Gegenüber, das von seinem zum Wurf ausgestreckten Arm beinahe berührt wird; die Größe des Herkules Farnese kommt erst dann richtig zur Geltung, wenn sie sich über einem Menschen auftrümt. Bergman ist im Museum stumme Zeugin einer Gewalt der Kunst, die jedes anwesende Be-

wusstsein erschüttern muss. Am Abend kann sie gegenüber ihrem Ehemann kaum beschreiben, was sie gesehen hat. Ihr Ringen um Worte ist Nachbeben ihrer beinahe schmerzhaften Schockstarre des Augenblicks. Nicht ein Bild des Gesehenen hat sich erhalten, sondern dessen überwältigender Eindruck.

Reise in Italien, das meint hier also alles andere als touristischen Urlaub. Keine souveräne Bewegung durch zurechtgemachte Attraktionen in der Fremde, deren Schauwerte vor allem die Reisekosten ausgleichen müssen. Schon der Anlass der Reise verliert in **Viaggio in Italia** schnell seine Bedeutung, falls er sie je hatte. An seine Stelle treten ein rast- und zielloses Umherirren und endlos schweifende Blicke – mal gelangweilt, dann wieder tief betroffen. Dazwischen Momente einer gescheiterten Ehe, die in der geteilten Untätigkeit endgültig zu Bruch geht. Ein Zustand von Auflösung, Verunsicherung, der die vielleicht beste Voraussetzung ist für eine echte Begegnung des Anderen. Die beiden leben aneinander vorbei, streben in entgegengesetzte Richtungen und finden erst am Ende wieder zusammen. Ein echtes Wunder steht am Schluss, kann dort ungebrochen erscheinen, weil es kaum aus den bisherigen Erfahrungen herausfällt, sie höchstens emblematisch auf die Spitze treibt. Kurz vor ihrem Aufbruch versperrt ihnen die Menschenmenge einer Prozession den Weg. Sie werden mitgerissen vom Andrang der Leute. Ein Wunder ist geschehen, wenn gleich kaum zu sehen. Die Ekstase der Menge verdeckt das vermeintliche Ereignis mehr, als es zu offenbaren. Endlich lässt diese Ansicht Italiens keine Distanz mehr zu, der Strom erfasst Bergman, reißt sie mit sich, weg von Sanders, kaum hatte er

sein Scheidungsvorhaben ausgesprochen. Ein Hilferuf, ausgestreckte Hände, dann sind sie wieder vereint und schwören sich aufs Neue die Liebe. Auch dieses Wunder vollzieht sich zu schnell, um es richtig erfassen zu können. Wie aus dem Nichts geht die Massenszene über in eine romantische Zweiereinstellung. Als hätte die Menge immer schon diesen Moment unmöglicher Liebe gemeint, als sie das Wunder ausrief. Bergman und Sanders sind selbst Teil dieser Erfahrungswelt geworden, in der das Unvorstellbare Realität sein kann.

»Das Universum Rossellinis ist ein Universum reiner, für sich genommen bedeutungsloser Handlungen, die auf die plötzliche, strahlende Offenbarung ihres Sinns vorbereiten, als habe nicht einmal Gott davon gewusst«, schreibt André Bazin über diese Szene und darüber hinaus das Werk Rossellinis als Ganzes. Die Radikalität des Schlusses von **Viaggio in Italia** liegt jedoch darin, dass auch der strahlende Sinn am Ende nicht begriffen werden kann, weil er zu einer Begebenheit unter vielen wird. Die vorherigen Szenen bereiten das Wunder höchstens in dem Sinne vor, dass sie es als gleichwertigen Teil ihrer Wirklichkeit erscheinen lassen. Doch keiner der Momente kann erklären, warum die beiden am Ende wieder zusammenfinden, genauso wenig wie ihre Wiedervereinigung die vorherigen Episoden im Nachhinein zu entschlüsseln vermag. Wenn Bergman aus dem Auto heraus überall schwangere Frauen und Neugeborene erblickt, dann nicht, weil die Stadt ihr eigenes Mutterdasein prophezeit, sondern weil diese Frauen in dieser Stadt schlicht unübersehbar sind, wie eine Mitfahrerin später nüchtern bemerkt. Wieder Bazin: »Auch bei Rossellini nehmen die Tatsachen einen Sinn an, doch

nicht wie ein Werkzeug, dessen Funktion seine Form im Voraus bestimmt. Die Tatsachen folgen aufeinander, und der Verstand kann im Grunde nicht anders, als ihre Ähnlichkeit untereinander zu bemerken, und daß sie, da sie sich ähnlich sind, am Ende etwas bedeuten, was in jeder von ihnen schon enthalten war und was, wenn man so will, die Moral der Geschichte ist. Eine Moral, der sich der Verstand gerade deshalb nicht entziehen kann, weil sie ihm von der Wirklichkeit selbst vermittelt wird.« Diese Sätze sind zugleich Plädoyer für eine Offenheit des Films gegenüber der Welt, des Blicks gegenüber dem zu Sehenden, der Einstellung gegenüber ihren Grenzen und schließlich auch des Sinns gegenüber seiner Deutung. Es ist eine Haltung, die **Viaggio in Italia** sowohl praktiziert als auch ermöglicht, für seine Protagonistin wie für uns. Erst wenn der Blick sich auf den Fluss der Bilder einlässt, ihrem Verlauf folgend, ohne Erwartungen darüber, woher sie kommen oder wohin sie gehen mögen, dann erst können sie ihren eigenen Sinn offenbaren. Worin dieser Sinn besteht, bleibt jedoch ein Geheimnis.

Maximilian Grenz

6

5. Juni 2023, Wien

Liebe Balkonschläferin,

Weiterfahrt im Zug ... Augen zu, Augen auf, was war dazwischen? ... Ein Kürbisfeld im Morgenlicht kurz vor der Einfahrt nach Udine ... Davor ein fast ausgetrocknetes Flussbett auf dessen Oberfläche ein herbstliches Wolkengemischgefühl mitschwang ... Eine sich ständig verändernde Fluss- und Farblandschaft ... Unvollendete Brücken und Betonpfeiler ... Immer wieder winzige, namenlose norditalienische Dörfer und Bahnstationen zwischen Felsen und Tälern eingekesselt, alles kurz, zu kurz aus dem Fenster gesehen, und dann für immer weg ... Wo waren die Menschen? ... Ein junger schlaftrunkener Soldat im Sitz gegenüber von mir, der mich mal fragte, was ich da schreibe ... »Che cosa sta scrivendo?« ... An einem der vielen kleinen Bahnhöfe machte der Zug endlich für eine lange Zeit halt ... Daneben ein Bach mit grünem Wasser ... Die geheimnisvolle Stille eines Grenzgebiets ... Rundherum Berge, Pappeln ... Ich sah ... ein braun-gelbliches einstöckiges Bahnhofsgebäude, über dessen Eingang ein Schild mit der Aufschrift: »Fuori Servizio« ... Ich sah ... einen Portier, der auf einem Karren Gepäck ins Gebäude brachte ... Ich sah ... wie er wieder rauskam, sich eine Zigarette anzündete und wartete ... Ich sah ... wie sich ein zweiter Mann in einem Regenmantel zu ihm gesellte und ihm ein Kuvert reichte ... wie der Portier ein dickes Bündel Geld daraus nahm und anfang, es zu zählen ... wie sie sich die Hände dann gegenseitig schüttelten, der zweite Mann ins Gebäude ging und der Portier völlig verschwand ... Und durch diese stummfilmhaften Ereignisse und den langen Aufenthalt an diesem Bahnhof ohne Namen wurde die Einöde zu einem Ort ... Ich erlebte also doch etwas in Italien ... Kurz vor der Abfahrt stieg der Soldat plötzlich aus ... Aus dem Fenster sah ich, wie er sich am Bach hinsetzte, sich die Schuhe abstreifte und mit bloßen Füßen ins Wasser watete ...

7

5. Juni 2023, Wien

Liebe Zugträumerin,

Tunnelfahrten zwischen Pontebba und Carnia ... Ein leichtes Dösen ... Unwahrscheinliche Fenster-Eindrücke, losgelöst vom Geschaukel des Zuges im Dunkeln: Die leeren Schachteln der Schlafmittletabletten, mit denen Pavese im dritten Stock des Hotels Albergo Roma in Turin eine Überdosis nahm ... Das Blätterrauschen der Bäume aus dem Giardino Sambuy im Zimmer ... Der Geruch von Zitroneneukalyptusöl abends in Jesolo ... Eine verlassene Auto-grill-Raststation ... Foto, Mailand 1956: Eine Reihe alter Männer auf einer Baustelle, alle mit ihren Händen hinter dem Rücken ... Eine Gasse in Rom, irgendwo in Rom ... Riesige weiße Leinwand auf der Piazza Maggiore, plötzlich ein schattiges Gesicht mit Schnurrbart, Zigarette im Mund, Oskar Primus ... Lied: Wir fahren nach Italien, und alles, was ich will ist ... eine Wüstenlandschaft in Colorado ...

Liebe Kastaniensammlerin,
aufwachen in Triest, kurz nach Mittag, auf der Viale XX Settembre ... Erstaunen über die hoch aufragenden Kastanienbäume, die die Straße säumen ... Ein- und Ausatmen ihres Dufts, eine befreiende Wirkung ... Herbstrausch in Triest ... Kastanien, ein Lebewesen, das ich nie mit Italien in Verbindung brachte, doch hier sind sie überall zu sehen ... Der plötzliche Wunsch, mich in einen Kastanienbaum zu verwandeln ... Bin ich eine Kastanie? Bist du? ... Als ich einmal mit Patrick in Triest war, sagte er, dass es in Kroatien Glück bringt, wenn man drei Kastanien bei sich trägt ... Und wenn man mehr dabei hat? ... Keine Ahnung, wahrscheinlich bedeutet das den Tod ... Kein Tod in Triest ... Ein Ahnen des Meeres irgendwo, ein Licht, eine Farbe, ein Klang ... Im Caffè San Marco einen Kaffee trinken ... In meiner Müdigkeit sahen die Hautlinien auf den Händen der jungen Kellnerin aus wie die topographische Karte der Landschaft, die ich gerade bereiste ... Macht das überhaupt Sinn, was ich dir da schreibe? ... In der Gelateria Il Pinguino am Hafen sitzen, und zuschauen, wie ein Kreuzfahrtschiff langsam andockt und damit alle möglichen Blicke für immer zerstört ... Die deutschen Touristen, die aus dem Schiff herauspurzeln und mit ihrer Sprache das Stadt- und Meeresbild verschmutzen, es unbeschreiblich machen ... Später einen Hügel entlang der betriebslosen Straßenbahnschienen hinaufsteigen, die zum Vorort Opicina führen ... Der Mann mit seinem Schäferhund, wie beide immer wieder für eine kurze Strecke auf den Gleisen gehen und dann plötzlich im Laubflimmern verschwinden ... Ein Zaubertrick ... Karstwind zwischen den Fingern, zwischen den Villen, die verlassener wurden, je höher ich aufstieg ... Bergformen, die sich im Dunst verloren ... Ein roter Luftballon im blauen Oktoberhimmel, der auf einem alten Farbfoto wieder auftaucht: Eine junge Frau am Hafen in Triest, Mitte zwanzig, in einem gelben Kleid, das bis zu ihren Füßen reicht. Das Meer hinter ihr ist ein helles, fast durchsichtiges Blau und wenn man lange draufblickt, hat man die Vorstellung, man könnte bis zum Meeresboden sehen. Auf der Rückseite des Fotos steht: Sandra Primus, Triest, 1964 ... Sandra sieht direkt in die Kamera, selbstsicher, gelassen, eine gemütliche Frühabendstimmung, als ob alles im Leben in Ordnung wäre. Die Schüchternheit, die sie auf dem Strandfoto zeigte, scheint verschwunden zu sein. Über ihrem Kopf schwebt ein roter Luftballon – wem er gehört, ist unklar. Vielleicht Oskar, oder vielleicht steht Oskar hinter der Kamera.

Liebe Im-Meer-Schwimmerin,

... mit Hilfe des roten Ballons machte ich nun einen kurzen Flug westwärts, über den Golf von Triest, über Venedig, Verona, Parma, Genua und erreichte bei Sonnenuntergang mit einer sanften Landung den Strand in Ventimiglia an der italienisch-französischen Grenze ... Wieder einmal ohne Besitzer, schwebte der Ballon davon, vielleicht in eine andere Erzählung ... In Ventimiglia sah ich nichts ... außer ... vier italienische Jugendliche, ihre Rücken zu mir gedreht, die sich trotz der abendlichen Kälte (tatsächlich ein Gefühl von Schnee in der Luft), alle auszogen und langsam nackt ins Wasser gingen ... Die wogenden Wellen ... Plötzlich drehte sich einer um und machte sich auf den Weg zurück zum Ufer; in seinem pickeligen Gesicht erkannte ich mich selbst.

