

Die Titel gehen über Bilder von Mauern.

Ziegelsteine in der antiken aurelianischen Stadtmauer Roms.

Marmorblöcke, die in die Ziegelmauer eingebaut sind. Einfache Strukturen.

Blöcke von Tuffstein aufeinander gemauert.

1.

Die Kamera beginnt nun, über Mauerstrukturen hinwegzufahren. Es sind einfache Strukturen

2.

Die Kamera fährt weiter über Mauerstrukturen, die nun komplizierter werden. Man erkennt eine Ordnung.

3.

Die antiken Mauern sind mit Papier beklebt. Eine Baufirma wirbt: Ziegelsteine halten noch ganz anderen Dingen stand als der Inflation.

Plötzlich beginnt eine Musik aus der Renaissance.

Sprecher:

Die Baukunst ist bis ins fünfzehnte Jahrhundert die umfassende Chronik der Menschheit.

Sprecher:

In diesem Zeitraum ist kein auch nur halbwegs entwickelter Gedanke auf der Welt erschienen, der nicht Baukunst geworden wäre;

Jede allgemeine Idee und jedes religiöse Gesetz haben ihre Denkmäler gehabt.

Die Menschen haben nichts von Bedeutung gedacht, was sie nicht in Stein geschrieben hätten.

Sprecher:

Und warum?

Weil doch jeder Gedanke, er sei religiös oder philosophisch, dauern will: weil die Idee, die eine Generation bewegt, Spuren hinterlassen will.

4.

Die Mauern an denen die Kamera entlangfährt, können nun als Hausmauern erkannt werden.

Schriften auf Hausmauern

Sprecher:

Wie zweifelhaft ist aber die Unsterblichkeit des handgeschriebenen Textes.

Ein wieviel festeres, dauerhafteres und widerstandsfähigeres Buch ist ein Bauwerk!

Um das geschriebene Wort zu vernichten genügt eine Fackel.
Um das gebaute Wort zu zerstören, bedarf es einer sozialen, einer weltweiten Revolution.

5.

Zunächst einige stillstehende Bilder von Details barocker Fassaden. Dann Schwenks über manieristische Gebäudeteile.

(ein schnelleres und längeres Ritornello von Monteverdi)

Sprecher:

Im fünfzehnten Jahrhundert wird alles anders.

Der menschliche Geist entdeckt ein Mittel um fortzuleben, das nicht nur dauerhafter und widerstandsfähiger ist als die Baukunst, sondern auch einfacher und handlicher.

Die Baukunst wird entthront.
Auf die steinernen Buchstaben des Orpheus folgen die bleiernen Gutenbergs.

Das Buch tötet das Bauwerk.

6.

Auf die Füße eines Joggers
in der Villa Borghese.
Über Asphalt.

7.

Die laufenden Beine des
Joggers über Kies.

8.

Die Fahrt geht vorbei an den
Büsten von: Torquato Tasso

9.

... Giambattista Marino

10.

... Pietro Metastasio

11.

... Vittorio Alfieri

12.

... Giacomo Leopardi

13.

... Giuseppe Mazzini

14.

... Giosue Carducci

15.

... Gabriele D'Annunzio

16.

... Luigi Pirandello

17.

... Elio Vittorini (?)

18.

Langsame Fahrt über das Modell der antiken Stadt Rom im Museo della Civiltà Romana.

Nach einiger Zeit wird über das Bild eine gespreizte Hand geblendet. Auf dem Daumen steht geschrieben: Campidoglio, auf dem Zeigefinger: Quirinale, auf dem Mittelfinger: Viminale, auf dem Ringfinger: Esquilino, auf dem kleinen Finger: Celio, auf der unteren Handfläche: Aventino, auf der oberen: Palatino.

Die Hand ballt sich zusammen. Nur der Zeigefinger, auf dem der Name Quirinale steht, bleibt steif.

Die Hand verschwindet. Es bleibt die Fahrt über das Modell der antiken Stadt Rom.

Sprecher:

Über einen der sieben Hügel Roms, dem Quirinale, zieht sich die antike Via Nomentana hin, *die Funda*

Römer nannten sie Via Nomentana, weil sie die Stadt Rom mit dem unweit gelegenen kleinen Ort Nomentum, dem heutigen Mentana, verband.

Heute hat sie diesen Namen nur noch für das Teilstück außerhalb der aurelianischen Stadtmauern.

Fahrt über das Modell

19.

Schwenk von der Stadt Rom
auf den Quirinalspalast, dann
in die Via Quirinale.

20.

Totale in die Via XX Settembre,
die Fortsetzung der Via
Quirinale. Auf Porta Pia.

21.

Totale von der Porta Pia auf
die Via Nomentana, die Fort-
setzung der Via XX Settembre.

22.

Mauerreste im Forum Romanum

Sprecher:

Die Größe und Pracht des antiken Roms lag längst in Trümmern, und das stolze mittelalterliche Rom war verfallen.

23.

Eine Säule liegt vor einer zerfallenen Mauer. Dahinter grüne Flächen.

Das ehemalige Zentrum der Welt, das Forum Romanum, war eine Kuhwiese, und

24.

zerfallene Mauer auf dem Kapitol

der Kapitol ein Hügel auf dem Ziegen grasten.

25.

auf die Biegung des Tibers an der Isola Tiberina, vom Giannicolo aus gesehen.

Man hatte die Hügel der Stadt verlassen und war in die Tiberebene gezogen.

26.

Schwenk hinauf zur Spitze eines Obeliskens.

Gegen Ende des 16ten Jahrhunderts war man dabei, Rom zum dritten mal auch äußerlich als die Hauptstadt einer Welt darzustellen.

Auf der Spitze des Obeliskens: ein Kreuz.

27.

Ein päpstliches Wappen auf einem heidnischen Tempel

Es war die Welt der Katholischen Kirche.

28.

Santa Maria degli Angeli, eine Kirche, die Michelangelo in die Thermen des Dioclezius eingebaut hat.

Rom war die Hauptstadt des Kirchenstaates, der ganz Mittelitalien umfaßte.

29.

Ein Engel mit einer Trompete an der Fassade des Palazzo della Consulta auf der Piazza del Quirinale.

„Precher:

Es war die Zeit der Gegenreformation
(barocke Trompetenmusik)

Die neue Kirchlichkeit, das wieder-
erstehende Papsttum entfesselte und
adelte alles Künstlerische.

30.

Zwei Engel mit Trompeten an derselben Fassade. Sie liegen halb auf dem Dach des Gebäudes, halb fliegen sie vor dessen Front.

Es entstand die neue Form des Barocks.
Der Siegestriumph der kämpfenden Kirche verlangte Rausch, Pomp, Weihrauch, Festlichkeit.

Die Kamera schwenkt nach oben in das Weiß des Himmels.

Die Architektur begann, sich aufzulösen.

31.

Schwenk aus den Wolken auf die Spitze der Porta Pia.

Man fing nun an, die Hügel Roms wieder zu bebauen.

32.

Totale der Porta Pia

Die Porta Pia, von Michelangelo entworfen, war ein erster Schritt, den Quirinale neu zu besiedeln.

33.

Details der Porta Pia. Die Ziegelsteine mit den Travertin-umrahmungen zeigen den Übergang von der Spätrenaissance zum Barock.

Allerdings war es der Natur der Sache eine vergebliche Bemühung, da dem Quirinalshügel noch das Wasser fehlte.

34.

Der Moses von Leonardo Sormani,
im Zentrum des Mosesbrunnen am
Largo di Santa Susanna.

Hier tritt Papst Sixtus V hervor.

35.

Die Inschrift oberhalb des Brun-
nens.

36.

Das Wasser spritzt aus der Wand.

Er beschloß, das mangelnde Wasser
in kolossalen Aquädukten herbei-
führen zu lassen.
Das war für den Quirinalshügel
ein neuer Anfang.

Zoom zurück. Das Mikro kommt
ins Bild. Eine Hand hält die
Klappe vor das Objektiv und
schlägt sie.

37.

Über die Schulter eines Assistenten, der die nächste Klappe vorbereitet: 44/1

38.

Der Regisseur erklärt dem Kameramann die Einstellung.

39.

Die Kostümbildnerin rückt dem Schauspieler die Kleider zurecht.

Sprecher:

Zu dieser Zeit, noch während das Trienter Konzil tagte, als die katholische Kirche ihre Antwort auf die Reformation vorbereitete, begann Torquato Tasso sein Werk "Das befreite Jerusalem" zu verfassen.

40.

Der Regisseur geht vom Kameramann zu dem Schauspieler herüber, der auf einer kleinen Freitreppe steht in dem Garten der Aurora des Palazzo Palavicini.

Regisseur: (zum Kameramann)
Gebt mir Bescheid, wenn ihr fertig seid!

41.

Der Regisseur steht nun neben dem Schauspieler. Die Kostümbildnerin zupft weiter an den Kleidern.

Regisseur: (zum Schauspieler)
Du mußt Würde zeigen! Denn die Schriftsteller zu Tassos Zeit, fanden höchste soziale Anerkennung, wurden ohne direkten Bezug zu ihrer intellektuellen Arbeit dargestellt. Gebrauch das Buch, um dich darauf zu stützen. So....!

Sprecher: (darüber)

Bei Tasso ist das klassische Prinzip der Handlungseinheit noch gewahrt.

Sprecher:

Es gibt noch ein Gleichgewicht
zwischen Kunst und Realität.

Die Gesellschaft aber fängt an,
Kunst nicht mehr aktiv mit Leben
zu verknüpfen.

Kunst stellt sich ihr als Lebens-
ersatz oder als dekoratives Spiel
dar.

Künstler waren abhängig vom politischen
Mäzen.

Der Regisseur geht aus dem
Bild. Ebenso die Kostüm-
bildnerin.

42.

Man sieht den Schauspieler,
der den Torquato Tasso dar-
stellt, nun aus einer anderen
Position.

Vor ihm die Klappe.

(Musik: Combatimento di Tancredi e
Clorinda von Tasso. 1. Ritornello)

Assistent:

44 die erste!

Tasso:

Die verwickelten Wege verlassend
In fröhlichem Anblick eröffnet

sich der schöne Garten:

Die stehenden Wasser, bewegliche
Kristalle,

Verschiedene Blumen und Pflanzen,
diverse Kräuter,

Der Sonne ausgesetzte Hügel, schattige
Täler,

Wälder und Höhlen in einem Blick ge-
boten;

Und das, was diesem Naturwerk die
Schönheit und das Wertvolle gibt,
Die Kunst, die alles hervorbringt
und nichts entblößt.

(Musik: siehe oben,
2. Ritornello)

43.

Tasso ist nun die Stufen
hinaufgegangen und steht
neben einer der Figuren auf
der Balustrade. Die Klappe
kommt ins Bild und wird dann
weggenommen.

Assistent:

4³ die erste!

Tasso:

Das Geordnete und das Vernachlässigte
sind so sehr vermischt

Das alles natürlich erscheint.

Es scheint als vergnügte sich die *Natur*,
daran, die Kunst,

Ihre eigene Nachahmerin nachzuahmen.

Die Luft ist nichts als eine Wirkung
des Zaubers,

Die Luft, die die Bäume blühen läßt:

Ewige Blüten und ewige Früchte,

Und während die Blüten hervorkommen
reifen gleichzeitig die Früchte.

(aus der Entfernung hört man die
Marschmusik der Bersaglieri)

44.

Die Bersaglieri kommen aus dem
Quirinalspalast und treten
zum Wachwechsel an.
Sie laufen die Via della
Dataria hoch.

45.

Sie biegen in die Piazza del
Quirinale ein.

46.

Vor dem Palazzo veranstalten
sie umständlich den Wachwechsel.

47.

Dazu spielen sie einen Marsch.
Trompetenblasen.

48.

Die Kamera schwenkt von der
Musikgruppe hoch auf die Fassade
des Palazzo Quirinale.

Sprecher:

Zur Zeit Tassos fing man am Quirinalspalast zu bauen an. Es sollte die Sommerresidenz der Päpste werden. Unter den Architekten waren auch Mederno und Bernini.

300 Jahre später wurde der Sommersitz der Päpste dann zum Herrschaftssitz der Könige von Italien, und heute ist er die offizielle Residenz der *1930er* Präsidenten der Republik.

(die Marschmusik der Bersaglieri klingt weiter ... bis vor das Tor und die Stufen zum Garten der Villa Colonna.)

49.

Details an der Freitreppe zum Garten der Villa Colonna.

Sie anstreben ein politisches und des Wäckeren, Kunst.

Sprecher:

Während der Zeit der Gegenreformation waren die Künstler, - die Architekten und Schriftsteller - abhängig vom Mäzenat^{en} *Kunstverderber!* Sie versuchten zu gefallen. Geistige Freiheit und Natürlichkeit begannen auf diese Weise zu verkümmern.

50.

Details oberhalb der Pforte zum Garten. Spielerische Reliefs, Figuren, Liegende Wappenträger.

Die Dichtung trägt einen spielerischen Charakter. Die Formkunst des Dichters steht nicht mehr im Dienste einer Idee oder auch nur eines bestimmten Weltbildes, sondern beansprucht autonome Geltung.

51.

Vor dem Wassertheater in dem Hof des Palazzo Palavicini Rospigliosi steht die Filmtruppe, eine Szene vorzubereiten.

52.

Einem Schauspieler wird ein Schwarzer Umhang übergeworfen. Er sitzt auf dem Brunnenrand. Der Regisseur und die Kostümbildnerin legen die Position des Schauspielers fest.

Sprecher:

Künstlerische Schönheit wird jetzt weniger in der Idealisierung der Natur, als im Triumph über die Natur und reale Welt gesucht.

53.

Der Regisseur erklärt dem
Schauspieler.

Der Schauspieler versucht eine
Haltung einzunehmen.

Der Kameramann kommt mit dem
Lichtmesser ins Bild, der Regis-
seur verschwindet...

54.

Die Klappe vom Assistenten ge-
halten und geschlagen.
Dahinter Giambattista Marino
in der besprochenen Haltung.

55.

Eine andere Position. Hinter
Marino das Wassertheater.

Regisseur:

Giambattista Marino war einer der
Dichter, die zu ihren Lebzeiten
den größten Ruhm genossen.
Du solltest eine stolze Haltung
annehmen.

Den Blick, sehr intensiv ins Lehre
gerichtet. *Das ist die Haltung
von der ich sprach in der letzten*

Regisseur:

Das Buch ist nur symbolisch da ...
(zur Kamera)
Seid ihr fertig?

Assistent:

54. Die erste!

Marino:

Der göttliche Geist, himmlisches
Genie,
ordnet oder formt nichts je zufällig,
geheimnisvoll sein Gebäude, alles
ist hier nach dem Ebenbild des
Menschen gebaut.

(Ritornello 1 aus dem Madrigal
"Tempo la cetra" von Marino/Monte-
verdi)

Marino:

Die noble Struktur des menschlichen
Körpers
hat in sich selbst soviel Symetrie,
daß sie unfehlbare Regel ist und Maß
all dessen, was der Himmel mit dem
weiten Dach bemäntelt.
Die Natur schuf ihn unter den an-
deren Lebewesen so,
daß er allein sitzt und allein auf-
recht steht.

115

noch Marino:

und so, wie die Seele jede andere Form
übertrifft,
so ist dieser Körper Norm allen an-
deren Körpern.

(Ritornello 2 aus "Tempro la cetra")

56.

Eine dritte Position vor
dem Wassertheater.

Marino:

Die Wunder, die er enthält und in sich
schließt,
sind nicht fähig, Worten gleichzukommen,
es gibt weder ein Schiff in den Wellen,
noch einen Palast auf Erden,
kein Theater, keinen Tempel unter der
Sonne,
weder eine Maschine in Friedenszeiten
noch ein Kriegswerkzeug,
das nicht dieses gewaltige Bauwerk
zum Muster nimmt;
es finden in solch' vollkommener
Architektur
Zirkel und Winkelmaß jede Figur.

(Ritornello 3 aus "Tempro la cetra")

(jemand ruft: "stop")

(es beginnt der 2. Teil des Finales
"Tempro la cetra")

57.

Die Fassade von Sankt Andrea
al Quirinale.

Sprecher:

Sankt Andrea al Quirinale.

58.

Die beiden Säulen vor dem Ein-
gang, die auf verrückten
Quadern stehen, mit einer Kante
nach vorn.

Der Architekt Giovanni Lorenzo
Bernini bezeichnete diese Kirche als
sein Meisterwerk.

59.

Ein Detail, wo aus der eckigen
Randmauer aus Travertin eine
runde bemalte Mauer wächst.

60.

Im Innern der Kirche: die ovale Decke

61.

Die Deckenöffnung über dem Hauptaltar. Engel und Blumenkränze fliegen in die Öffnung, als würden sie von ihr aufgesogen.