Notiz zu The Comfort of Strangers von Paul Schrader

Venedig ist eine Stadt, die sich nicht verlassen lässt. Eine Stadt, in die Männer zum Sterben reisen. Luchino Visconti (**Morte a Venezia**) hat es bewiesen, Nicolas Roeg (**Don't Look Now**) ebenso. Es ist eine Stadt durchsetzt von Kanälen und verwinkelten Gässchen, kleinen Wurmlöchern und Portalen, eine straßenlose Stadt, der man bloß mit Flugzeug oder Dampfer entfliehen zu können scheint. Da sind das nagende Wasser und die morschen Häuser – Donald Sutherland zufolge sind sie total verfault, aus Stein wie Tabak. Vielleicht entwächst das Unheil aus eben dieser Verflochtenheit mit dem Mittelmeer, aus dem Umstand, dass hier zwei heterogene Ströme – die städtische Geschäftigkeit der Menschen und der an windstillen Tagen trügerische Gleichmut des Meeres – aufeinanderprallen, deren Temperatur- und Druckunterschiede, einen Wirbelsturm erzeugen können, der mit aller Gewalt über die Welt hereinbricht. Vielleicht wartet das Unheil unter der Wasseroberfläche und blickt geduldig hinauf zu den Unterseiten der schwarzen Gondeln. Mal trägt es blonde Locken, mal einen roten Regenmantel.

Bei Paul Schrader ist das Unheil gekleidet in einem weißen Anzug aus Seide und Leinen von Giorgio Armani. Doch da ist der gleiche starre Blick, der gleiche stille Drang, sich gewaltsam zu verwirklichen, der auch das atmosphärische Gefüge durchströmt, welches dem Wirbelsturm vorausgeht. Christopher Walken ist gut besetzt, denn in seinem Spiel liegt immer etwas Gestenhaftes, eine gewisse Mechanik, ein Gefühl von Kontrolle. Während bei Al Pacino, Schraders eigentlicher Wunschbesetzung, das Pulsieren des Bluts in seinen Venen durch die

Zweidimensionalität des Bildes hindurch spürbar ist, gleicht Walkens Gesicht einer glatten Oberfläche, Etwas, das sich nicht durchdringen lässt. Eben dieses Gefühl der dauerhaften Maskierung entspricht der aristokratischen Herkunft des Diplomatensohns Robert. So stammt er aus sozialen Verhältnissen, die sich spezialisiert haben auf das kontrollierte Aussenden von Zeichen, welche sich schließlich zu einem Bild der Eleganz zusammensetzen. Gleichzeitig gibt es bei Walken jedoch ein sich wiederholendes Störgeräusch, eine Hölzernheit, welches das Nacheinander der Gesten daran hindert, mehr als nur eine Abfolge, ein Auftritt, zu werden, sich zu verflüssigen zum Eindruck der Ungezwungenheit.

Zum Beispiel die Szene, in der Robert an einer Bemerkung seines Gasts Anstoß nimmt: Er wechselt die Hand, mit der er seinen Champagner hält (Geste 1), schlägt dem Gast mit der Rechten in die Magengrube (2), lächelt, stellt das Glas ab (3), hält den Knienden am Oberkörper und klopft ihm auf die Schulter (4), geht einige Schritte und entzündet eine Zigarette (5), stemmt seine Linke in gewinnender Manier in die Hüfte, pafft und zwinkert dem Gepeinigten zu (6) – alles Staccato, kein spontanes Fließen, sondern ein bewusstes Vorführen. Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, schreiben Horkheimer und Adorno, bis der zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und ich bin beinahe versucht zu glauben, dass sie dabei Walkens Robert im Kopf hatten.

Im Menschelnden, das dennoch nie richtig menschlich ist, liegt der Horror und die Komik der Figur, deren Heimat das Uncanny Valley ist. Denn so sehr Walken sich auch

bemüht: ihm gelingt es nicht, meinen Verdacht vollständig auszuräumen, dass es sich bei ihm nicht vielleicht doch um eine wechselwarme Kreatur handelt. Dieses Grauen des Als-Ob schimmert bereits im Vorspann des Films. Die Kamera fährt zu Angelo Badalamentis Streichern durch Roberts prunkvolles Apartment, das steril wie ein Museum wirkt. Dazu ertönt ein Monolog im aufgesetzten italienischen Akzent, gesprochen von dem New Yorker Walken: »My father was a very big man. All his life, he wore a black mustache. When it turned grey, he used a little brush to keep it black, such as ladies use for their eyes. Mascara.« Es ist, als beschriebe er die Szene bei Visconti, in welcher der Komponist Aschenbach bei einem Friseur seine verlorene Jugend wiederherzustellen versucht. Der Friseur färbt seine Haare, seinen Oberlippenbart schwarz, er schminkt sein Gesicht weiß, seine Lippen rot, steckt ihm mit den Worten, dass er sich nun verlieben mag, eine Rose ins Knopfloch. Als Aschenbach schließlich am Strand den Seuchentod stirbt, läuft ihm die schwarze Farbe, durchmischt von seinem Schweiß, die Stirn herunter. Walkens Eröffnungsmonolog kommt somit einer filmhistorischen Positionierung gleich. Denn auch das ist Venedig: erdrückende Schönheit mit Verfallsdatum, eine Stadt, deren Gassen bis zum Ende unseres Jahrhunderts wohl geschluckt sein werden vom Meer.

Leonard Geisler

Nur abhaken

Gespräch mit David Greiner, einem Fremdenführer in Italien

DP: Wie sind Sie zu diesem Beruf gekommen?

DG: Ich habe einen ungewöhnlichen Werdegang als Fremdenführer, weil ich weder Kunstgeschichte noch Archäologie oder Geschichte studiert habe, sondern ursprünglich aus der Musik komme. Aus privaten Gründen hat es mich vor 25 Jahren nach Italien verschlagen. Aber da ich immer ein breites Interesse an Archäologie, an Kunstgeschichte und all diesen Dingen hatte und auch ein sehr kommunikativer Typ bin, mit einem großen pädagogischen Eifer, habe ich mir dann überlegt, ich könnte eigentlich Fremdenführer werden und bin in diesen Beruf reingewachsen.

DP: Wo haben Sie angefangen?

DG: Ich habe in Rom angefangen, was zunächst mal ein bisschen eine Feuertaufe ist, weil es eine sehr komplexe und alte Stadt ist, die unglaublich viele Facetten zu bieten hat und in der man ein sehr umfassendes Wissen haben muss. Darauf aufbauend, habe ich mir dann andere Gebiete Italiens erarbeitet. Ich kann jetzt nicht sagen, dass ich in ganz Italien führen kann, aber wenn man da reingewachsen ist, fügen sich die Puzzleteile zusammen.

DP: Wie gestalten Sie ihre Touren?

DG: Ich würde erstmal versuchen, schon im Vorfeld rauszukriegen, wo die Interessenschwerpunkte liegen. Jeder Gast ist ja anders. Einige Gäste sagen, sie wollen einfach die üblichen Highlights in Rom sehen. Also geht man ins Kolosseum oder in die Museen oder in den Petersdom. Dann gibt es aber Leute, die sagen, sie wollen nicht unbedingt in ein Museum gehen, sondern lieber durch die Stadt

bummeln oder das Flair einer solchen Stadt erkunden. Da würde ich eine andere Route vorschlagen. Ich hatte auch zwischendurch Gäste, die gesagt haben, sie interessieren sich ganz besonders für zeitgenössische Sachen. Man kann auch thematische Touren anbieten. Was weiß ich ... Berühmte Frauenfiguren in Rom oder Opernfiguren. Rom als Opernstadt mit den jeweiligen Schauplätzen, wo diese Opern spielen. Ich finde, man muss das mit dem Gast abstimmen. Der Gast kommt immer mit einer Erwartungshaltung und mit einer Interessenslage.

DP: Wie sieht diese »Berühmte Frauenfiguren« Tour aus?

DG: Es geht mit Kleopatra los und zieht sich durch die ganze Geschichte. Es gibt keine einzige Kleopatrabüste in Rom, die ich jetzt zeigen könnte, aber ich könnte zeigen, wo sie sich mehr oder weniger aufgehalten hat und wie die ganze Geschichte gelaufen ist. Und dann daran anknüpfend sagen, dass mit Kleopatra der Orient, Ägypten nach Rom kommt und dann kann man ganz viele ägyptische Kunstwerke zeigen.

DP: Wie verstehen Sie den Widerspruch zwischen Italien als Urlaubsziel und als Ort, an dem Menschen leben?

DG: Italien teilt sich immer in zwei Seiten auf. Das eine ist dieses beständige Italien, das von Kunst und Naturschönheiten überfließt, die sich auch gegen die Zeitgeschichte stemmen und davon unberührt bleiben. Auf der anderen Seite gibt es dieses moderne Italien, das im Augenblick ziemlich im politischen Chaos versinkt. Wenn man jetzt die Lebensrealität einer italienischen Familie heute betrachtet, dann geht das sehr schlecht zusammen mit dem, was die Geschichte an prachtvollen Dinge hervorgebracht hat. Die heutige Lebensrealität der meisten Italiener, des Mittelstandes vor allem, ist eben sehr bedrückend. Wenn dann Fragen zum Schul- oder Sozialsystem kommen, kann man als vor Ort lebender Mensch Auskunft geben. Als nicht gebürtiger Italiener hat man dann auch eine andere Sicht auf die Dinge. Ich lebe ja dort, aber auf der anderen Seite habe ich immer noch die Ausländersicht, weil ich mir meine Informationen aus der deutschsprachigen Presse beispielsweise besorge. Ich bin, glaube ich, ein ganz guter Vermittler, weil ich beide Systeme kenne und die Unterschiede erklären kann.

DP: Was glauben Sie, stellen sich die meisten vor, wenn sie an Italien denken?

DG: Mit Italien verbindet jeder was anderes. Die einen denken an gutes Essen, Sonnenschein, gut gekleidete Menschen, die immer eine gute Laune haben, und die anderen denken an Michelangelo und Raffael und die dritten noch mal an was ganz anderes. Es ist also unmöglich, ein einziges Bild von dem Land zu vermitteln in der begrenzten Zeit, die ich mit meinen Gästen habe. Wenn es individuelle Gäste sind, habe ich sie für vielleicht ein, zwei Tage. Gruppen hat man ein bisschen länger, aber bei Gruppen ist das ganze Programm komplett vorgegeben. Das heißt, ich muss die Inhalte, die ich einspeisen möchte, mit dem Programm zusammenkriegen, was oft sehr dicht ist, und man hat dann nicht mehr so viel Zeit, um über etwas anderes zu sprechen. Ich muss dazu noch sa-

gen, dass sich der Beruf in den letzten zwanzig Jahren sehr stark gewandelt hat, weil die Logistik unheimlich in den Vordergrund getreten ist. Eben durch den Overtourism, der überall gegeben ist, aber in Italien in extremen Maßen. Ich muss also überall erstmal überhaupt gucken, das ich an eine Reservierung komme und dann muss ich diese Reservierungszeiten unheimlich strikt einhalten. Wenn also die Leute sagen, »Oh, es ist ganz schön hier, ich möchte noch eine Stunde bleiben«, dann sage ich, »Ne, das geht einfach nicht, denn wenn wir nicht um 11.30 Uhr da und da sind, verfällt unser Ticket.«

DP: Ist Overtourism ein großes Problem in Italien?

DG: Italien ist ein großes Land und hat wahnsinnig viel zu bieten touristisch und dieser Overtourism begrenzt sich immer auf die sogenannten Highlights. Ich würde selbst in der absoluten Hochsaison in Rom eine Besichtigungstour garantieren können, bei der man so gut wie gar nicht Schlange steht. Aber immer unter der Prämisse, dass man sagt, es gibt keine der sogenannten Highlights. Wir machen was anderes. Und das gilt für alle großen Städte, für Venedig, Neapel und Florenz. Alle wollen immer in die drei gleichen Sachen rennen und da ballt es sich dann. Und andere, sicherlich weniger berühmte, aber nicht weniger wertvolle Besichtigungsorte bleiben dann außen vor. Und wenn man das macht, kann man dann sehr gemütlich und ruhig herumspazieren und man kriegt diesen Overtourism nur am Rande mit.

Es gibt eben einen Grund, warum eine Stadt wie Venedig sagt, sie begrenzen jetzt die Zahl von Touristen. Das können andere Städte einfach nicht organisieren. Rom, Neapel, Florenz – wie sollen sie das kontrollieren? In Venedig kommt man de facto nur über zwei, drei Zugänge in die Stadt, also kann man das gut überwachen. In Italien machen das einige der besser geführten Museen, aber für viele ist es auch vollkommen egal. Der Vatikan, zum Beispiel. Sie stopfen einfach rein, bis es voll ist. Man wagt sich gar nicht vorzustellen, was da passieren könnte, wenn eine Panik ausbricht. Das gilt für jedes größere Museum. Sie sind zu voll. Wenn da irgendetwas passiert, wird es grauenhaft, weil es sind einfach zu viele Menschen drinnen.

DP: Wie kann das Land das ändern?

DG: Das Land muss lernen, damit anders umzugehen. Dazu gehören sicherlich ausgedehnte Öffnungszeiten, Abend- und auch Nachtöffnungen, auch für die Leute, die eben nicht nur abhaken wollen, sondern die wirklich besichtigen wollen. Das ist ja das große Problem. Wenn ich heute in die vatikanischen Museen gehe, habe ich mit 100 Leuten zu tun, die eigentlich nur da gewesen sein wollen. Sie wollen diese Museen gar nicht intensiv besichtigen. Sie wollen einfach ihre Selfies schießen, als Beweisstücke, dass sie da waren. Es gab diesen Fall von einem Engländer, der im Kolosseum ein Graffiti gesprüht hat und weil er blöd genug war, das Ganze auch noch zu filmen und auf Social Media hochzuladen, haben sie ihn dann erwischt. Er sagte, er hätte gar nicht gewusst, wie alt das Gebäude sei, und wenn er das gewusst hätte, hätte er das nicht gemacht. Das

sind also schon Phänomene, die lassen einen ein bisschen perplex zurück.

DP:

Wie gehen Sie, was das betrifft, mit ihren Gästen um?

DG:

Jeder Tourist findet, dass er der Gute ist, und dass die anderen stören. Und ich sag all meinen Gästen immer: »Ich hab Sie gern, aber Sie sind natürlich Teil des Problems. Sie sind auch hier.« Und ich bin auch Teil des Problems, weil ich das vermittele. Das fände ich jetzt sehr scheinheilig, wenn man in der Reisebranche arbeitet und dann über den Overtourism jammert. Wir locken die Leute auch ins Land, weil wir davon leben und Teil dieses Systems sind. Viele Museen sind nicht klimatisiert. Im Augenblick hat es in Italien weit über 40 Grad. Die Akropolis in Athen hat geschlossen, weil es zu riskant ist, die Leute in der sengenden Hitze stehen zu lassen. Es ist mir nicht bekannt, dass sowas in Rom der Fall wäre. Das ist auch ein Problem, mit dem man umgehen muss. Diese viel gewaltigeren Temperaturen, die jetzt im Sommer herrschen. Und wenn man ehrlich ist, kann man nicht bei 38 Grad ernsthaft eine Besichtigung im Freien vorschlagen. Da wäre auch eine Möglichkeit, dass man sagt, die wirklich kulturinteressierten Leute sollen, in Gottes Namen, im November oder im Februar kommen. Da müsste der Tourist wieder umdenken. Aber, und das lehrt auch die Erfahrung der meisten Reiseveranstalter, alle versuchen, das zu propagieren und sie schlagen sich damit gar nicht durch. Die Leute wollen das nicht. Sie wollen im Mai hin, weil sie aus irgendeinem Grund denken, im Mai käme keiner auf die Idee, nach Rom zu fahren. Aber das Gegenteil ist der Fall. Es beißt sich immer wieder die Katze in den Schwanz. Früher fuhr man auch viel länger. Die Verweildauer eines Touristen einer Stadt ist sehr kurz geworden. Zwei, drei Tage. Vor 50, 60 Jahren fuhr man nach Rom für zwei Wochen. Man hatte dann auch nicht dieses Gefühl, ständig etwas besichtigen zu müssen. Diese Verkürzung ist sicherlich auch eine Kostenfrage, obwohl es früher auch Geld gekostet hat.

DP:

Was finden Sie, wäre die ideale italienische Reise?

DG:

Für einen Deutschen würde ich mich immer an der **Italienischen Reise** von Goethe orientieren. Das ist sozusagen der Klassiker. Ich würde in Verona anfangen, weil das vom Norden kommend die erste wirklich italienische Stadt ist. Sie ist so, wie wir uns Italien vorstellen, mit ihren schönen römischen Bauwerken. Natürlich muss man nach Venedig, aber dort würde ich mich von den zentralen Besichtigungspunkten weg bewegen, zu den Ecken, wo es ruhiger ist und wo das normale Leben stattfindet. Man sollte dann unbedingt nach Ravenna fahren, wegen der herrlichen Mosaiken. Aber es ist schwer zu sagen, denn am Ende sagt man, fahr nach Florenz, Rom, Neapel und dann nach Sizilien. Klar. Aber man findet immer schöne Alternativen. Neapel, zum Beispiel, ist eine dieser Städte, die bisher als Stadt gar nicht so sehr im Zentrum stand. Die meisten Leute nehmen Neapel als Ausgangspunkt, um nach Pompeji zu fahren oder nach Capri. Aber wenn man jetzt fragt, wie sieht die ideale italienische Reise aus, kommt als erste Rückfrage, wie viel Zeit haben wir?

DP:

Wie reisen Sie?

DG:

Ich reise inzwischen sehr langsam von A nach B und suche immer die kleineren Städte auf, die gar nicht so spektakulär sind. In Italien, aufgrund seiner geschichtlichen Entwicklung, gibt es tatsächlich überall beeindruckende Dinge zu entdecken. Eine Stadt wie Mantua, zum Beispiel, wo nicht so viele Touristen hinkommen, war über Jahrhunderte von einer der bedeutendsten Fürstendynastien Italiens beherrscht. Das sieht man natürlich in dieser Stadt. Essen finde ich wichtig. Grundsätzlich immer das essen, was es dort speziell gibt und nicht Spaghetti mit Lachs, weil das nirgends eine Spezialität ist, denn in Italien gibt es keine Lachse. Zum italienischen Leben gehört auch dazu, zwischendurch kleine Entspannungspausen einzulegen. Sich mal irgendwo auf einen Stuhl setzen und das Leben an sich vorbeiziehen lassen. Das sind wirklich Dinge, die sehr zur italienischen Lebensart gehören. Und sich grundsätzlich so zu verhalten, wie die Leute vor Ort. Denn die Heimischen wissen, warum das so ist. Warum sie im Sommer zwischen eins und fünf nicht aus dem Haus gehen, weil es eben einfach viel zu heiß ist. Das ist eine Kultur, die über Jahrhunderte so gewachsen ist und man muss sich irgendwie anpassen.

Das Gespräch führte David Perrin.

Notiz zu Alle Anderen von Maren Ade

Wenn die Kieselsteine durch die Sandalen-
sohle in den Fuß bohren, auf dem zu steilen
Weg zum Strand in der Mittagshitze, nach
dem Verzehr einer im Magen rumorenden,
irgendwie seltsamen Lasagne, wobei man
sich auch noch mit dem Partner zerstritten
hat, und das zu allem Überfluss nach einer
schlaflosen Nacht, die Mücken, die Hitze,
der Lärm unten auf der Straße(!), dann, ja
dann hält man es nicht mehr aus in dieser
Luft, die man angeblich deshalb aufsucht,
weil man in ihr leichter atmen kann. In ihrem
Alle Anderen zeigt Maren Ade ein latent
voneinander genervtes, deutsches Paar auf
Sardinien, ein deutsches Paar, das nicht
sein kann, aber auch nicht nicht-sein kann
und sich in Dauerschleife zerfleischt. Es ist
ein Anti-Liebesfilm, aber keiner der erhabe-
nen, christlichen Sorte wie bei Rossellinis
Italienreise, sondern einer, der die ganze
Unerträglichkeit des Miteinanderseins un-
erträglich macht, wie in diesem Film für die
Figuren überhaupt alles unerträglich ist, die
eigene Stimme, der Schweiß, das Lachen.
Ein Film, der in der erniedrigenden Lächer-
lichkeit eine Ermüdung sichtbar macht, die
alle befällt, die scheinbar gar nichts mehr
fühlen können. Es überrascht nicht, dass
in Deutschland bessere Filme über kaput-
te Beziehungen als über die harmonische
Liebe gedreht werden, man muss nur zäh-
len, wie oft sich die Deutschen in ihren
Ferienwohnungen küssen und wie oft sie
miteinander diskutieren. Zählt nur. Ich bin

Deutscher, ich kann nicht, ich muss disku-
tieren. Dieser nicht mehr zwischen Industrie
und Lebensstil unterscheidende Modus, in
dem man abends auf fremden Terrassen
Wein schlürft und ostentativ entspannt,
wurde selten so gut gefilmt wie hier, denn
man sieht, wie viel Fassade nötig ist, um
kurz zu glauben, man könne glücklich sein
als Deutscher auf Sardinien. Man sieht, war-
um sich viele trennen, wenn sie miteinander
auf Reisen gehen. Die Zeit, in der man sich
nicht mag, wird verlängert, es gibt nur noch
sie, Zeit der Abneigung, der Anspannung,
der Erschöpfung. Manche sagen, dass sich
Ades Bilder zwischen Swimmingpool und
Höhlenwanderung einer absurden Komik
widmen, das mag sein, aber besonders lustig
ist es nicht, wenn Grönemeyer durch die
Ferienwohnung schallt und falsche, kitschi-
ge, alles überdeckende Gefühle gestiftet
werden, die es in einer gesunden Welt gar
nicht geben darf. Jacques Rancière hat ein-
mal bemerkt, dass sich Hollywood nur mehr
das Ende der Welt vorstelle, nicht mehr, wie
sich die Zustände verbessern könnten. Ähn-
liches lässt sich wohl über die sogenannte
Liebe in **Alle Anderen** sagen, wobei es viel
grausamer ist, wenn nichts endet und dieser
grausame Entliebungsreigen immer weiter-
geht. Wenigstens zirpen die Grillen schön
und erzählen von einem anderen Leben.

Patrick Holzapfel

denke ich ans Meer,
bin ich selbst ein wenig Meer
oder schmiege mich ans Meer
und bitte das Meer, es möge mich ein wenig nehmen,
es möge mir mit mir aus dem Mistral zuwinken,
mit Magie in der Welle, mit Macchia im Mark,
ein klein wenig ködere ich mich
zweiglose Mandarine, maritime Marquise,
emsig marschierend an deinem Massiv entlang, mein Meer,
meine Maske aus materialgefüllter Phantasie,
Mäander und Honig,
Aber siegen wird stets
Medusa, die Mittelsternige

Aus dem Kroatischen von Maša Dabić

kad mislim na more,
možda malo postajem more
ili bar milim uz more
i molim more da me malo milo uzme
i mnome mi mahne iz maestrala,
magijom na valu, makijom u srži,
malahno se mamim,
mandarina bez grane, maritimna markiza,
marljivo marširajući uz tvoj masiv, more,
maskiram se u maštu punu materijala,
meandar i med,
ali pobjednica svega uvijek će biti
meduza međuzvezdana

Guten Morgen
dem Morgen,
der gleichgültig ist gegenüber
meinem Körper
und meinen Haaren
und meinen frühen Sonnenflecken
und dem Nebel im Tal
und dem Mäh der Schafe
und ihren klimpernden Glocken
und dem halmsuchenden Grashüpfer
und den grasberührenden Fingern
und dem Bellen eines gütigen, lieben Hundes
und allem anderen
abgesehen vom Morgen,
eigentlich

(Petràlia Soprana, Sicilia, settembre 2022)
Übersetzung der Autorin

good morning to
the morning
that does not care one jot
about my body
or my hair
or my early sunspots
or the mist in the valley
or the mäh of the sheep
and their early tinkling bells
or the grasshopper finding his stalk
or the fingers touching grass
or the bark of a kind and lovely dog
or anything
except for morning,
really

ich spaziere durch den Sonntag,
ein wenig durchs Geäst, ein wenig durch den Hain,
ich spaziere mit meinem nackten Blick
und stelle mir die Ferne vor.

sobald ich sie mir vorstelle,
verschwindet sie.
ich sehe weder ihre Umrisse
noch kann ich sie riechen.

warum das überhaupt notwendig wäre,
bleibt unbekannt.
in die Ferne schaut man am schönsten,
wenn sie unsichtbar bleibt.

(in treno Bologna-Vienna, luglio 2023)
Aus dem Kroatischen von Patrick Holzapfel und Ivana Miloš

šetam se nedjeljom,
malo krošnjom, malo gajem,
šetam se golim pogledom
i zamišljam daljinu.

čim je zamislim,
nestaje.
ne vidim joj ni obrise
niti je mogu namirisati.

ne zna se zašto bi to,
uostalom, bilo potrebno.
u daljinu se najljepše gleda
kad je nevidljiva.

Alle drei Gedichte sind von Ivana Miloš.

Notiz zu In viaggio con Cecilia
von Cecilia Mangini und Mariangela Barbanente

Die Reise in den Süden Italiens, nach Apulien, ist eine Reise in die Heimat und zugleich eine Reise in die Vergangenheit. Sie ist jedoch keine rückwärtsgewandte. Jeder Schritt der Route ist behutsam gesetzt und die Blicke halten Ausschau nach der Zukunft.

Die Filmemacherinnen Cecilia Mangini und Mariangela Barbanente erkunden die Landschaften und die Menschen einer Gegend, deren Felder sich karg unter einem Himmel erstrecken, der tief über den Hügeln hängt. Die Ebenen führen in die Weiten und sind durchnarbt von brachen und verlassenen Industrieruinen und Häusern, deren Leere wie eine offene Wunde klafft. Die Landschaften haben sich verändert, sie sind nicht mehr dieselben wie in Manginis Filmen der 1960er. Wenn sie selbst und die Menschen um sie herum altern, überlegt Mangini, muss die Landschaft sich ebenfalls verändern. Die Landzüge sind nicht mehr von den unerträglichen Regeln der Tradition beschwert, aber neue Formen der Unterdrückung tränken den Boden.

Die Suche nach der Vergangenheit führt zu altbekannten Gesichtern, die in Dialog mit ihren jüngeren Versionen aus den früheren Dokumentarfilmen Manginis treten. Die beiden Regisseurinnen suchen die Menschen und bereisen die Städte, die ehemals vom industriellen Aufschwung träumten und deren post-industrielle Verseuchung von Erde, Luft und Wasser nun, Jahrzehnte später, die Erben dieser Vergangenheit aufzuarbeiten versuchen. Mangini und Barbanente suchen nach neuen Gesichtern, die dem aus dem öffentlichen Gedächtnis verdrängten Landstrich Apuliens eine Stimme verleihen. Sie bringen Bewegung in die Stille und Resignation der Menschen mit ihren Gesprächen, ihrer Wut und Entrüstung. Im Kern stellt sich die Frage, warum sich so wenig verändert hat, obwohl die Menschen und die Landschaften nicht dieselben geblieben sind. Vergangenheit und Gegenwart spiegeln sich unheimlich in ihrer Unverändertheit.