Sprecher:

Die Architektur des Barock ist bildhafter, als Bild zu betrachtender Raum.

62.

Ein Engel klammert sich an die Maueröffnung.

Der gebaute Raum setzt sich in einem gemalten oder in Stein gehauenen fort.

63.

Über dem Bilderrahmen des Altarbildes liegen Engel, sie schauen dem zu, was auf dem Altar vor sich geht.

Die gebildhauerte Szenerie reißt hinein in den wirklichen Raum.

64.

Die obere Altarkonstruktion mit den beiden Säulen.

Das Bild wird Illusion von Wirklichkeit.

65.

Ein Engel klammert sich an die Brüstung unter der Kuppel.

Bedenklich und gefährlich ist die Tatsache, daß den Bischöfen persönlich das Recht eingeräumt wird, Kunstwerke aus den Kirchen zu verbannen und zu bestimmen, was für Kunstprodukte dort untergebracht werden dürfen.

66.

Ein Engel schaukelt in einer goldenen Lorbeerdekoration

Der Künstler wird dadurch in eine Reihe von mechanischen Maßregeln verwickelt, denen schließlich seine schöpferische Spontaneität zum Opfer fallen muß.

Die Baukunst steht unmittelbar in den Diensten der Kirche. Die Leichtigkeit und freie Genialität, mit der das 16. Jahrhundert begann, hat sich auch hier zu Ernst und Pomp und devoter Pracht umgestaltet.

- 16 -

67.

Ein anderer Engel zieht die goldene Lorbeerdekoration hinauf zur Balustrade.

Früher war die Darstellung sinnlich naiv; jetzt hat sie oftmals etwas Ausladendes und Gewalttames.

Sprecher:

Dies ist der erste große Schaden, den die Kunst mit dem Übergang vom Manierismus zum Barock erleidet, was immer auch sonst für sie dabei herauschaut.

68.

In einem Raum oberhalb der Kirche: die Statue des sterbenden Stanislaw Kostka. (Pierre Legros)

Die kirchliche Kunst nimmt einen offiziellen Charakter an und verliert ihre intimen, subjektiv unmitttelbaren Züge;

69.

Der Kopf der Statue liegt in dem unteren Teil eines Gemäldes.

sie wird immer öfter durch den Kult und immer seltener durch den persönlichen Glauben bestimmt.

70.

Auf dem Gemälde sind Blumen gemalt, die scheinbar den Eindruck erwecken sollen, als fielen sie auf das sterbende Haupt der Statue.

Es entsteht die moderne 'Kirchenkunst', das moderne 'Devotionsbild' im üblen, abgeschmackten Sinne des Wortes.

71.

Ein Blick von außen auf die Fassade der Sankt Andrea al Quirinale, Schwenk nach links in die Via Quirinale

Die Kunst eines Bernini ändert nichts an der Tatsache, daß im Barock diese Art Kirchenkunst die Regel ist und daß das Ende des Manierismus und die Entstehung des Barock bei allem Gewinn auch einen unermesslichen Verlust bedeutet.

72.

Die Kamera ist um ca. 20 m vorwärts gerückt. Die Fläche, die in 71 die Straße ausfüllte, wird nun wieder von ihr ausgefüllt. In den Vordergrund geflohen sind nur die Häuser an beiden Seiten der Straße.

73.

Dieselbe Bewegung der Kamera wiederholt sich.

74.

Nocheinmal springt die Kamera um 20 m vorwärts. Sie schwenkt dann auf die Fassade von San Carlino alle Quattro Fontane.

Sprecher:

San Carlo an den vier Brunnen.

75.

Auf den unteren Teil der beiden Säulen auf der rechten Seite des Haupteinganges, die architektonisch ähnlich gelöst sind wie die verrückten Quader vor Sant Andrea, allerdings viel beweglicher, freier, harmonischer.

Es ist das erste architektonische Werk Francesco Borrominis, des großen Rivalen Berninis

76.

Auf das Halbrund der linken Fassadenbasis.

Borromini war in erster Linie Architekt und nicht wie seine barocken Zeitgenossen (Kollegen) gleichzeitig Maler und Bildhauer.

77.

Das Halbrund über der Figur des Heiligen Carlo. Der Kopf der Figur und die beiden Engelsköpfe an dem unteren Bildrand.

Sein Konzept der Architektur war nicht humanistisch und auf die Proportionen des menschlichen Körpers gegründet,

78.

Der obere Teil der Fassade.
Die Engel, die das leere
Oval tragen, am unteren
Bildrand.

Sprecher:

...sondern sein Modell war die
reine geometrische Form.

79.

Die Decke im Innern der
Kirche. (Vielleicht Schwenk)

Ihm ging es darum, absolut
Neues zu schaffen, sich gegen
die Gemeinplätze seiner barocken
Zeitgenossen abzusetzen.

80.

Der Hof von San Carlo aus
derselben Kameraposition
wie 79 aufgenommen. (Viel-
leicht auch hier Schwenk)

(eine wilde Musik scheint in dem
kleinen Innenhof gespielt zu
werden)

Sprecher:

Mit dem Barock hatte die Idee des
modernen Katholizismus alle Bereiche
des Lebens durchdrungen.

Der Schwenk endet auf dem
östlichen Balkon.
Dort spielt eine Gruppe bunt-
angezogener Musiker einen
ballo di sfessania

Die freiheitliche Darstellung des
Natürlichen war nur noch in der
Commedia dell'Arte möglich.

Der Schwenk geht weiter
herunter. Im Hof sind vier
pazzi dabei die balli di
sfessania aufzuführen.

81. - 90.

Einstellungen um den Tanz
und die Musiker.

91.

Schwenk von der Fassade von San Carlo auf die Via Quirinale in Richtung Porta Pia.

92.

Die Kamera springt um ca. 20m nach vorn wie in 72, 73, 74 zu sehen sind die Brunnen mit den Darstellungen von Arno und Diana

93.

Der Brunnen des Arno

94.

Blick in die Via Quattro Fontane mit den Brunnen des Arno rechts und der Juno links.

95.

Der Brunnen der Juno

96.

Blick in die Via Quirinale Richtung Piazza Quirinale mit dem Brunnen der Juno rechts und dem des Tiber links.

97.

Der Brunnen des Tiber

98.

Blick in die Via delle Quattro Fontane in Richtung Santa Maria Maggiore, mit dem Tiber Brunnen rechts und dem Brunnen der Diana links.

99.

Der Brunnen der Diana.

100.

Das Wasser des Brunnens läuft.

Sprecher:

Papst Sixtus V hatte die Absicht, die Basiliken durch breite Wege miteinander zu verbinden. Hier am Platz der vier Brunnen kreuzt einer dieser Wege die Strada Pia, die alte Via Nomentana.

115"

101.

Die Kamera steht nun etwa 50 m weiter in Richtung Porta Pia. Sie blickt auf die Via XX Settembre. Zwei große Staatsbauten links und rechts.

102.

Wie vorher rückt die Kamera nach vorn, diesmal um ca. 50m.

103.

Nocheinmal rückt sie um 50 m in Richtung Porta Pia.

104.

Ein drittes mal rückt die Kamera vor und blickt nun auf den Largo Santa Susanna. Im Hintergrund der Mosesbrunnen, den wir schon vom Anfang kennen. Die Kamera schwenkt nach links auf die Fassade der Chiesa di Santa Susanna.

Sprecher:

Ein dritter bedeutender Architekt, dessen Arbeit in der Strada Pia zu sehen ist, ist Carlo Maderno.

105.

Der obere Teil der Fassade. Die steigende Brüstung, das Kreuz

Er baute diese Fassade von Santa Susanna schon um 1603.

106.

Der mittlere Teil mit der leeren Hauptnische und den beiden Figuren in den Seitennischen: Papst Caius, der heilige Gabinus

Für die Entwicklung der barocken Architektur ist sie richtungweisend, denn es ist eine der ersten Fassaden dieser Art.

107.

Auf den unteren Teil der Fassade mit dem Portal und den beiden ausgeschmückten Nischen,

in denen die Statuen der
heiligen Susanna und der
heiligen Felicitas stehen.

Autos fahren vor der Kirche
her. Es ist laut.

Stimme: (off)

Basta!

Schlußklappe!

Eine Klappe, auf den Kopf
gestellt, kommt ins Bild und
schlägt.

108.

Eine reduzierte Filmtruppe
steht auf dem Parkplatz vor
der Chiesa Santa Susanna.
Der ganze Platz ist voller
Autos. Nur hier und da laufen
wenige Fußgänger herum.