Eh-Jae Kim

10

5. Juni 2023, Wien

Liebe Espressotrinkerin,

Stadtsprünge, Zeitverschiebungen ... Am Bahnhof in Mailand auf Gleis 21 aufwachen, Alptraum über Zugunfälle ... In Turin am Fluss Po sitzen und sehen, wie Oskar und Sandra Primus an mir vorbeigehen ... In Rom, der Geruch von Bachmanns verbranntem Schlafrock in der Via Giulia 66 ... Immer wieder das aufblitzende Meer und dunkle Taubenkotflecken auf dem Gehsteig, auf dem Arm ... Ockerfarbene Arkaden ... Nachtzug nach Neapel, die Brille nun kaputt, die Stadt als einziger riesiger, bunter Fleck, nur eine vage Ahnung von Gebäuden, Umrissen, Fassaden, verschwommenen Formen, um jede Ecke eine verschleierte Kirche, Palast oder Platz und Gott sei Dank musste ich nichts davon sehen, alles in schöne Zeitlosigkeit getaucht, keine Ruinen, keine Vergangenheit ...

11

5. Juni 2023, Wien

Liebe Jodlerin,

kurzer Rückblick auf Triest: Auf einem Friedhof in der Nähe der Kathedrale San Giusto Martire überhörte ich wie ein Jugendlicher seiner Mutter auf Englisch von den Ursachen des Ersten Weltkriegs erzählte ... sah ich eine Greisin, die auf einer Bank saß und mit sich selber redete ... sah ich eine junge Frau, Anfang dreißig in einer hellrosa Jacke, mit einem Kassettenrekorder in der Hand am Hafen stehend und damit mein Singen aufnahm ... ich sah, ich hörte, ich hörte, ich sah, bla bla bla ...

Liebe Du,

letzte Station der Reise: Palermo ... diese unmenschliche, sengende Hitze ... Sizilien im Sommer, so bescheuert, zu dieser Jahreszeit dort zu sein ... Es ist unfassbar, dass nicht jeder auf der Straße schmilzt oder in Flammen aufgeht ... In der Via Carrettieri war ein Vogelkäfig an einer gelben Mauer befestigt, in dem eine Schafstelze vom Winter sang ... In jedem Schattenbereich der Stadt standen Stühle, auf die sich jeder, der zufällig vorbeikam, setzen konnte ... Eine Stadt der Sitzenden ... Das ist das Schönste an Italien: Menschen, die zum Beispiel vor ihren Läden stundenlang sitzen und einfach schauen ... Auf einem Platz unweit der Kathedrale setzte ich mich auf einen Korbstuhl ... Um mich herum schlummernde alte Männer, alle ohne Hemd, überall auf dem Boden leere Wasserflaschen, unter einem Stuhl eine miauende Katze, die mich wie gebannt anstarrte, als ob ich nicht wirklich wäre. (Bin ich ja auch nicht.) Aus dem einzigen offenen Fenster der umliegenden Gebäude kam Musik von Wagner – »Treulich Geführt« und ein Schluchzen. Im Eingang desselben Gebäudes erschien ein Mann Mitte zwanzig, ebenfalls ohne Hemd, der ein nacktes Baby auf dem Arm hielt und sich eine Zigarette anzündete. Erst nachdem er ausgeraucht hatte, bemerkte er, dass ich ihn anschaute und als Antwort auf meinen Blick, winkte er mir zu und verschwand wieder in der Dunkelheit seiner Wohnung. Die einzige menschliche Begegnung, außer mit dem Soldaten im Zug (ob er noch im Bach ist?), und der Frau in Triest, die ich in ganz Italien erlebte. Langsam merkte ich, wie sich meine Augen zu schließen begannen, unter dem Gewicht all des Gesehenen und Gehörten, und nachdem ich allmählich einschlief, träumte ich mich zurück nach Wien, zu meiner Wohnung, wo ich ja die ganze Zeit immer war und nun denke ich, es ist eigentlich erstaunlich, liebe Zugfreundin, dass das alles nicht passiert ist.

Alles Liebe, Arrivederci,
David(e)

Notiz zu Der Ruf der Sibylla von Clemens Klopfenstein

Doppelter oder anders, zweigeteilter Beginn, parallel montiert: Knarrende Bretter einer Studiobühne in einem nördlich der Alpen gelegenen Schweizer Stadttheater und von südlichem Licht beschienene, verwitterte Fresken in der Stille eines umbrischen Klosters. Clara hier. Balz dort. Die Beziehung zwischen der Schauspielerin und dem Maler geht schon länger, im Moment aber leben sie einvernehmlich getrennt – womit beide unterschiedlich gut klarkommen.

Worum sich ansonsten, also im mittleren Storyfilm, das Schicksal kümmert, obliegt hier stark alkoholischen italienischen Kräuterlikören, dem Liquore Strega und dem Amaro Sibilla – gelb der eine, blau der andere. Von ihrer unterschiedlichen Farbigkeit abgesehen, sind die beiden auch mit äußerst gegensätzlichen Energien ›begabt‹ – sehr destruktiven einerseits, ungeheuer euphorisierenden andererseits. Im alltäglichen Barbetrieb mögen diese Alkoholika nur als profane Genussmittel gelten, Clemens Klopfenstein dagegen reichert sie in seinem Capriccio mit der ursprünglichen Zauberkraft von Rauschgiften oder magischen Tropfen an. Außerdem agiert ein weißer Mercedes als *Deus ex machina* (Gott aus der Maschine), hier allerdings umgemünzt, als wär's ein italianisierter Ulk unter Lateinern, in *Deus in macchina* (göttliches Auto).

In einem Hochtal der sibyllinischen Berge nahe Castelluccio di Norcia tänzelt am Ende die karnevaleske Fiktion, wundersam und frohen Sinnes aus dem Film heraus und lässt zwei Schweizer Liebende, in ein Baumpaar verwandelt zurück. In Klopfensteins Privatmythologie sind sie damit aus

dem Jetzt in die Ewigkeit verbannt und in eine »anarchische Landschaft«, wie es in Ryūnosukes Akutagawas Kurzgeschichte **In einem Hain** heißt, die wiederum Akira Kurosawa als Vorlage für **Rashōmon** diente. Vermutlich ist es auch kein Zufall, dass gerade um Castelluccio herum immer wieder italienische Filme gedreht wurden, die in »asiatisch anmutenden Gegenden« spielten: **Il deserto dei Tartari** von Valerio Zurlini etwa. Oder auch **Milarepa** von Liliana Cavani. Aber auch Zeffirellis Franziskus-Film **Fratello sole, sorella luna** entstand dort.

Die Titelfigur der Sibylla, die sagenhafte Prophetin des Altertums, tritt zwar kein einzig Mal persönlich auf, ist jedoch allgegenwärtig in den übermütig zauberhaften Wendungen der Handlung.

Die mythischen Sibyllen, von denen zehn verschiedene bekannt sind, waren allesamt den Sterblichen wohlgesonnene Seherinnen, welche die Menschen vor kommenden Katastrophen warnten. Die in Umbrien bekannte Cumäische Sibylle sagte in ihren **Sibyllinischen Büchern** (der Überlieferung nach bis auf drei mutwillig verbrannt) die Zukunft Roms voraus. Ihr größter Erfolg – und gleichzeitig auch ihre größte Schmach – war, dass sie die Geburt Jesu aus einer Jungfrau vorhersah. Allerdings unterlag sie aus Eitelkeit einer wesentlichen Fehleinschätzung. Sie glaubte nämlich, dass der Sohn Gottes von ihr selbst geboren würde. Als dann statt ihr die Jungfrau Maria Jesus zur Welt brachte, zog sie sich verärgert in eine Grotte der sibyllinischen Berge zurück und mutierte, so die Legende, zur unberechenbaren Zauberin.

Im Mittelalter wurden die Monti Sibillini zum Zufluchtsort von Ketzern und falschen

Eremiten, was den Ruf der Gegend als Reich vorchristlicher Riten begründete. Und die Grotta della Sibilla unterhalb der höchsten Erhebung des Gebirges wurde im 14. Jahrhundert zum Ziel von fahrendem Volk, das hier ein atheistisches Paradies zu entdecken hoffte. Weitere Jahrhunderte später soll sogar Goethe in Castelluccio di Norcia Station gemacht haben, der sich dann auch im zweiten Teil des **Faust** dem »Nekromant von Norcia« widmete. Außerdem dienten die Berge Richard Wagner als Vorbild für den Venusberg im **Tannhäuser**.

Ralph Eue

Blühende Zitronen

Das Jahr 1216 war für den frischernannten Bischof der Hafenstadt Akkon am Levantischen Meer eines, das er nicht vergessen sollte. Dabei hätte er auch einfach seinen Gedanken nachsinnend gegen die galiläische Küste schwappende Wellen beobachten können, die jene abendländischen Kreuzritter herbeibringen sollten, die er so sehnllich erwartete. Man weiß, dass dieser Mann später, in müden Stunden oft seufzend auf den Karmel starrte, weil er hoffte, dass er die triumphierende christliche Armee über den Gebirgszug würde kommen sehen. Das abendliche Licht des Mediterran kann trügerisch schimmern, man glaubt, dass alles vergoldet ist und dann blinzelt man einmal und steht in der Dunkelheit. Die ins Meer fallenden Gebirgszüge lügen genauso verheißungsvoll wie Poseidon und die gierigen Augen, die in See stechen und versprechen, einen Schatz zu heben. Man sieht sie nie wieder und starrt stundenlang in diese Landschaft, die nur eines einfordert, die seit Jahrhunderten jeden Tag von den Menschen nur eines verlangt: Demut. Aber kaum wer folgt den Pfaden der Bescheidenheit. Die Menschen damals waren nicht minder verklärt als heute. Man kommt eben nicht aus der eigenen Haut und außerdem musste der ans christliche Weltreich glaubende Bischof ohnehin erst noch nach Italien, um geweiht zu werden, da kannte die katholische Bürokratie keine Gnade.

Der gute Mann, gebürtig im Nordosten Frankreichs, stand in jenem Jahr eigentlich in der Blüte seines Lebens und da er Gott und einige erfolgreiche Unternehmungen auf seiner Seite wusste, glaubte er, dass ihn nichts erschüttern könne. Er zählte um die vierzig Jahre, so genau kann man das nicht mehr bestimmen, und galt als ehrgeiziger Freund der katholischen Weltsicht. So einer also. Ein Karrierist, würde man heute sagen, aber auch ein

Workaholic. In jenen Jahren reiste er unentwegt von einem Ort zum nächsten, predigte und notierte dabei fleißig auf losen Blättern, die er und seine kleine Gruppe von Bediensteten und Eseln mitsamt einer doch erheblichen Bibliothek mit sich herumtrugen. Ich weiß nicht, ob dieser Mann seine Esel mochte, aber ich möchte mir vorstellen, dass er sie, nennen wir sie *Desperationis* und *Confusione*, jeden Abend minutenlang mit seiner goldringbeschnürten Hand streichelte, weil sie seine Bücher durch die Welt trugen. Außerdem frage ich mich, da kann ich mir nicht helfen, ob der Esel von hinten betrachtet deshalb so imperativ zur Lektüre aufruft, weil er so viele Bücher schleppen musste? Der Leseesel. Vielleicht war dieser Bischof ja gar von diesem berühmten ehemaligen Tuchhändler Giovanni di Pietro di Bernardone beeinflusst, von dem man sich erzählte, dass er den Tieren predigte. Es ist schwer nachzuvollziehen, wie solche Trends seiner Zeit durch die Regionen wanderten. Zumindest schätzte er ihn sehr, das weiß man. In diesem Fall hätte er den Eseln jeden Abend vorgelesen, das wäre es, dafür bin ich, so soll es gewesen sein! Ein Leseesel. Ab und an war dieser Mann von solchem Eifer beseelt, dass er die wertvollen, aus Tierhaut hergestellten Blätter mit unleserlichen Buchstaben übersäte und später in seinem Schlafgemach nicht mehr entziffern konnte. Hatte er da nicht den alles klärenden Gedanken notiert? Würde er für seine Aufzeichnungen historischer Ereignisse jemals wieder erfahren, wann dieses oder jenes geschehen war? Das war unglaublich frustrierend, aber noch mehr setzte ihm zu, dass er merkte, wie das Alter an ihm nagte. Oft wollte er noch beten vor der Nachtruhe, aber noch bevor er die ersten Silben seiner Gebete auf den stummen Lippen hatte, fielen ihm die Augen zu. Damit ist er wahrlich nicht allein, je eminenter die Eminenz, desto häufiger nickt sie beim Gebet ein. Das ist eine Grundregel, die beweist, wie eminent alles in der Kirche ist. Schlichte Biologie, dagegen kann auch der liebe Gott nichts tun.