109.

Vor einer Bar stehen ein
paar Männer, Arbeitslose, die
der Filmtruppe zuschauen.

110.

Aus der neben der Kirche
liegenden Kaserne kommen die
Carrozieri geritten.

111.

Die Pferde unterbrechen den
Verkehrsfluß. Es wird aber
nicht stiller dadurch.

112.

In der Villa Borghese.
Blick von der Rampe des
Seegartens auf den Pincio.
Schweigen und Vögelgezwit-
scher.

Sprecher:

Von der Strada Pia ist es nicht
weit zur Villa Borghese, dem
Park, der einst von Cardinal
Scipione Borghese gegründet und
dann im 18. Jahrhundert neu
strukturiert wurde.

113.

Auf den kleinen griechischen
Tempel, der im See steht. In
der Entfernung sieht man die
Filmtruppe, eine Szene vorbe-
reiten.

Es war die Zeit der Aufklärung.

Erst mit ihr setzt eine Verwelt-
lichung des Geistes ein, die das
Religiöse als bestimmende Kraft
des öffentlichen Lebens außer Kraft
zu setzen beginnt.

114.

Man ist dabei, die Kamera-
position festzulegen.
Im Vordergrund läuft eine als
Karthagerin gekleidete Schau-
spielerin (Dido). Die Kamera
schwenkt mit ihr. Sie probt
den Text für sich.

Dido:

Äneas, Glanz Asiens,
siehst du, wie immer mehr
das wachsende Karthago deinem
stolzen Aufenthalt die Stirn hebt...

115.

Der Regisseur erklärt dem Äneas
die Schritte, die er tun soll.

Sprecher:

Der römische Dichter Pietro
Metastasio verfaßte das erste
italienische Melodrama.
Äneas, der Held aus Troja, entkam
aus seiner Stadt, weilte nach Irr-
fahrten bei der Karthagerkönigin
Dido, gelangte nach Latium, hei-
ratete Lavinia und wurde Ahnherr
Roms der Gründer Roms.

116.

Der Regisseur hatte Dido gerufen, der er nun ihre Position erklärt. Die Kostümbildnerin läuft dazwischen. Assistenten.

Sprecher:

Dies geschickt aufgebaute Melodrama gipfelt in dem tragischen Kampf, den die in ihrer Liebe, ihrer Würde und ihrem Stolz verwundete Königin von Karthago, Dido, gegen die Widerwärtigkeiten zu bestehen hat, die auf sie einstürzen.

117.

Der Regisseur und die beiden Darsteller Dido und Aneas.

Regisseur:

Metastasio hat sich auf routinierte Theatereffekte verlassen. Allein die Wahl des Themas ist ja schon erfolgversprechend. Darin zeigt er sich als Diener der Gesellschaft seiner Zeit. Das Publikum fand damals am Exotischen und Ungewöhnlichen mehr gefallen als am Tragischen.

Dido:

Du meinst, wir sollen etwas übertreiben?

Regisseur:

Versucht eben, nicht Tragisch zu sein. Aber auch nicht lächerlich.

(zur Kamera)

Seid ihr fertig?

118.

Dido steht auf der obersten Stufe der Treppe. Die Klappe ist im Bild, sie wird geschlagen und dann aus dem Bild genommen.

(mit der Klappe setzt Musik ein: Galuppi oder Albinoni "Didone")

Assistent:

118, die erste!

Dido:

Aneas, Glanz Asiens, siehst du wie immer mehr das wachsende Karthago deinem stolzen Aufenthalt die Stirn hebt.

119.

Auf Aeneas, der bedrängt zu Boden schaut.

Aeneas blickt auf.

120.

Auf Dido wie 118.

121.

Auf Aeneas, wie 119

122.

Auf Dido, die nun die Stufen hinuntergeht, auf Aeneas zu.

123.

Aeneas sieht sie auf ihn zukommen und wendet sich leicht zur Seite ab.

124.

(noch) Dido:

Frucht meines Schweißes
sind jene Bögen, jene Tempel und jene
Mauern.
Aber die größte Zierde meines Schweißes
bist du, Aeneas.

Dido: (off)

Du siehst mich nicht an und schweigst?

Dido:

Auf diese Weise, mit einem kalten
Schweigen
empfängt mich Aeneas?

Vielleicht hat Amor schon mein
Bild aus deinem Herzen gelöscht.

Aeneas:

Dido ist meinem Geist,
das schwör ich allen Göttern,
immer gegenwärtig;
weder Zeit noch Entfernung wird
mein Feuer in Vergessenheit breiten
können.
Auch dies schwör ich den Gottheiten.

Dido:

Welch Proteste! Ich verlange keine
Schwüre von dir: weil ich dir glaube,
ein Blick von dir reicht, ein Seufzer.

Aeneas:

Wenn du deine Ruhe begehrst, dann
denk an deine Größe:
und denk an mich nicht mehr.

124.

Dido von der Seite gesehen,
sie steht dem Aeneas fast
gegenüber.

Dido:

Daß ich an dich nicht denke?
~~Die~~ ich allein für dich lebe?
Die ich meine glücklichen Tage nicht
genieße, wenn du mich auch nur
einen Augenblick verläßt?

125.

Aeneas von der Seite, Dido
anschauend.

Aeneas:

O Gott, was sagst du?
Und welchen Zeitpunkt hast du gewählt?
Ach, du bist zu gutmütig
für einen Undankbaren.

126.

Dido kommt nun noch näher
auf Aeneas zu, sodaß beide
im Bild sind.

Dido:

Undankbar Aeneas? Wieso?
Lästig also wäre dir meine Flamme.

Aeneas:

Im Gegenteil, niemals
liebte ich dich mit größerer
Zärtlichkeit. Aber...

Dido:

Was?

Aeneas:

Das Vaterland, der Himmel ...

Dido:

Sprich!

Aeneas:

Ich sollte ... aber nein ...
Die Liebe ... o Gott!
Ach, ich kann nicht sprechen.

Er blickt zu Osmida herüber,
einer Dienerin der Dido, die
noch oben auf den Treppen
steht.

Dido sieht sich fragend um...

Erklär du es für mich!

(127) in 126 einströmen

Halbtot. Aeneas verschwindet nach rechts. Osmida kommt auf Dido zu, die fragend am unteren Ende der Treppe stehen bleibt. Die beiden Frauen umarmen sich.

Die Szene löst sich auf, Mitarbeiter laufen durchs Bild.

Stimme:

Basta! Danke!

(die Musik läuft noch weiter)
(nun geht auch sie zuende)

~~In der~~
Sprecher:

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann, eine künstlerische Welt sich aufzulösen, ...

128.

Die Villa Albani in einer
Totalen

(noch) Sprecher:

... die in Jahrhunderten,
fast kann man sagen in Jahrtausenden
entstanden und festgefügt worden war
und den bildenden Künsten ihren
größten Triumph gebracht hatte.

Sie wurzelte in der christlichen
Religion und im Erbe der Antike.

Die Kamera schwenkt in den
Himmel.

129.

Das Deckengemälde in San
Eusebio.
oder
Das Deckenfresco "Il Parnaso"
im 1. Stock des Casino der
Villa Albani
(vielleicht überblenden mit
der vorhergehenden Szene)

Während man die Engel der barocken
Maler noch als Himmelsboten erkennen
konnte, so sind es jetzt Schau-
spielerinnen in weißen Gewändern
mit großen Flügeln.

130.

Ein anderes Detail der Fresken.

Das Verhältnis von Gegenwart und
Phantasie hat sich in diesen Jahren
völlig geändert.

131.

Langsame Fahrt durch die von
Winckelmann angelegte Antiken-
sammlung der Villa des Kardinals
Albani.

Der Architekt Carlo Marchionni er-
baute für den Kardinal Albani die
Villa Albani, das prächtigste Ge-
bäude des 18. Jahrhunderts, das man
in Rom findet, unweit der Strada Pia.

Kardinal Albani war ein leiden-
schaftlicher Sammler ...

132.

Fahrt über eine andere Statuen-
gruppe.

... antiker Statuen. Unter der
Anleitung seines Freundes Johann
Joachim Winckelmann stellte er

1168

(noch) Sprecher:

eine wertvolle Sammlung griechischer und römischer Reliefs, Statuen und Marmorsäulen zusammen.

133.

Fahrt über eine weitere Gruppe, Reliefs oder Säulen aus der römischen und griechischen Antike.

Die Kunst wird in dieser Zeit vom allgemein verbindlich Gegebenen zum Persönlichen, Privaten, zum Problem und Gegenstand der Reflexion.

134.

Die Filmtruppe ist wieder dabei, eine Szene vorzubereiten. Man stellt einen Tisch im Garten der Villa Albani auf.

(Muzio Clementi, die Sonate für Klavier da maggiore op.2 n.1)

135.

Eine Brokatdecke wird über den Tisch gespannt.

136.

Während die Kostümbildnerin noch mit dem Schauspieler (Alfieri) beschäftigt ist, ...

137.

Legen Kameramann und Regisseur die Einstellung fest.

138.

Der Schauspieler setzt sich auf einen Stuhl neben den Tisch. Die Kostümbildnerin stellt ein paar alte Bücher und ein Tintenfaß/Feder vor ihn hin.

Sprecher:

Zu dieser Zeit reflektiert der Graf Vittorio Alfieri, Italiens bedeutendster Tragiker, in einem Buch 'Vom Fürsten und von der Literatur' über die Rolle des freien Schriftstellers innerhalb des Staates und der Gesellschaft.

139.

Gegenschuß zum vorherigen Bild. Die Kamera ist aufgebaut, der Tonmeister sitzt auf dem Klappstuhl, das Mikrofon wird dem Schauspieler entgegengehalten. Der Regisseur ruft alle zur Konzentration zusammen. Die Kostümbildnerin kommt rechts ins Bild und bleibt mit dem Blick auf die Szene stehen.

Es kommt noch jemand links ins Bild.

Der Kameramann geht auf die Kamera zu.

140.

Sprung. Wir sehen den Kameramann vor der Szene mit dem Tisch stehen, das Licht messen. Er geht aus dem Bild. Der Assistent mit der Klappe kommt ins Bild.

Er geht aus dem Bild.

Regisseur:

Das reicht, wir nehmen jetzt auf!

KAMERAMANN:

Einen Moment. Lichtmessen!

Kameramann: (off)

o.k.

Assistent:

140. die erste!

*(mit d. Klappe
mit der Hand klapp)*

Alfieri:

Die Gewalt regiert die Welt
(leider)
und nicht das Wissen:
daher kann und pflegt Ignorant
zu sein, wer die Welt leitet.
Der Fürst also, der die Literatur
fördert,
tut das aus reiner Eitelkeit und
ehrgeizigem Luxus.
Man weiß, daß die mittelmäßigen
Heldentaten in den Mündern der
ausgezeichneten Schriftsteller
groß erscheinen:
also, wer selbst nicht groß ist,
tut am besten, denjenigen zu suchen,
der ihn groß macht.

1/5"

141.

Auf Alfieri, etwas näher.
Im Hintergrund die Villa Albania

Alfieri:

Aber alle guten Menschen müssen sich nicht wenig beklagen, daß sich diese lügenden Federn finden und auch zu niedrigem Preis; und daß sich oft die seltensten und höchsten Genies prostituieren, den geringsten Ruhm zu verschaffen; und daß beim Versuch, die Nachkommen zu betrügen, die Schriftsteller ihre Kunst und sich selbst entehren.

142.

Alfieri nun fast von vorn.
Die Kamera ist im Halbkreis um ihn herum gefahren.

Alfieri:

Die höchsten Literaten, (deren Größe ich nur am Nutzen messe, den sie den Menschen bringen), sind nie an ein Fürstentum gebunden gewesen. Die Freiheit bringt sie hervor, die Unabhängigkeit erzieht sie, die Furchtlosigkeit macht sie groß, und die Tatsache, nie gefördert worden zu sein, macht ihre Schriften dann der weitesten Nachkommenschaft nützlich und ihr Andenken teuer und ehrbar.

Regisseur:

Basta! Danke!

Der Regisseur kommt ins Bild.
Der Mikrophonist geht ebenfalls durchs Bild.

143.

Alfieri wendet sich an den Regisseur, der sich auf den Tisch stützt.

Alfieri:

Müßtest du nicht vielleicht auch sagen, daß Alfieris Werk praktisch in einen politischen Aufruf mündet. Ich meine, er ermahnt das italienische Volk, es soll seine ererbten Kräfte und Tugenden einsetzen, um eine neue Einheit und Freiheit zu schaffen.

(noch 143.)

Sprecher:

Alfieris Buch wurde zu einer Art
Manifest der italienischen Einigungs-
bewegung im 19. Jahrhundert.
Sein Ideal ...

144.

Die Filmtruppe ist dabei, die
Szene abzubauen. Alles löst
sich auf.

... der absoluten geistigen Freiheit
wurde wenige Jahre später dem Ideal
der politischen Unabhängigkeit
gleichgesetzt.

145.

Die Kamera fährt auf die Porta Pia zu aus Richtung Quirinale. Dann plötzlich rechts an ihr vorbei durch die Bresche auf die Via Nomentana.

(Muzio Clementi, Sonate für Klavier do maggiore oo.2. n.1)

146.

Fahrt entlang der Mauer um die Villa Torlonia. Viel Grün wird dahinter sichtbar.

Sprecher:

Außerhalb der Stadtmauern, wo die Strada Pia noch heute den antiken Namen Via Nomentana trägt, befindet sich unweit der Porta Pia die Villa Torlonia.

147.

Das Eingangstor zur Villa, mit den beiden neoklassischen Tempeln, den Statuen, den Lampen.

Sie wurde 1806 von Giuseppe Valadier für den Bankier Giovanni Torlonia gebaut, der kurze Zeit später von Papst Pius VII, dessen Finanzberater er war, zum Herzog von Bracciano ernannt wird. Geldadel.

148.

Auf die rechte Statue, die den Arm zum römischen Gruß erhoben hat.

Es ist die Zeit, wo die Kunst in Museen, Ausstellungen und in der Kunstwissenschaft bereits einen Bereich für sich bildet.

149.

Die Säulen an der Front des rechten Tempels.

150.

Die Säulen an der Seite des rechten Tempels.

Die wahlweise Verwendung von überlieferten Baustilen ist erst dadurch möglich geworden, daß die Formen nicht mehr mit einem Sinn verbunden sind.

1'20"

151.

Die Villa Torlonia. Frontalansicht.

152.

Die Südseite der Villa mit dem kleinen rundlichen Säulenvorbau.

Der Regisseur leitet den Schauspieler, der den Leopardi vorstellt neben eine der halbzerstörten Säulen.
Die Kostümbildnerin bringt einen Stock, auf den sich Leopardi stützen soll.

153.

Leopardi soll innen um das Halbrund der Säulen gehen.

154.

Die Kamera auf Schienen probt die Fahrt. Man sieht den Mikrofonist hinter oder neben der Kamera herlaufen.

155.

Die Klappe wird geschlagen. Leopardi steht links zwischen den Säulen.

Sprecher:

Der Dichter Giacomo Leopardi meint, daß jede positive Einstellung zum Leben auf Illusionen beruht.

Assistent:

155. die erste!

(die Musik hört mit dem Klappenschlag plötzlich auf)

Leopardi:

O mein Vaterland, ich sehe die
Mauern und die Bögen
Und die Säulen und die Statuen
und die öden
Türme unserer Ahnen,
aber den Ruhm sehe ich nicht,
ich sehe den Lorbeer nicht und das
Eisen mit denen
unsere antiken Väter beladen waren.

Er geht nun langsam nach rechts und bleibt zwischen den nächsten beiden Säulen stehen.

Wieder geht er um eine Säulenbreite weiter. Bleibt dann erneut stehen. Auf diese Weise wird von der Villa Torlonia ein Prospekt von ca. 180° sichtbar.

Leute laufen ins Bild, Leopardi atmet auf.

156.

Der Regisseur deutet dem Kameramann eine Stelle am Gebäude. Beide schauen hinauf. Der Kameramann sieht sich das durchs Objektiv an.

157.

Schwenk von unten über die Säulen an der Front auf den Sims. Alles ist reichlich verfallen.

Leopardi:

Nun wehrlos
zeigst du nackt die Stirn und nackt
die Brust.
Ach wie viele Wunden,
welch' wundblau, Welch' Blut! Oh,
als was sehe ich dich,
üppige Frau! Ich frage den Himmel
und die Erde: sagt, sagt:
wer hat sie so heruntergebracht?

Und dies ist schlimmer,
daß sie mit Ketten beide Arme hat
beladen;
ihre Haare aufgelöst und ohne
Schleier
auf dem Boden sitzt vernachlässigt
und ungetröstet,
das Gesicht verbergend
zwischen den Knien, und weint.
Wein, denn allen Grund hast du,
mein Italien,
gebohren, die Völker zu besiegen,
sowohl im Glück als auch im Unglück.