Nach einigen mühsamen Tagen in den Alpen stürzte der Bischof, der zuvor als Seelsorger in Brabant wirkte, dann auch noch in den, von der Schneeschmelze ganz aufgedunsenen, Tecino, seine Esel und sein ganzes Hab und Gut mit ihm. *La merde!*, entfuhr es ihm im Nicht-Klerikalen. Man muss ihn verstehen. Da wird man nach all den Jahren zum Bischof von Akkon ernannt und dann reist man mit Eseln durch die Berge und stürzt in einen Fluss. Das sind genau die Dinge, die einen um die Vernunft bringen. Er hatte sich das bestimmt anders vorgestellt, es klingt ja auch nicht schlecht in der Theorie. Man reist zum Papst nach Rom und empfängt dort an seiner Kurie eine bedeutende Weihe. Das klingt ganz und gar nicht nach dem Schlammwasser, in dem man dann auf dem Weg landet. Aber solchen Dreck gibt es immer. Selbst Goethe berichtet noch einige Jahrhunderte später auf seinem Weg nach Rom von Herbergen, die so schlecht gewesen wären, dass er am Abend nicht zum Schreiben gekommen wäre. *Mon dieu!* Und wer sich heute in die asphaltierte Autobahnhöhle von einer Mautstation zur nächsten quält, weiß, dass der Weg ins angebliche Paradies teuer erkauft werden muss. Der Pfad in den Süden verlangt jenen, die aus dem Norden kommen, alles ab. Es ist der Zoll, der erhoben wird, um ins Glück gleiten zu dürfen. Andersherum ist das nicht so, da ist der Zoll die Arbeit, die man findet, um den Süden in sich zu vergessen. Oder der Zoll ist dieses Vergessen, das einem erst erlaubt, so zu arbeiten, wie es sich der Norden ausgedacht hat. Die Menschen aus dem Norden müssen sich nicht nur auf andere Wetterbedingungen und soziale Gefüge einstellen, wenn sie die Grenze gen Süden übertreten, sie

müssen ihre Wahrnehmungen von Zeit und Raum beiseite legen. Das ist ein Vorgang, der für manche länger dauert als die eigentliche Reise. Sie schlafen mäßig, sehen sich einer rebellierenden Verdauung ausgesetzt, es juckt sie an bislang juckfreien Stellen, sie schwitzen, zittern und manche bekommen ein hohes Fieber. Der Bischof aber hatte Glück. Denn er war von starker Konstitution und seine Sachen, so überprüfte er zwischen Weinlauben, tropften zwar ein wenig nass, aber im Großen und Ganzen blieben sie unversehrt. Auch *Desperationis* und *Confusione* ging es gut, er streichelte die beiden Stoiker und las ihnen vor. Er wollte ihnen auch zu fressen geben, aber überall wucherte nur giftiger Ginster. Arme Esel. Aber Esel halten sowas aus. Das ist geschichtlich belegt. Irgendwann, so steht es geschrieben, fanden sie einen Grasbüschel und teilten sich diesen so auf, dass sie es bis zum nächsten Tag schafften. Ziemlich erschöpft, aber mit neuem Mut erreichte der Gottesdiener nach einigen Tagen im sumpfigen Schwemmland Mailand.

Der Bischof bekam Lust zu predigen. Warum auch nicht? Diese Menschen und damit sind jene gemeint, die sich durchaus nackt im Eis rollten, um ihre eigentliche Lust abzutöten, müssen ohne Unterlass gepredigt haben. Von Gott und so weiter. Glaubt man Roberto Rossellini's Film, **Francesco, giullare di Dio**, haben sie sich dazu einfach auf irgendwelche Anhöhen gestellt und den Arbeitern im Feld oder in der Stadt von Gott und dessen Reich berichtet, ob diese das hören wollten oder nicht. Was bei Rossellini gut sichtbar wird, ist, dass wir diese Menschen heute allesamt für verrückt erklären würden. Gleichzeitig aber fragt man sich, ob es nicht gerade dann, wenn man in der Hitze schwere Weizensäcke über Hügel schleppt, möglich wird, an ein anderes Leben zu glauben und sei es nur, um aus dem zu entkommen, das man gerade verflucht. Der Bischof war ein erfahrener Prediger, ein Experte für Bekehrungen. Er wird gewusst haben, dass eine Bekehrung auch davon abhängt, wann sie sich an den Menschen versucht. Mit dem Inhalt allein ist es nicht getan. In Italien hatte der Bischof leichteres Spiel als später etwa in Tyrus, Sarepta, Beirut, Biblus, Tripolis oder auf Zypern, denn nur einige Monate zuvor hatte Friedrich II. in einer seiner ersten Amtshandlungen den *Stato Pontificio* in Mittelitalien anerkannt und durch die Kreuzzüge gewann die Verschränkung des Heiligen Römischen Reiches und der Papstgebiete auch im Norden an Popularität. Im milden Abendlicht des angehenden Sommers in der Mailänder Umgebung muss es dem Bischof nicht schlecht ergangen sein. Er sprach viel vom Heiligen Land seiner Zeit, das wurde sein Steckenpferd gewissermaßen, und überall sah er verdorbene Pfaffen und andere, die man auf den wahren Weg zu führen hatte.

Gleichzeitig notierte er weiterhin allerhand, auch über die Pflanzen und Tiere. Ich habe diese Notizen gelesen und wie einige vor mir bemerkt, dass sie völlig unbrauchbar sind. Das liegt nicht an der unleserlichen Handschrift, sondern daran, dass dieser Bischof alles mögliche von anderen Autoren abschrieb, seiner Eselsbibliothek sei Dank! Seine Erkenntnisse waren schlicht kopierte und nicht gerade haltbare Kenntnisse, zu allem Überfluss auch noch aus dem Altertum. Er fabulierte, statt auf seine Umgebung zu achten. So wachsen riesige Pflanzen, deren Blüte ein Schaf ist. Schwalben verwandeln sich in Frösche. Vögel sieht er, die er nie gesehen hat. Der Bischof bevorzugte die Literatur der Wirklichkeit, man kann es ihm nicht übelnehmen. Diese mühsamen Wege zehrten schließlich an dem Mann.

Er litt unter Heimweh und das mit seiner Müdigkeit wurde auch nicht besser. Er nickte selbst ein, während er predigte. Außerdem musste er noch mehr als 600 Kilometer nach Rom zurücklegen. Ich frage mich, ob es ihm gelegentlich unwirklich vorkam, dass er demnächst, noch im selben Jahr tatsächlich, nach Akkon reisen sollte, um dort sein Amt als Bischof auszuüben. Wenn alles, was man zu erreichen trachtet, weit weg scheint, beginnt man zu träumen. Dann fliegen Frösche nach Afrika. Das ist so. Viele vor und nach ihm haben sich auf eine Reise durch Italien begeben und den Bezug zur Wirklichkeit verloren. Vielleicht liegt das daran, dass auf der *Penisola appenninica* die Krater zwischen Erhabenheit und Niedertracht, Kunst und Leid, Schönheit und Erschöpfung, Sehnsucht und Enttäuschung durch die Geschichte besonders unerbittlich aufreißen.

Was das eigentlich bedeutet, sollte der Bischof erfahren, als er in Perugia oder wie er schrieb, *die Stadt, die sich Perugia nennt*, eintraf. Oh, Stolz der Etrusker auf dem umbrischen Hügel, von den Guelfen ins Glänzen gebrachtes Zentrum des Kirchenstaates! Heute Partnerstadt Potsdams und Heimat ehemaliger Fußballspieler, die sich als Rechtspopulisten versuchen! Oh, Italien! Oh, oh! Hier sollte sich der zum Himmel gerichtete Blick des Bischofs senken, die Herrlichkeit seines Glaubens einen jener weltlichen Dämpfer erhalten, der allen bevorsteht, die glauben, dass die alten Propheten keinen Durchfall bekamen. Denn der Papst war tot. *Vere Papa mortuus est*. Er war nicht unweit Perugias gestorben und man hatte ihn dort in der Kathedrale aufgebahrt. Nicht aber so, wie man sich das vielleicht und wie es sich der Bischof sicherlich vorstellte. Der bereits verwesende Leichnam lag verkümmert im Gotteshaus, aller Kleider und des Schmucks beraubt, ein armseliger Anblick. Der wunde Arsch des Papstes zeigte zum Kreuz. Man muss sich einmal die Verwirrung vorstellen, die den Bischof im Juli des Jahres 1216 beim Anblick dieses toten Papstes überkam. Nicht nur wurde ihm klar, dass er den noch lebenden Papst, den, den er eigentlich anzutreffen hoffte, um nur wenige Tage, womöglich Stunden verpasste, sondern auch, *wie kurz und eitel die trügerische Herrlichkeit der Welt doch ist*. Den Räubern war es egal, wen sie da entkleideten. Für sie war das ein Toter; und sie hatten Recht. Ein Toter ist ein Toter und das, was einem toten Geistlichen gehört, gehört den Menschen, ob es sich um den betrunkenen Paffen oder den Papst handelt, drauf gespuckt mit heiligem Speichel, wenn es sein muss. Gut, dass der Bischof nicht mehr miterleben musste, wie dieser Leichnam 1891, also fast sieben Jahrhunderte später, nach Rom überführt wurde. Wie hat dieser Leichnam wohl ausgesehen, frage ich? Was wurde da über fast 200 Kilometer in einer Kutsche von Perugia nach Rom verfrachtet, ein Batzen heiliger Staub? Auch ohne sich mit solchen Fragen beschäftigen zu müssen, schossen dem Bischof wilde Gedanken durch den Kopf. Er drohte zu verzweifeln. Trotz der brutalen Julihitze hastete er vor die Tore der Stadt. Den ganzen Nachmittag irrte er in der prallen Sonne über die Felder. Er tropfte vor Schweiß. Da riss er sein geistliches Gewand von sich und stand nackt da. Das half auch nicht, da zog er sich wieder an. Er war nach Italien gekommen, um sich Gott weiter zu nähern, aber nun wurde er mit der grausamen Weltlichkeit konfrontiert. Es ist nicht so, dass diese ihm ganz und gar fremd war, da soll kein falsches Bild des Mannes entstehen, er beschäftige sich ja sein ganzes Leben mit den Kranken und Armen, den Verwahrlosten und Verkommenen. Aber wie ein Arzt, der sich nach jedem Patienten die Hände wäscht, hat er sich selbst mit Gott rein gehalten. Das erforderte weniger Seife,

soviel ist sicher. Er atmete und stellte sich vor, dass der heilige Geist durch seine Nasenlöcher in den Körper eindrang, um dort die Schleimwände und Blutgefäße wie ein Kaminkehrer zu reinigen. Ein paar Rituale hie und da und dieser sture Glauben an das, was durch einen fließt, sind manchmal genug, um nicht zu merken, wie sich der eigene Körper zersetzt. Er hat, das musste er sich jetzt eingestehen, nicht geglaubt, dass Päpste so sterben würden wie alle anderen. Die ganze Arroganz seines Unterfangens wurde ihm zumindest kurz bewusst, auch wenn er sie später wieder vergessen sollte. Man vergisst leider zu leicht, wenn man Macht bekommt. In diesen Augenblicken aber hätte der Bischof der Welt ins Auge sehen und sich eingestehen können, dass das Streben nach goldenen Lichtern letztlich nur zu lächerlichen Widersprüchen führen kann. Aber er widmete sich wieder dem Schreiben, das sich zugegeben etwas verbesserte im Lauf der Jahre, und nur einen Tag später durfte er schon ein paar warme Worte zum neuen Papst notieren.

Der Glauben erneuert sich, Körper und Landschaften zerfallen. Neun Tage später wurde er endlich zum Bischof geweiht. Er fühlte sich danach auch nicht anders als davor. Da war nichts, nur ein fieses Magengrummeln. Vielleicht lag es auch an der Müdigkeit. Das viele Reisen, die ganzen Emotionen, die Hitze. Der Bischof war, ich habe es bereits erwähnt, ein erschöpfter Mann und es lagen noch fünf Wochen auf einem Schiff vor ihm. Wahrscheinlich mietete er sich deshalb so viele Kajüten und stellte so viele Bedienstete an und träumte von den Weinfässern an Bord. Einige Tage nach seiner Weihung beschwerte er sich in Briefen bereits wieder über die weltlichen Streitereien in seiner Kurie, die seinem spirituellen Empfinden widersprachen. Ich will den Mann keinesfalls verurteilen. Ob sein vehementer Glaube an die eigentlichen Werte eines religiösen Lebens naiv oder aufrichtig war, vermag ich nicht zu sagen. Dass dort, wo Dionysos am wildesten herrscht, auch die frommsten und keuschesten unter den Menschen gehen, ist kein Zufall. Italien kann davon Lieder singen. Das ist wie mit den Ziegen in Umbrien, die besonders gute Milch liefern, wenn sie unter schwierigen Bedingungen nach Futter suchen müssen. Sie werden stärker. Das lässt sich aber auch andersherum denken, wie man nicht zuletzt aus der pervertierten Kirchengeschichte weiß. Vor seiner Abreise über das Mittelmeer nach Galiläa predigte der Bischof *Desperationis* und *Confusione*, die er im Austausch mit einigen Pferden und Kamelen auf dem Festland zurücklassen sollte. Er wollte die beiden Esel zu Gott führen, statt zu erkennen, dass diese Tiere, mit ihren zum Boden geneigten Häuptern, ihn in die Welt hätten führen können. *Desperationis* und *Confusione* aber blieben ohne ihren Herren in Italien und streifen dort bis heute die Länder auf der Suche nach einigen Grasbüscheln.