Regisseur: (off)

Danke!

Sprecher:

Während der antike Mensch mit den
Illusionen lebte und von ihnen zu
heroischen Leistungen beflügelt
wurde,...

158.

Auf die zerfallene Kassetten-
decke nach antiken Muster her-
gestellt unter dem tempel-
haften Vorbau.

Sprecher:

...enthüllt die Ratio dem modernen
Menschen die Wahrheit und zerstört
den schönen Wahn, der allein das
Leben lebenswert **scheinen** lassen kann.

159.

Sehr langsame Fahrt um die
runden Stufen eines der Seiten-
tempel herum. Die Stufen sind
mit Gras bewachsen.

So ist der moderne Mensch, der sich
gegen seine Bestimmung immer stärker
dem Denken statt dem Handeln ver-
schreibt, notwendig unglücklicher als
der antike.

160.

Das Lusthaus in der Villa Tor-
lonia. Alle Baustile sind dort
in ein Mischmasch vereint.

Aus der Literatur des beginnenden
19. Jahrhunderts spricht eine
unerfüllte Sehnsucht nach heroischer
Größe.

161.

Ein Detail des Lusthauses.
Ein gotischer Bogen darüber
ein romanisches Fenster und
rechts künstlich **zerfallenes**.

Dieselbe Sehnsucht findet sich auch
in der Architektur.

162.

Die Fassade von Sant Andrew.
Mittelalterliches nachgemacht.

Während in den Gärten des Barock
Spielerarchitekturen in fremden Stilen
errichtet wurden, so werden daraus
im 19. Jahrhundert wirkliche Gebäude.

163.

Zur Vefügung für weitere
Details

164.

Die Filmtruppe bereitet eine Szene am Lusthaus vor. Es ist eine Aufnahme mit Mazzini.

165.

Mazzini steht abseits und wird von der Kostümbildnerin vorbereitet.

Sprecher:

Es war die Zeit, als in Italien große Einigungs- und Unabhängigkeitsbestrebungen im Gange waren.

166.

Man verlegt Schienen durch eine kleine künstlich angelegte Straße.

Das Land war zersplittert in Königreiche, Fürstentümer.

167.

Der Regisseur bespricht sich mit dem Kameramann.

Giuseppe Mazzini war derjenige, der zur Tat schritt. Er gründete einen Geheimbund "Junges Italien" und trieb die Sache der Einheit und Unabhängigkeit voran.

168.

Mazzini probt mit einem Stück Text in der Hand den Gang, den er später laufen muß. Die Kamera fährt auf den Schienen zurück.

Es erschien ein Buch, die 'Histoire de Jules Cesar', die Geschichte des Julius Cäsar, von Napoleon III, worin dieser behauptet:

169.

Der Tonmeister hat ein Problem. Er bespricht sich mit dem Kameramann.

wenn die Vorsehung große Persönlichkeiten wie Alexander, Cäsar oder Napoleon sende, so wolle sie mit ihnen eine neue Ära einleiten. Es sei die Pflicht der Völker, ...

170.

Die Szene ist fertig zur Aufnahme. Die Klappe kommt ins Bild.

11100

Assistent:

170. die erste!

(darüber) Sprecher:

solchen geschichtlichen Genies
bedingungslos zu folgen.

(mit dem Schlag der Klappe hat der
Sprecher seinen Text beendet.)

Der Assistent verschwindet
schnell aus dem Bild.

Mazzini:

Diese Lehre ist falsch, moralisch
und historisch falsch! Heute gipfelt
die Moral in einem Wort...!
Fortschritt!
Fortschritt aller durch das Werk
eines jeden.

Die Kamera ist zurückgefahren.
Nun wird alles abgeblasen,
da die Szene abgedreht ist.

Der Regisseur kommt ins Bild.
Mazzini wendet sich an ihn.

Mazzini:

Müßte ich hier nicht noch sagen, daß
heute und künftig ein einzelner
vielleicht noch wirkende Ideen hervor-
bringen kann, daß die großen Taten
aber dem Bündnis der Gleichgesinnten,
der Nation vorbehalten sind?

Regisseur:

Ja, denn Mazzini glaubte, daß die
individuellen Mächte, Monarchismus
und Papsttum dem Untergang geweiht
waren.

171.

Mazzini steht nun vor der Süd-
seite des Lusthauses.
Die Klappe im Bild.

Assistent:

171. die erste!

Mazzini:

Nein, der Zustand des Volkes hat sich
nicht gebessert;
im Gegenteil, er hat sich verschlech-
tert und verschlechtert sich in fast
allen Ländern, und besonders hier,
wo ich spreche.

Die Kamera schwenkt mit
Mazzini, der nach rechts geht.

Die Spielgebäude hinter ihm sind in der Dimension viel kleiner als er selbst. Es scheint als haben sie überhaupt keine Bedeutung, architektonisch.

Er bleibt stehen und mit ihm die Kamera.

172.

Landschaft vor den Toren Roms.

173.

Schwenk über die Stadtmauer.
Davor Wiesen, Bäume.

Mazzini:

Der Preis der lebensnotwendigen Dinge ist fortschreitend heraufgegangen, der Lohn des Arbeiters in vielen Arbeitsbereichen fortschreitend heruntergegangen, und die Bevölkerung wächst.

Wir leben in einer abfaulenden Gesellschaft wie der des Römischen Reichs.

Die Könige, die Fürsten und die boshafte Regierungen von heute erfanden die schreckliche Formel:

jeder für sich:

sie wußten, daß sie damit den Egoismus schaffen würden: und sie wußten, daß zwischen Egoist und Sklave nur ein Schritt ist.

(leise setzt der Kinderchor ein:
l'inno a Roma von Puccini)

Regisseur: (off, klatscht ab)

Danke.

("L'inno a Roma")

Sprecher:

Die Revolution der "Rothemden", die sich unter Garibaldi zusammenschlossen, hatte bewirkt, daß seit 1860 Piemont, Sardinien, das Königreich Neapel und das Königreich Sizilien zusammengeschlossen waren.

Italien war mit Ausnahme Venetiens und des Kirchenstaates Nationalstaat geworden.

174.

Blick über die Stadt Rom vom Pincio aus.

(noch Musik)

Sprecher:

Der Kirchenstaat blieb noch fast zehn Jahre unabhängig, unter dem Schutz französischer Truppen.

175.

Die Stelle, wo die aurelianische Mauer von den italienischen Truppen durchbrochen wurde.

(die Musik ist zuende)

Sprecher:

Am 20. September 1870 dann durchbrachen die italienischen Truppen die aurelianischen Mauern hier an der Porta Pia und stürmten die Stadt.

176.

Die offizielle Marmorplakette, die dort ein Jahr später aufgestellt wurde.

Rom und der Kirchenstaat wurden dem vereinigten Königreich Italien angeschlossen.

177.

Die Siegessäule vor der Bresche mit dem Adler darauf.

Victor Emanuel schlug sein Hoflager im Quirinalspalast auf, der bis dahin Sommersitz der Päpste gewesen war.

Schwenk hinunter auf die Basis der Säule.
Ein Penner liegt dort und schläft.

Rom wurde zur Hauptstadt Italiens.

11

178.

Blick auf eine Landstraße,
die sich geradlinig dahinzieht,
aus etwa 10 m Höhe aufgenommen

Sprecher:

Das Land war plötzlich zusammenge-
wachsen. Es mußte nun innerlich aus-
reifen, um eine lebensfähige Einheit
zu werden.

Das Bild wird nun überblendet
auf ein Bild, daß dem vorigen
ähnelt:

179.

Blick von der Porta Pia auf das
bebaute und verkehrslärmende
Prospekt der Via Nomentana.

Rom begann, sich auszubreiten.
Die Bauart, von der der Norden
Europas bereits erfaßt war, griff
nun auch auf Rom über.

180.

Fahrt entlang der neuentstan-
denen Häuserreihen am Anfang
der Via Nomentana.

(Ferruccio Busoni, aus den 24
Preludien, op. 37,)

181.

Einige Geschäfte, die noch den
Stil der Jahrhundertwende ge-
wahrt haben.

182.

Blick in die Innenhöfe, die ge-
pflegt sind.

(die Klaviermusik scheint aus einem
der offenstehenden Fenster zu
kommen)

183.

In den Nebenstraßen befinden
sich die Werkstätten der Hand-
werker.