Patrick Holzapfel

Notiz zu Die Römerstraße im Aostatal von Peter Nestler

Charlie Chaplin gründete sein Filmschaffen auf der Annahme, dass es eine einzige richtige Einstellung gibt, um dem, was sich vor der Kamera zeigt, gerecht zu werden, um etwas wirklich sichtbar werden zu lassen. Peter Nestler ist einer der Nachfolger Chaplins. Die ersten Einstellungen seines **Die Römerstraße im Aostatal** erbringen den Beweis, dass dem so ist. Es ist eigentlich nicht so, dass hier etwas bewiesen werden muss, aber da im heutigen Kino bei Filmemachern und Kritikerinnen die Meinung vorzuherrschen scheint, dass es nicht so wichtig sei, ob die Kamera ein wenig weiter links oder rechts steht, welches Objektiv verwendet wird und vor allem, ob und wie sich die Kamera bewegt, erinnert dieses erste Bild aus Nestlers Film an das, was das Kino vom Sehen weiß und über das Sehen lehrt. Es ist die Totale einer ins Tal auslaufenden Hügelkette südlich der Alpen im italienisch-französischen Grenzgebiet, dem Aostatal. Während die Kamera bedächtig aber beharrlich von rechts nach links, vom Tal entlang der Moräne eines ehemaligen Gletschers Richtung Berge schwenkt, beginnt der Filmemacher, begleitet von fernem Hundegebell auf der Tonspur, von der Geschichte dieser Region zu erzählen. Die Salasser, die sich vor zweitausend Jahren im abgeschwenkten Hügelland aufhielten, hätten hier dem römischen Imperium Widerstand geleistet, Gold- und Kupferminen betrieben. Dann hätte Kaiser Augustus den gallischen Stamm brutal niedergeschlagen. Schließlich hält der Schwenk inne und vor dem Auge öffnet sich eine von Hecken- und Buschformationen durchzogene Ebene

mit einigen verstreuten Häusern zu Füßen steil abfallender Felshänge. Nestler erzählt, dass sich »hier«, also an der Stelle, die seine Kamera zeigt, die römische Festungsstadt Eporedia befand. Es folgt ein Schnitt zu einem Bild grasender Pferde. Für das genannte »Hier«, also den Ort, an dem man auf den ersten Blick nicht mehr sehen kann, was dort vor hunderten, tausenden, in Bezug auf die Gletscher sogar Millionen Jahren geschah, findet Nestler genau die Einstellung, die dieses nur scheinbar Unsichtbare sichtbar macht. Man kann sehen, wo sich Eporedia befand, weil sich die Form einer Stadt in die Landschaft eingeschrieben hat beziehungsweise weil die Landschaft diesen und keinen anderen Ort für eine Siedlung zulässt. Nestler filmt eine Landschaft, die zugleich ist und war, die sich vor dem Auge der Kamera offenbart und doch auch ein Mysterium bewahrt, das eben, was man sieht, wenn man wirklich hinschaut. Es sind Schichtenbilder, in denen sich das Gewicht der Geschichte ablagert. Wer schon einmal verzweifelt vor einer Ausgrabungsstätte, beispielsweise eines steinzeitlichen Dorfes, stand und nichts sah, weiß wie wichtig es ist, zu wissen, nach was man schaut und von wo man schaut. Nestlers Erzählung auf der Tonebene hilft einem wie ein einsamer Wissenschaftler, der in einem Nuraghendort auf Sardinien im Nebel auf Besucherinnen wartet, um ihnen zu zeigen, was sie erst zu sehen lernen müssen. Geschichte zeigt sich nicht in einem Schaufenster, man muss graben, auch mit Bildern, um sie zu erkennen.

Patrick Holzapfel

Radrennen auf den Straßen Italiens

*Ein Gespräch mit Radprofi
Eduard-Michael Grosu*

VM: Sie haben 2015 und 2016 am Giro d'Italia teilgenommen. Zu dieser Zeit fuhren Sie für das italienische Profi-Continental-Team, Nippo-Vini Fantini. Was bedeutet es eigentlich, den Giro zu fahren?

EMG: Wie Sie sich denken können, ist es sehr anstrengend, jeden Tag für drei Wochen Rad zu fahren. Und damit meine ich nicht nur körperlich. Aus mentaler Sicht muss man genauso stark sein. »Erholungstage« gibt es eigentlich nicht, denn bei einer Grand Tour holt man Tag für Tag alles aus sich heraus. Am Ende, wenn man dann einen Bluttest machen muss, sind die Ergebnisse völlig abnormal, furchtbar. Da der Giro die erste große Grand Tour des Jahres ist, ist es auf den Bergetappen sehr kühl und es regnet oft. Das alles trägt zur körperlichen Ermüdung bei.

VM: Hat der Giro für Sie schon früher eine Bedeutung gehabt? Als Symbol und wegen der Mythologie, die ihn umgibt – dem Coppi-Bartali-Duell, Marco Pantani, den Anstiegen?

EMG: Meiner Meinung nach ist der Giro das schwierigste Rennen im Profiradsport. Bei der Tour de France, denke ich, machen die Rennfahrer den Unterschied aus, denn normalerweise entscheiden sich die Besten dafür, daran teilzunehmen. Beim Giro fährt eher die zweite Garde eines Teams. Was nicht heißen soll, dass es beim Giro an Konkurrenz mangelt, denn ich glaube, der Giro d'Italia ist immer noch ein Traum für jeden Radsportler. Für mich fing alles 2013 an, als ich eine Etappe bei der Turul României (Rumänien-Rundfahrt) gewann. Ich habe

dann bei Nippo-Vini Fantini unterschrieben, und das erste, was mir sie sagten, war, dass sie im nächsten Jahr den Giro fahren würden. 2014 waren wir noch ein sehr kleines Team. Niemand hat das erwartet. Selbst für den Manager des Teams schien es unglaublich zu sein. Dank der Sponsoren erhielten wir im Dezember 2014 die Wildcard für den Giro und ab diesem Moment wusste jeder Fahrer des Teams, dass es losgehen würde. Bei den kleineren Teams wird der Rennkalender vor Saisonbeginn festgelegt, aber bis zum Rennen selbst, kann sich noch viel ändern. Da die Sportdirektoren wollen, dass die teilnehmenden Fahrer zu 100 Prozent bereit sind, gibt es für niemanden einen Marketingdruck. Der Name des Fahrers zählt nicht. Was zählt, ist, dass man im Massensprint gut abschneidet, dass man in die Ausreißergruppe kommt und so weiter, damit man das Trikot im Fernseher sehen kann. Es war fast überwältigend, als ich in der Startaufstellung neben meinen damaligen Idolen – Contador, Nibali, Kittel, der sogar das Maglia Rosa, das Rosa Trikot des Gesamtführenden trug oder Greipel stand. Ich wusste also, ich musste mit aller Kraft versuchen, etwas Gutes zu erreichen.

VM: Wie fühlt es sich an, Teil eines kleineren Teams zu sein und drei Wochen in einem Klima von strengen Zeitplänen mit den immergleichen Technikern und Betreuern zu verbringen? Ist es geselliger als bei einem Team mit größerem Profil? Ist es wie ein Summercamp?

EMG: Es gibt viel weniger Druck von außen her. Man möchte zwar gute Ergebnisse erreichen, aber der Lärm ist geringer. Für uns zum Beispiel war es gut, dass wir am Ende des Giros den Fair-Play-Preis als Team gewonnen haben. Solche Sachen gehörten zu unseren kleineren Zielen. Und ja, innerhalb des Teams fühlte es sich sehr familiär an. Stell dir das vor: Du musst drei Wochen mit denselben Leuten verbringen und jede Kleinigkeit, die dich anfangs stört, wird mit jedem Tag, der vergeht, viel größer. Man muss also sehr gut wissen, wie man mit der Situation umgeht. 2015 waren wir nicht einmal 24 Jahre alt. Wir alle waren sehr jung, außer Damiano Cunego, unserem Mannschaftskapitän und Daniele Colli. Es gab also nach den Rennen viel, worüber wir reden konnten. Wir hatten das Gefühl, Teil einer Gruppe zu sein. Damals war es für uns anders. Das große Problem war, dass es manche Fahrer gab, die nicht früh schlafen gehen konnten. Wir haben es sogar ausgerechnet: Ein Fahrer, der abends um 21.00 Uhr schlafen ging, bekam, während des Giros, zwei Tage mehr Schlaf, als ein Fahrer, der um 23.00 Uhr schlafen ging. Erholung war also der Schlüssel. Da ich jetzt eine Familie habe, verlasse ich das Team-Abendessen früher, um noch mit meiner Frau und unserem Kind zu sprechen.

VM: Sie haben den Giro bei beiden Teilnahmen beendet. Als Sprinter ist das eine beachtliche Leistung. Wie hat es sich angefühlt, drei Wochen lang diese besondere Routine zu haben? Eine Grand Tour zu fahren, ist wahrscheinlich ein einzigartiges Erlebnis, das seine Geheimnisse bewahrt, da es viel Technisches beinhaltet.

EMG: Es gab keine Ruhepausen. Schon nach der ersten Woche war es anstrengend. Selbst wenn wir versuchten, während des Trainings einen Giro zu simulieren, war das Tempo nicht dasselbe. Nach jedem dritten Tag des Trainings gab es immer einen Erholungstag. Bei einer Grand Tour ist das unmöglich, das Peloton ist wirklich grausam, und ehe man sich versieht, ist man außerhalb des Zeitlimits. Für mich war es sehr anregend zu wissen, dass ich einer der ersten Rumänen war, der am Giro teilnahm, zusammen mit Serghei Țvetcov, der im selben Jahr für das Team Androni Giocattoli-Sidermec fuhr. Auf der anderen Seite musste ich auch für Cunego arbeiten, denn er kämpfte für einen guten Platz im Gesamtklassement, er trug sogar kurz das Maglia Azzurra, das Blaue Trikot. Ich glaube, ich habe mehr gearbeitet als die Sprinter von den größeren Teams, denn ich hatte jeden Tag eine klare Aufgabe, entweder für mich selber oder für meinen Mannschaftskapitän. Beide Male war es mein Ziel, die letzte Etappe zu erreichen, denn viele reine Sprinter verirren sich auf der Strecke, sodass es in der letzten Woche mehr Möglichkeiten für jemanden wie mich gibt, der nicht mit den größten Namen konkurrieren kann. Meiner Meinung nach war mein größter Erfolg, den 8. Platz zu erreichen, während einer Etappe, als ich 100 Meter vor dem Ziel eingeholt wurde, obwohl ich am selben Tag stürzte. Außerdem erreichte ich einmal den 5. Platz im Massensprint.

VM: Sie haben mehrmals auf die Idee des Schmerzes hingewiesen, auf die Idee, für die anderen Spieler des Teams zu arbeiten und den Kampf, seine eigenen Karten innerhalb der Gruppe zu spielen. Wie viel Raum bleibt noch übrig, um die Landschaft und die Reise selbst zu genießen, während man ein ganzes Land mit dem Fahrrad durchquert?

EMG: Es ist ziemlich kompliziert. Ich würde sagen, dass man nach vier oder fünf Tagen in eine Art von Schwebestadium steckenbleibt, in dem es fast unmöglich ist, zu wissen, welches Datum im Monat man hat oder wo man genau ist. Man liest den »Garibaldi« – das Buch mit allen Infos zu den einzelnen Etappen für den Giro – und natürlich bekommt man ein Gefühl für das Etappenprofil, für die wichtigen Anstiege und so weiter, aber mehr nicht, weil der Verstand darüber hinaus nichts mehr verarbeiten kann. Es ist ziemlich mechanisch: Teambus, Start, Ziel, Teambus, Massage, Abendessen, und dann alles von vorne. Nicht einmal an den Erholungstagen kann man sich richtig »erholen«, denn dein Körper muss wach bleiben, sodass auch an den Pausentagen mindestens zweieinhalb Stunden intensiv gearbeitet werden muss. Auf der anderen Seite gab es Trainingslager, bei der wir einige der Etappen erkundeten. Und dann kann man sich die Landschaft genau anschauen.

VM: Was ist mit den Fans auf der Strecke – den berühmten »Tifosi«?

EMG: Die Zuschauer in Italien sind sehr herzlich. Ich hatte nicht die Gelegenheit, an anderen Grand Tours teilzunehmen, aber beim Giro kann man die Sympathie der Fans spüren. Das erhebt einen. Es macht zweifellos einen Unterschied, wenn man ein Meer von Menschen am Straßenrand stehen sieht. Wenn die Fans da

sind, an den wichtigsten Anstiegen – dem Stelvio, dem Mortirolo – ist es, als ob man zehn oder fünfzehn Watt mehr in den Beinen hätte. Ich bekam Gänsehaut bei diesen Etappen. Ich bin unterwegs auch vielen rumänischen Fans begegnet. Es war etwas Besonderes, all diese Fahnen zu sehen. Ich hatte meine Familie und einige meiner Freunde an meiner Seite, aber natürlich waren das Leute, die ich nicht kannte. Das liegt daran, dass der Giro eine große Medienpräsenz hat. Die *Gazzetta dello Sport* hat täglich mehrere Kolumnen über die Rundfahrt. Jeder, der die Zeitung im Café liest, kann auf diese Weise etwas über den Giro erfahren. Und ich erinnere mich, dass es 2015 einen kleinen Artikel über mich in den Zeitungen gab, weil ich Contador bei einem Zwischensprint geschlagen hatte. Plötzlich konnte man die rumänische Fahne in der Top drei sehen.

VM:

Wie fühlt es sich an, tausende von Kilometern in einem Peloton zurückzulegen?

EMG:

Ich weiß nicht, ob man dieses Gefühl in Worte fassen kann. Es ist widersprüchlich, gelinde gesagt. Es ist etwas Einzigartiges und Schönes, ein ununterbrochener Fluss, oder eine Zeit, in der man gestresst und vollkommen konzentriert ist. Stell dir vor: In einem Moment plauderst du mit einem anderen Sprinter und im nächsten musst du dich in einem gnadenlosen Kampf um Positionen gegen denselben Sprinter durchsetzen. Man erlebt also sehr viele Emotionen während einer einzigen Etappe in sehr kurze Zeit.

VM:

Wie verbringen Sie die leeren Stunden, wenn die Kamera nicht auf Sie gerichtet ist, besonders während der flachen Etappen?

EMG:

Am Anfang der Etappe, wenn ein Team sich entscheidet, das Rennen zu kontrollieren, ist es, als sitze man zusammen mit Freunden an einem Tisch. Jeden Tag redet man, vielleicht mit jemand anderem, um es abwechslungsreich zu halten. Man freundet sich an, es ist normal. Man redet über ganz viele Dinge, meistens über Sachen, die nichts mit Radsport oder der aktuellen Situation zu tun haben. Man versucht sich von dem, was gerade passiert und dem ganzen Druck, zu trennen. Das ist auch als Taktik nützlich: Je mehr Freunde man in den anderen Teams hat, desto mehr weiß man über deren Ziele, sodass man klüger entscheiden kann, wie man als Team handeln soll. Wenn man zum Beispiel von anderen wichtigen Teams Signale erhält, die andeuten, dass sie nicht daran interessiert sind, die Etappe zu gewinnen, kann man sein Glück in der Ausreißergruppe versuchen. Das ist auch ein Unterschied zu den Eintagesrennen, bei denen dir niemand etwas über die Taktik des eigenen Teams erzählen wird, selbst wenn ihr beste Freunde seid. Denn in diesem Fall hat man nur eine Chance. Und es ist auch viel intensiver. Selbst bei einem »flachen« Rennen wie *Milano-Sanremo*, das fast 300 Kilometer lang ist und fast sieben Stunden dauert, ist man von Mailand bis San Remo völlig fokussiert. Es gibt keinen Raum, um die Aussicht zu genießen oder zu meditieren.

VM:

Ihre Karriere hat Sie zu verschiedenen europäischen Ländern geführt, von Rumänien bis Frankreich, von Belgien bis Polen. Was ist das Besondere an den italienischen Rennen in Vergleich zu den anderen Regionen?

EMG:

Ich denke, die Streckenplaner in Italien dachten sich: »Ist das ein Berg? Kein Problem, wir zeichnen eine gerade Straße bis zum Gipfel, ohne Kurven.« In Italien gibt es fast keine gleichmäßigen Anstiege, wie zum Beispiel beim Transfăgărașan in Rumänien, der vom Anfang bis zum Ende die gleiche Steigung hat. Nehmen wir den Mortirolo als Beispiel: Etwa zwölf Kilometer, mit mehr als zehn Prozent Steigung. Das ist sehr charakteristisch für italienische Straßen. In Frankreich gibt es auch lange Anstiege, aber viel gleichmäßiger. Vielleicht ist der letzte Abschnitt des Anstiegs schwieriger, aber im Allgemeinen ist das alles. Und natürlich ist die Landschaft in Italien erstaunlich. Zum Beispiel die *Strade bianche* in der Toskana. Oder Küstenlinie bei La Spezia. Oder die riesigen Strände im Süden, in der Nähe von Pescara, wo ich gewohnt habe. Man fährt mit dem Fahrrad auf der Straße und zehn Meter vor dir ist das Ende einer Klippe und unter dir ist das Meer. Das ist das Schöne am Radfahren. Bei den anderen Sportarten hat man so etwas nicht. Heute ist man in den Bergen in Livigno, und morgen ist man am Strand in Jesolo. Das ist es, was mir an diesem Sport gefällt: Die Notwendigkeit, viel zu reisen und Orte zu sehen, und zwar umsonst. Natürlich muss man Rennen fahren, aber es gibt immer etwas zu sehen. Und ich liebe die Idee, dass ich ein Teil der Natur bin: Man hat nur einen Helm zum Schutz, der Körper ist frei.

Das Gespräch führte Victor Morozov,
übersetzt aus dem Englischen von David Perrin.

Notiz zu Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto

von Lina Wertmüller

Welche drei Dinge würdest du auf eine einsame Insel mitnehmen? Lina Wertmüller: Kommunismus, Kapitalismus und den Kampf der Geschlechter. Dieses komplexe Triangel lässt sie im Blau des Himmels und des Mittelmeers trügerisch glitzern, dort, wo es von den Wellen verschluckt, durcheinander gewirbelt und wieder ausgespuckt wird. In **Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto** macht das scheinbare Loslassen von Weltanschauungen durch ein *ungewöhnliches Schicksal* Platz für die brutale Anziehungskraft zweier Menschen, die sich kurz zuvor noch aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeiten voneinander abgestoßen haben.

Ein kaputtes Motorboot. Weite. Das Mittelmeer. Einbruch der Dunkelheit. Die flirrende Hitze lässt Hilferufe ohne Erbarmen ins Nichts fließen. Die superreiche, in Dauerschleife parlierende Raffaella strandet mit ihrem Angestellten Gennarino, den sie bisher auf ihrer Yacht (Antonionis **L'avventura** kommt ins Gedächtnis) herumkommandiert hat, auf einer unbewohnten Insel. Zwei verfeindete Personen auf einem einsamen Stück Land: das kann gefährlich, lustig, anstrengend, versöhnlich, idyllisch oder gar das Paradies auf Erden werden. In Wertmüllers Film wird aus der Feind:innenenschaft eine Leidenschaft. Zunächst leidet Raffaella unter den verbalen und körperlich brutalen Erniedrigungsretourkutschen Gennarinos. Dann übermannt er sie und zwingt sie – fast – zum Sex. Übertrieben bejahend, empfängt sie plötzlich die von ihm herausposaunte Manneskraft – *il machismo* – mit offenen Armen und von nun an leben beide glücklich miteinander auf

der einsamen Insel. Moment. Wie kam es so weit? Ist es Ironie, eine Satire, eine Sexfantasie oder die Folge eines Sonnenstichs?

Ein Ort im Meer überflutet von Sonne und blitzendem Weiß. Selbst hier stülpt sich der (im verschollenen Hier und Jetzt eigentlich obsolete) Kapitalismus über zwischenmenschliche Beziehungen. Die Verhältnisse drehen sich um. Die Pseudo-Utopie funkelt als ironischer Spiegel der realen Verhältnisse auf der Wasseroberfläche. Solange die Wellen schäumen, drehen sich die Machtverhältnisse; und die Fantasie der harmonischen Zweisamkeit bildet eine Blase, die irgendwann platzen muss. Klassen- und Geschlechterhierarchien sind miteinander verknäult wie die Arme und Beine der beiden gebräunten Körper, die die Dünen hinunterrollen. Sie drehen, wenden und verwirren sich. Die Körper, die Seelen, die Verhältnisse.

Von Reisebewegungen erzählen Menschen gern als Symbol für eine innere Transformation, für ein geistiges (Vor-)Schreiten. Man geht aus einer Reise als anderer, neuer Mensch hervor. Neu kehrt man in die gewohnte Struktur und Ordnung zurück. Raffaella und Gennarino aber wollen nicht als neue Menschen hervorgehen, sondern die bisherigen Verhältnisse gänzlich in der Vergangenheit wissen. Sie wollen nicht mehr gerettet werden. Denn die wahre Rettung, das war das Stranden auf dieser Insel. Raffaellas platinblondes Haar fügt sich in das Hell der sandkörnigen Landschaft, als wären sie ohnehin füreinander bestimmt gewesen. Als sich die Möglichkeit einer Rettung bietet, zögert

Gennarino trotzdem nicht. Er will herausfinden, ob Raffaella auch nach einer Rückkehr ins gewohnte Leben noch zu ihm steht. Aber die Liebe und das Kapital, sie sind für die ökonomisch Privilegiertere der beiden zu stark ineinander verstrickt. Dass Raffaella am Ende Gennarino doch den Rücken zuwendet, macht es mir leichter diese Entscheidung als Reaktion auf die körperliche Überwältigung zu verstehen. Vielleicht spielte Raffaella auf der Insel nur die Rolle der Verliebten, die sie zurück auf dem Festland wieder abstreift. Das Ende der Reise bedeutet das Zurück an den Anfang, zurück in die Rolle der Yachtbesitzerin, die mehr als drei Dinge auf eine Insel mitnehmen würde – auch wenn ihr Blick am Ende eine gewisse Nachdenklichkeit, ein Bedauern, eine Verunsicherung ihres Inneren und somit ihrer wiedererlangten Position signalisiert.

Bianca Jasmina Rauch

Der Wert des Redens

Ein Gespräch mit Gertrud Pinkus zu **Il valore della donna è il suo silenzio**

Il valore della donna è il suo silenzio aus dem Jahr 1980 zeigt das Leben einer italienischen Arbeitsmigrantin in Frankfurt. Es ist aber nicht nur das Leben einer Frau, es ist das Schicksal vieler, die ihren, in den Fabriken arbeitenden Männern, nach Deutschland folgten. Ich spreche mehr als vierzig Jahre später mit der Schweizer Regisseurin Gertrud Pinkus, die diesen herausragenden Film mit Laiendarstellern realisieren konnte. Wie so vieles, was nachhallend wirkt, fand auch diese Arbeit aufgrund einiger großer Hindernisse zu ihrer so bemerkenswerten Form. Das größte dieser Hindernisse war das titelgebende Schweigen der Frauen, ein Schweigen, mit dem sie durch den Film brechen.

PH: **Il valore della donna è il suo silenzio** zeigt ganz transparent, warum er so gebaut ist, wie er gebaut ist. Sie erklären Ihre eigene Motivation und dann erläutern Sie, warum die Frau, mit der Sie über die Emigrationserfahrung als Italienerin in Deutschland sprechen wollten, das nicht vor der Kamera tun möchte. So entsteht dieses gleichzeitige Zusammen und Gegeneinander von der Bildebene mit den Laiendarstellern und der Tonebene mit der Erzählung dieser Frau. Können Sie schildern, wie Sie zu diesem, wie ich finde, äußerst faszinierenden Ansatz gekommen sind?

GP: Ich habe vor diesem Film nur Dokumentarfilme gedreht und wollte eigentlich nur ein Interview filmen, also wieder einen traditionellen Dokumentarfilm drehen. Ich lebte selbst als Immigrantin in einem Viertel in Frankfurt, wo viele Italienerinnen und Italiener wohnten. Ich war oft im *Circolo di Cultura*, da war immer was los, und ich habe bemerkt, dass da hauptsächlich Männer waren. Ich habe sie gefragt, wo ihre Frauen sind. Da hieß es immer, dass die noch dieses oder jenes erledigen müssten und so weiter, lauter Ausreden. Deshalb habe ich den Kontakt mit diesen Frauen gesucht. Viele kannte ich schon von der Straße, bevor ich mit der Recherche für diesen Film begann. Ich habe mit vielen Frauen gesprochen und gefragt, ob ich ein Gespräch über ihr Leben mit ihnen aufzeichnen könne, erstmal nur im Ton. Manche waren begeistert, andere haben das sofort ausgeschlossen. Vor allem wollten sie nicht, dass ich sie filme, weil sie glaubten, so ihre Familien bloßzustellen. Sie hatten Angst, weil der Film

ja auch ursprünglich fürs Fernsehen geplant war. Als ich die Recherche später intensivierte, wurde mir klar, dass die Frauen prinzipiell nichts aus ihrem Familienleben öffentlich sagen können. Keine von ihnen. Das hat mit Familienehre und solchen Dingen zu tun. Und diese Frauen haben halt nie gelernt, ohne ihre Familien zu leben. Die Familie bedeutet viel, viel mehr als zum Beispiel in der Schweiz. Weil ich also diese Frauen nicht filmen konnte, griff ich zum Spielfilm, obschon ich keine Spielfilmregisseurin damals war. Ich habe ein Drehbuch geschrieben, basierend auf der Interviewrecherche. Als ich dann Schauspielerinnen suchte, bemerkte ich sofort, dass das nicht authentisch wirken würde. Die Schauspielerinnen hatten einen ganz anderen Lebensstil und deshalb eine ganz andere Körpersprache als diese Frauen, die aus dem Süden emigrieren. Ich wollte eine Frau, einen Mann und Kinder die das auch körperlich präsentieren. Die Körpersprache ist sehr wichtig für den Film. So bin ich zu dieser Form gekommen. Ich dachte, wenn sie das spielen und wenn andere ihre Geschichte nachspielen, dann können sie immer sagen, dass sie das gar nicht seien, dann können sie vor ihrer Familie sagen, dass sie das nur gespielt hätten.

PH: Man hätte aber ja auch einen geradlinigeren Spielfilm machen können mit diesen Laiendarstellern. Sie etablieren aber als Filmemacherin weiterhin eine Erzählung, ein Interview als Off-Kommentar. Manche Ihrer Bilder muten dann dokumentarisch an, zum Beispiel wie sie die im Hof spielenden Kinder beobachten oder die Straßenszenen in Frankfurt. Ich frage mich, wie viel von Ihnen vorgegeben wurde und wie viel aus den Erfahrungen der Laiendarsteller, die ja selbst Emigranten waren, einfluss.

GP: Ich interessiere mich für Filmformen und finde es interessanter, wenn etwas auseinanderläuft, also wenn sich die Ebenen nicht ganz decken oder sogar widersprechen. Dann denkt das Publikum ganz anders mit, wird wach und sieht Szenen, die die Zuschauerinnen vielleicht selbst erlebt haben in Italien, beispielsweise Straßenbilder, und weil dann die Fiktion mit reinkommt, erkennt man vielleicht plötzlich, was hinter diesen bekannten Bildern steht, die Geschichten dieser Menschen. Ich finde die direkte Illustration der Worte in Dokumentarfilmen eine vertane Chance. Bild und Ton müssen ja nicht immer synchron laufen.