184.

Bilder eines Marktes.

185.

Um den Markt herum befinden
sich kleinere Weinlokale, in
denen es schon früh morgens
lustig zugeht.

186.

Ein älterer Mann zieht plötzlich eine Violine hervor und spielt ein Thema das dem Volkslied "Es lebe Garibaldi" nahekommt."

Die Gäste klatschen...

187.

Ein seltsam konstruiertes Haus in der Via Albani.

188.

Zwei gegossene Balkonträger, wo auch einer gereicht hätte.

189.

Die fabrikmäßig hergestellten Teile der Balkonbalustrade. Immitiertes 16. Jahrhundert.

190.

Einzelne Schmiedeeiserne Arbeiten. Florentinische Lampen, Fackeln, Die Spitzen des Tores. Motive aus der Antike und dem Mittelalter.

191.

Die auftrumpfende Fassade des Finanzministeriums.

(diese Originalmusik wird über Busonis Klaviermusik geblendet, die zuendegegangen ist)

Sprecher:

Die Produktion von Baukunst in Einzelteilen, die industriell vorgefertigt und in Katalogen angeboten wurden, hatte schon seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts begonnen.

Die industrielle Welt übernimmt die Formen der alten Baukunst von der aristokratischen und dekoriert damit die eigenen Bauten.

Damit setzt sie - dies ein für das bürgerliche 19. und 20. Jahrhundert aufschlußreicher Vorgang - an die Stelle eines Inhalts dessen Mitteilungsform an die Stelle einer Wirklichkeit deren Abbild.

Ein Teil der Strada Pia wird umbenannt in Via XX Settembre, die Straße des 20. Septembers.

Sie wird mit ihren Staatsbauten die Prachtstraße Roms.

192.

Der obere Teil derselben Fassade.

193.

Der obere Teil der Nationalgalerie.

Sprecher:

Aufgetürmte Massen von Baukunstformen, welche das Gebäude unter sich begraben.

194.

Die Fassade des Landwirtschaftsministeriums.

Denkmalhafte Schwere von Staatsbauten.

195.

Die Südseite der Cassa Depositi e Prestiti

Baukunstformen als Drohung.

Carducci: (off)

Sei mir gegrüßt, Menschheit ohne Ruh!

196.

Carducci steht vor einer römischen Statue in der Villa Borghese. Ein Wenig von oben aufgenommen.

Carducci:

Alles vergeht, sterben kann nichts.
Wir haben und litten zuviel. Liebet.
Die Welt ist schön und heilig
ist die Zukunft.

Sprecher:

Der Dichter Giosue Carducci.

197.

Der Gegenschuß. Von unten auf die römische Statue: ein Konsul oder Dichter, sitzend und mit dem rechten Arm agitierend. Nur der Kopf fehlt.

In seinen Werken ist eine Bereitschaft zur Versöhnung erkennbar, die wohl weitgehend durch die ruhige Innenpolitische Lage in Italien nach dem Triumph der republikanischen Ideen des risorgimento bedingt ist.

198.

Die Filmtruppe bereitet eine Szene mit Carducci vor. Sie befinden sich in der Villa Borghese am Tempel der Faustina, eine romantische Nachbildung.

199!

Carducci wird vom Regisseur in Position gestellt.

Sprecher:

Carducci war jemand, der eine vergebliche Sehnsucht nach der antiken Schönheit hatte.

200.

Die Kamera im Gegenschuß. Man setzt die Sonnenklappe zurecht. Links und rechts Aufheller. Die Kamera steht zwischen den Säulen.

Das drückt sich bei ihm aus in der Suche nach geistiger Heiterkeit und in dem Bedürfnis nach Seelenruhe.

201.

Die Klappe kommt ins Bild. Carducci steht neben der kopflosen Statue der Faustina.

Assistent:

201, die erste!

Carducci:

Aufstehen die ungeheuren und steilen Marmorsäulen und strecken sich zu biegsamen Gliedern, und in dem heiligen Halbdunkel gleichen sie einem Heer von Riesen das Krieg plant mit dem Unsichtbaren:

die Bögen erheben sich still, werfen sich dann in schnellem Flug und umarmen sich wieder vornübergeneigt in der Höhe schwebend. Ebenso erhebt sich aus der Uneinigkeit der Menschen aus den barbarischen Tumulten zu Gott das Keuchen der einsamen Seelen, die in ihm sich wieder vereinigen.

Carducci hat etwas Lehrerhaftes, Pädagogisches an sich. Unter dem Arm hat er Bücher geklemmt.

185

202.

Der Regisseur hat an der Säule gelehnt und zugeschaut. Er klatscht in die Hände.

Regisseur:

Danke!

Wie war der Ton?

203.

Auf den Tonmeister, der das Nagra auf einem Mauervorsprung stehen hat.
Er gibt nur ein positives Zeichen mit der Hand, da er Kopfhörer aufhat.

204.

Nahaufnahme vom Regisseur. Er wendet sich vom Tonmeister ab, dem Kameramann zu

Regisseur:

Das Bild, Ali?

205.

Der Kameramann schreibt etwas auf einen Block.

Kameramann:

Fantastisch!

206.

Das Skriptgirl kommt auf den Regisseur zugelaufen.

Skriptgirl:

Stimmt es, daß jetzt die Bilder aus dem Quartiere Copadé kommen?

Regisseur:

Ja, ich denke ja. Die mit dem Text über die neue Bourgeoisie.

207.

Der Piazza Mincio durch den großen Torbogen des Eckhauses gesehen. Der Verkehr geht unter dem Haus durch.

208.

Ein Haus an der Piazza Mincio. Schwenk über den Turm hinunter über Terrassen, Balkons, Bögen, Fresken, Fenster bis zur Säule vor dem Eingang. Wahllös zusammengefügte Stile.

Sprecher:

Die aus Norditalien, besonders aus dem Piemont in die Hauptstadt Rom

(noch) Sprecher:

..kamen, waren die Beamten und Offiziere Victor Emanuels.

209.

Ein weiteres Eckhaus an der Piazza Mincio. Gewaltige Steinmassen und fabrikmäßig hergestellte Gesichter.

Sie lebten in unmittelbarer Nähe der Via XX Settembre und der Via Nomentana, wo sich die großen Ministerien befanden.

210.

Ein in Stein gegossenes Jünglingsgesicht.

(Giuseppe Verdi: "Falstaff" Monolog aus dem 2. Akt: 'E' sogno? o realtà?')

Dasselbe Gesicht an anderen Stellen des Bauwerks.

Sprecher:

Ein Mekka der neuen Bourgeoisie entstand.

211.

Dasselbe Gesicht. Darüber ein Wappen, eine Krone, Verzierung, dazwischen zwei Fenster mit Plastikrolläden und ganz gewöhnlichen Blumentöpfen.

Die Bourgeoisie eignet sich die Zeichen eines Herrschers an, dessen Macht sie für sich gewinnen will.

212.

Ein tragisches Gesicht unter einem Fenstersims.

Bezeichnend ist die teatralische Verwendung von Baukunst-Formen. Es regiert das Als-Ob.

213.

Ein melancholisches Gesicht über dem Fenster.

Es ist die Zeit, wo die Oper mit Verdi die größten Triumphe feiert.

Kein Zufall, denn in der Oper besteht die alte Welt der Aristokratie als Spiel und Nachahmung fort.

214.

Fahrt um den verspielt-verrückten
Brunnen inmitten der Piazza Mincio.

(die Verdimusik geht weiter)

215.

Auf die Kreuzung Via Nomentana/
Viale Regina Margheritta

216.

In der Tram: die Tram kreuzt die
Via Nomentana. Wir sehen im Hinter-
grund die Porta Pia.

217.

An einer Straßenecke ein Restau-
rant. Man hat die Tische auf den
Breiten Gehweg gestellt.

218.

Ein Kellner läuft zwischen den
Tischen her.

219.

Ein älterer Mann, ein Musiker,
spielt auf dem Schifferklavier
dieselbe Verdimusik (vielleicht:
singt er dazu).

220.

Dann hält er den Hut auf.

221.

Die, die an den Tischen sitzen,
sind sehr bürgerlich. Sie ver-
suchen, den nicht gerade wohl-
habend aussehenden Musiker zu
ignorieren.

222.

Ein Bettlerehepaar sitzt wo
am Straßenrand. Sie verkauft
Feuerzeuge und Plastikketten.
Er sitzt und schaut ihr zu.

1'30''

223.

Auf einer Terrasse im Quartiere Copadé. Man kann noch den Schlag der Klappe vernehmen.