PH: Ihre Inszenierung der Darstellerinnen ist sehr interessant. Es gibt beispielsweise diese Szene im Supermarkt, in der eine deutsche Frau Maria hilft. Das ist eigentlich eine gespielte Szene, auch wenn mir das Wort »gespielt« nicht ganz richtig scheint. Dann gibt es solche stumm ablaufenden Sequenzen, etwa in der Wohnung, wo Giacomo ein Fußballspiel verfolgt, während Maria alles aufräumt. Das alles wirkt so beiläufig und doch direkt, so aus dem Alltag beobachtet.

GP: Ein Prinzip dieser schwarz-weißen Aufnahmen in Frankfurt war es, dass wir die Bewegungen Marias nicht zerschneiden wollten mit Großaufnahmen und so weiter. Das läuft alles ohne Schnitt. Maria gibt die Bewegungen vor und die Kamera folgt ihr. Außer in dem Dialog mit Giacomo über die Pille wird Maria

in keinem Moment als Schauspielerin genutzt oder benutzt. Wie hätte ich das auch von ihr verlangen können? Sie hat das gemacht, was sie immer macht. Elio Bisignani (Kamera) und ich haben uns das angeschaut und sind ihr dann in Plansequenzen gefolgt. So entsteht dieser Rhythmus. Da gibt es auch eine Authentizität, die damit zu tun hat, dass ich als Regisseurin nicht eingreife.

PH: Wie waren die Drehbedingungen? Wie groß war Ihr Team? Wie war der Film finanziert?

GP: Ich war damals noch sehr jung und hatte keinen Namen. Ich hatte einige Filme für das ZDF gedreht. Das waren Dokumentationen, auch wenn ich immer versucht habe, die so raffiniert wie möglich zu machen. Ich hatte das Glück, dass *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF damals junge Leute gefördert hat und auf mich und dieses Thema aufmerksam wurde. Es war die Zeit der Neuen Frauenbewegung, man war sensibilisiert und interessierte sich sehr dafür, dass ich das mit den sogenannten Gastarbeitern zusammenbrachte. Das fand die Redaktion dort sehr gut, aber sie gaben nur einen kleinen Teil der Produktionskosten. Ich habe es auch bei der Schweizer Filmförderung versucht. Die haben abgelehnt, weil sie sagten, dass diese Form der Emanzipation hierzulande nicht gewünscht sei. Wir sind da in der Schweiz nach wie vor, wie soll ich sagen, sehr zurückhaltend in Fragen der Gleichberechtigung. Das Kanton Solothurn, wo ich herkomme, hat mich sofort unterstützt und das Schweizer Fernsehen auch. Das alles reichte noch nicht so ganz für das, was ich machen wollte, also haben wir in die Schulden gedreht. Auch deshalb hatte ich ein kleines Team aus meinen Freunden und auch die Löhne waren nichts großartiges. Maria und Giacomo, die beiden Hauptdarsteller, bekamen ihren Lohn, das war wichtig, denn das waren ja wirklich Arbeiter, die sich für den Film freigenommen haben. Das haben wir Ihnen ersetzt finanziell, sie mussten ja auch am Sonntag kommen und so weiter, es war viel Arbeit. Für Kamera, Maske und Ton habe ich Profis gefunden. Die Inneneinrichtung und die Kostüme haben wiederum italienische Freunde aus Frankfurt übernommen.

PH: Wie war es dann trotz dieser schwierigen Produktionsbedingungen noch in Italien, in Aliano, den Anfang des Films zu drehen?

GP: Ich kannte diese Gegend aus einer vorherigen Recherche und fand diesen Ort so großartig vom Bild her. Maria, die Frau in der Hauptrolle, kam aus einer anderen Gegend, aus Kalabrien. Ich wollte aber in der Basilikata drehen. In diesem Dorf, Aliano, habe ich dann Kontakte gesucht und mit einem Frauenteam dort gedreht. In Italien habe ich selbst Kamera gemacht, um das Leben dort nicht zu stören, nicht groß aufzutreten, um behutsam zu sein mit den Frauen, die dort alleine lebten, während ihre Männer emigriert waren. Ich habe auch **Cristo si è fermato a Eboli (Christus kam nur bis Eboli)** von Carlo Levi gelesen, ein Roman, der in dieser Region angesiedelt ist, und wollte sehen, was dort war, wo Christus angeblich nicht mehr hinkam.

PH: In großen Teilen ist der Film aber ja in Frankfurt angesiedelt. Sie haben schon

ein bisschen angedeutet, was das für ein Milieu dort war und wie sie da gearbeitet haben. Das interessiert mich. Es gibt da beispielsweise diese Szene bei dem Gesangswettbewerb mit dem Jungen. Die Atmosphäre dort ist geprägt von einer Heimatnostalgie und gleichzeitig steht eine junge Frau auf der Bühne und übersetzt alles ins Deutsche. Wie haben Sie diese migrantischen Welten in der Bundesrepublik wahrgenommen?

GP: Frankfurt bedeutete ja vor allem Frankfurter Umgebung. Viele Italiener haben etwa in den Hoechst-Werken gearbeitet oder in den Opel-Werken in Rüsselsheim. Die haben dann überallhin ihren *Circolo* mitgebracht, das lief über die *Missione Cattolica*. Die organisierten sehr viel für Kinder und Frauen. Das war kirchlich, es gab auch italienische Gottesdienste und so weiter, aber es war je nach den Individuen, die dort dann organisierten, eigentlich sehr liberal. Ich habe dort für den Gesangswettbewerb ohne weiteres eine Drehgenehmigung bekommen. Ich hatte auch den Schutz des Schweizer Konsuls in Frankfurt. Der kam gerade aus Hollywood, wo er Schwarzenegger getroffen hatte und war ganz begeistert für das Kino und dass da eine Schweizerin einen Film machen würde. So durfte ich dann auch in der Fabrik filmen. Es war damals nämlich fast nicht mehr möglich, in Fabriken zu filmen, wegen der RAF. Aber er hat das alles für mich arrangiert. Auch die Stadt Frankfurt, die uns zunächst verdächtige, zu links oder subversiv zu sein, hat sich dann dazu bewegen lassen, uns die Wohnung in einem Abbruchhaus zur Verfügung zu stellen.

PH: Zu Beginn des Films zeigen sie einige Fotos von Frauen in psychiatrischen Einrichtungen. Können Sie etwas zu diesen sehr beeindruckenden Bildern sagen?

GP: Der Film, ich nehme darauf ja auch in diesen ersten Minuten Bezug, nahm eben seinen Anfang mit dieser Frau meines Nachbarn, die in die psychiatrische Klinik gekommen ist. Ich selbst hatte keine Möglichkeit, solche Fotos zu machen. Diese Fotos sind von Abisag Tüllmann, einer berühmten deutschen Fotografin, die ich gut kannte. Ich habe ihr gesagt, dass man nicht genau erkennen darf, wer da auf den Bildern zu sehen ist, ich wollte das grobkörnig dann in den Film bringen. Es geht nicht darum, wer das ist, es geht darum, dass Frauen und Männer in solchen Situationen sind. Ich durfte dann in ihrem Ausschussmaterial wühlen und sie hat mir diese Fotografien überlassen.

PH: Auch am Ende gibt es Fotografien, aber die sind ganz anders. Ich möchte über dieses Ende sprechen. Sie thematisieren das ja auch im Film. Es geht um den Versuch, den Film nicht zu trist, zu hoffnungslos enden zu lassen, sondern mit einer vielleicht agitatorischen, zumindest auf eine mögliche Veränderung der Zustände zielenden Geste. Wie sind Sie dazu gekommen?

GP: Ich habe ja zehn Jahre vor diesem Film auch die Frauenbefreiungsbewegung in der Schweiz mitbegründet. Ich war ja selbst immer auf diesem Weg, mich selbst zu befreien. Deshalb habe ich Maria am Schluss auch irgendwann auf den Tisch hauen lassen. Basta! So nicht mehr! Das sollte sie sagen. Dann habe ich eine Tarantella gefilmt, bei der lauter Frauenfüße stampfen und auch damit

sagen: Basta, so geht es nicht weiter. So war der Schluss eigentlich gedacht. Aber während der Arbeit an so einem Film wird man ja immer feiner im Empfinden. Man entfernt sich von den eigenen Projektionen und geht mehr ins Material rein. Dabei habe ich mir gedacht, dass ich als privilegierte Feministin nicht all diesen Migrantinnen aus aller Welt vorschreiben kann, wann sie genug haben sollen. Diese Schritte müssen sie selbst nach ihren Möglichkeiten gehen und nicht nach meinen Wünschen. Daher habe ich dann eigene Fotos meiner italienischen Bekannten ans Ende gestellt. So ging es darum, dass diese italienischen Frauen, denen ich den Film ja gewissermaßen schenkte, ihren eigenen Schluss daraus zogen. Bei den Projektionen gab es dementsprechend ganz faszinierende Gespräche. Ich habe den Film ja vor allem in Italien, der Schweiz und Deutschland gezeigt.

PH: Darüber würde ich gern noch mehr von Ihnen erfahren. Sie haben den Film in Italien mehr oder weniger in Eigenregie auf Dörfern gezeigt. Wie lief das ab und was gab es dort für Reaktionen?

GP: Es gab damals noch nicht so eine gut vernetzte Festivalwelt wie heute, auch wenn der Film schon auf einigen Festivals gezeigt wurde. Aber ich wollte zu den Leuten selbst. Ich wollte zu denen, die es angeht, zu denen, die ich auch gefilmt habe. Mit ein wenig finanzieller Unterstützung wurden dann ein paar Aufführungen für mich organisiert. Ich wollte aber noch mehr und hatte dann eine große Leinwand gekauft, die ich auf einem Platz aufstellen konnte. Dann habe ich einen Projektor gemietet und bin damit in die Dörfer gefahren, auch dorthin, wo ich gedreht habe. Das habe ich dann mit der Dorfjugend immer vorbereitet. Wir haben Plakate entworfen, die aufgehängt, alle eingeladen. Es war gratis für alle, man musste nur einen Stuhl mitbringen. So haben wir das auf der Piazza gezeigt, alle kamen mit Kuchen und Spaghetti und am Abend ging es weiter, das wurde gleich ein richtiges Fest. Aber nach der Projektion wurde diskutiert, weil das ja auch die Aufforderung des Films ist und ich da war.

PH: Was waren das für Gespräche?

GP: Es gab Dörfer, da haben die Frauen kaum geredet. Da hat dann der Priester für alle gesprochen, hat geglaubt, das für alle interpretieren zu können. Manchmal haben auch die Frauen gesprochen, ich habe sie animiert. Wenn ich jemanden kannte, habe ich beispielsweise ganz direkt gefragt. So kamen dann auch Gespräche zustande in Gegenden, in denen die Frauen eher scheu waren. In Palermo, Genua oder Bologna war das von Anfang an kein Problem, da hatten die Frauen Erfahrung darin, sich zu äußern.

PH: Sie haben ihr **Schweigen gebrochen**.

GP: So ist es.

Das Gespräch führte Patrick Holzapfel.
Danke an Fiona Berg.

Notiz zu Emigranti von Franco Piavoli

Ein junger Mann kauert am Boden, mit schwerem Nacken, die Hände über den Ohren, sich abkapselnd. Sein Porträt ist geschnitten in Bilder einer leeren Bahnhofshalle, die gerade noch ein letzter Zug verlässt. Wie er da, übriggeblieben, verloren, fremd, sich der Welt enzieht, holt ihn die Kamera wieder in diese zurück. Die Emigration jener Kalabrier am Bahnhof Mailand ist auch eine Innerliche; Piavolis Kamera antwortet diesen sich zurückziehenden, erschöpften, orientierungslosen Gesten, Posen und Blicken mit sanften Annäherungen, ohne dabei ihren Rückzug unterbinden, oder ihm gar bloß eine Schleife verpassen zu wollen. **Emigranti** beginnt und endet mit einem Katalog des Hinsinkens, Anlehns, Wegdösens; durch eine Ansammlung von Details spinnt der Film eine Bogenform von Ruhe zu Hektik zu Ruhe, verknüpft die Verlorenheit der Auswanderer mit Versuchen, dem Rhythmus ihrer Umwelt zu folgen. Im Mittelteil schweifen deren Blicke, zuvor noch müde und glasig, flink umher, es gilt für den Umstieg den richtigen Bahnsteig zu fin-

den, schweres Gepäck zu hieven, Treppen zu steigen, um, rennend, einen unmittelbar abfahrenden Zug zu erwischen.

Ganz natürlich eröffnet sich am Bahnhof, einem Ort, so bestimmt von getakteter Zeit, von einzuhaltenden Abläufen und Mechanismen, auch eine Gegenrealität. Seine Wartesäle etwa prägt eine spezielle Ruhe; eine entnervte Ruhe vielleicht, eine erwünschte Ruhe, eine Ruhe, die lieber Unruhe wäre; eine von Hektik getragene, von Hektik erschaffene Ruhe zwar, dennoch eigenartig zeitlos, ein Floß, umschwemmt und umspült von Wellen da getriebener, zielstrebigere Passagiere. Unser kauender, junger Mann begibt sich irgendwann in so einen Wartesaal. Ein Baby beginnt zu schreien; ungeachtet dessen verrenken sich die Wartenden, um auf unbequemen Sitzbänken eine Schlafposition zu finden. Wie sie hinsinken, sich zurücklehnen, wegdösen, scheint sie die Kamera zuzudecken, so ein wenig Würde verleihend.

Simon Wiener

Noch bevor man sich versieht, also etwas erkennt, das nicht für die eigenen Augen bestimmt ist, verlässt man den Ort, von dem man fast glaubte, auf ewig dort bleiben zu können.