Dahinter eine Bastliege auf der halbausgestreckt D'Annunzio liegt. Auf einem Tischchen steht Kaffee und liegen einige Bücher.

D'Annunzio schaut mit halbgeöffnetem Mund ins Weite.

D'Annunzio:

Die Viktoria entschwand zwischen
wunderbaren Wolken
Adler in der Höhe
der Himmel. Sie sah die wilden Weiler
die weißen Kartausen,
bei den weiten Strömen, die alten
ruhmreichen Städte,
noch von antiker Schönheit.
Italien! Italien!

224.

Wiederschlägt die Klappe und verschwindet aus dem Bild.

Die Kamera ist dem Schauspieler etwas näher gerückt.

D'Annunzio:

Und sie kam ans Meer, an einen be-
festigten Hafen. Es war Vesper.
Zwischen dem rötlichen Rauchen
Mastbäume, Antennen, Wanttaue standen
schwarz in einem gigantischen
Gewebe und man hörte dumpf im Ver-
schlossenen den Kriegshammer
auf die Metallplatte dröhnen.
Italien! Italien!

Das Bild läuft weiter und auch der Ton. Der Regisseur kommt ins Bild. Die Kostümbildnerin zupft an D'Annunzios Kleidern. Ein leichtes Durcheinander entsteht.

(Pizzetti: Fuchse) Zu mir? (links des D'Annunzio)

Sprecher:

D'Annunzio will die Mythen zur Wiederkehr auffordern, damit sie die erschlafte Welt überwinden und erneuern.

Die Gedichte aus 'Elektra' künden ein imperialistisches Zeitalter. Sie sind eine Art 'Lieder der Erwartung'. Sie fanden ihr Echo besonders bei der damaligen akademische

130"

(noch) Sprecher:

Jugend, die sich später dann zum Faschismus bekannte.

225.

Der Regisseur kniet neben der Liege. D'Annunzio bleibt in seiner Position.

D'Annunzio:

In dem Buch der 'canzoni di gesta d'oltre mare'! D'Annunzio erklärt da:

Jeder Sohn des Vaterlandes hat 'tief im Herzen jenes eine Wort, das hochschlägt aus männlichen Kehlen: Krieg!'

Regisseur:

Ja, die damalige Jugend Italiens ließ sich tatsächlich von den prunkvollen Bildern ihres Nationalpoeten berauschen. Sie ließ sich eine in vielen Fällen buchstäblich tödlichwirkende Dosis Opium injizieren.

226.

Faschistische Schriftzeichen an den Gebäuden der neuen Bourgeoisie (das Viertel an der Nomentana: Copadé, ist heute noch faschistisch) Die Kamera fährt langsam darüber hinweg.

Sprecher:

So, wie die Bilder D'Annunzios die Wirklichkeit verklären, ja verdecken, so, wie sie Illusion als Realität ausgeben,

eine nächste Fahrt

ebenso errichten die an Gebäuden präsentierten Kopien vergangener Baustile eine Ersatzwelt, die der wirklichen Welt ihren Rang bestreitet,

eine nächste Fahrt

indem sie diese verhüllt und sich selbst für die echte ausgibt.

227.

Eine Bar, vor der in schwarz gekleidete Jugendliche stehen.

228.

Die Stelle der Via Nomentana, wo die Viale XXI Aprile sie kreuzt.

229.

Die Stelle, wo die Bäume aufhören, die Via Nomentana zu zieren. Ein Brunnen ist noch in Funktion.

230.

Im Gegensatz zum Anfangsteil der Via Nomentana, ist hier kaum ein Mensch auf der Straße zu sehen. Die Gehwege sind leer, dafür ist der Verkehr umso lebhafter.

231.

Die Viale XXI Aprile. Man sieht dort andere Geschäfte, nicht moderner aber jünger. Die Leute hier sind anders: sie haben nicht das altbürgerliche Gehebe wie die Leute in der Höhe der Viale Regina Margherita, sondern eine mehr kleinbürgerliche Mentalität.

232.

Hinter Mauern eine Villa, abgeschirmt, versteckt.

Sprecher:

Es geht darum, den Unterschied zwischen Realität und Fiktion aufzuheben.

233.

Eine verbarrikadierte Villa. Vor dem Tor eine Videokamera.

Der Einzelne lehnt sich gegen die Welt seiner Mitmenschen auf,

234.

Eine Sprechanlage neben der Hausklingel.

die

1

235.

Hinter einer Mauer mit Stachel-
draht steht eine Villa, vor
deren Eingang zwei fabrikmäßig
hergestellte Steinlöwen liegen.

(noch) Sprecher:

seiner selbstgeschaffenen und
mühsam aufrechterhaltenen eigenen
Wahrheit feindlich gegenübersteht,

236.

Eine Frau schließt die Fenster-
läden.

sie als 'Lüge' bezeichnet.

237.

Vor der Kamera steht ein Rücken. Eine Hand schiebt ihn nach rechts zur Seite. Man sieht die Filmtruppe arbeiten. Im Hof der zerfallenen Bierbrauerei Peroni.

(Pizzetti: Trio in la für Violine, Violoncello und Klavier, 1925)

238.

Im Bild der Regisseur zusammen mit Enrico IV und die Kostümbildnerin mit den vier fingierten Geheimräten.

Sprecher:

Das Werk des Dramatikers Luigi Pirandello ist durchzogen von dem Zwiespalt zwischen Sein und Schein.

239.

Der Regisseur stellt die Schauspieler in Position.

Der Held seines Dramas Enrico IV, Heinrich der Vierte, ist im Wahnsinn ein wundervoller und ungeheurer Schauspieler geworden.

240.

Auf Enrico IV, der seine Rolle aufsagt.

Um nach seiner Heilung die Wahrheit nicht zur Posse werden zu lassen muß er seinen Wahnsinn in völliger Geistesklarheit weiterspielen.

Der Regisseur kommt ins Bild

Regisseur: (darunter)

Er sieht die Umwelt als verlogen. Er ist selbst ein genialer Lügner.

241.

Der Kameramann und die Gruppe hinter der Kamera. Er gibt ein Zeichen, daß es los gehen kann.

242.

Der Regisseur nickt und zieht sich zurück.

243.

Die Klappe ist im Bild.
Wenn sie verschwindet, sieht
man Enrico IV in einer Nah-
aufnahme.

Assistent:

243, die erste!

Enrico IV:

Aber sagt mal, kann man ruhig bleiben,
wenn man überlegt, daß es einen gibt,
der die anderen zu überzeugen sucht,
daß ihr so seid, wie er euch sieht.

244.

Die vier Geheimräte sehen sich
verdutzt in die Augen.

245.

Enrico IV und die vier Geheim-
räte im Bild. Enrico rechts,
mit dem Gesicht zur Kamera, die
Geheimräte links im Profil.

Enrico IV:

Ihr schaut euch in die Augen?

Ah, welch eine Enthüllung?
Bin ich oder bin ich nicht?

Geht, ja, ich bin verrückt!

Also, um Gottes Willen, kniet euch
nieder, kniet euch nieder!

Er zwingt sie einzeln auf die
Knie.

246.

Er zwingt sie auf die Knie,
eine Einstellung etwas näher.

Ich befehle euch, euch vor mich
hinzuknien - so!
Und berührt drei mal die Erde mit
der Stirn! Runter! Alle,
Vor den Verrückten muß man so stehen.

247.

Einstellung wie 245.

Sie stehen wieder auf.

Auf, los, Schafe, steht auf!

Habt ihr mir gehorcht?
Ihr hättet mir die Zwangsjacke an-
ziehen können....
Jemanden mit dem Gewicht eines Wortes
erdrücken?

(noch) Enrico IV:

Aber es ist nichts! Was ist?
Eine Fliege!
Das ganze Leben wird so vom Gewicht
der Worte erdrückt.
Das Gewicht der Toten -

248.

Auf Enrico IV näher.

Hier bin ich:
könnt ihr im Ernst glauben, daß
Heinrich IV noch lebt?
Und trotzdem spreche und kommandiere
ich mit euch Lebenden herum.
Ich will euch so! -

Scheint euch dies auch ein Schaber-
nack,
daß die Toten es sind, die das Leben
weiterbestimmen?

Ja, hier ist es ein Schabernack:
aber geht hier heraus indie wirk-
liche Welt.

Der Tag bricht an.
Die Zeit liegt vor euch.
Ein Sonnenaufgang.

Er geht nach rechts durch
die Gruppe der vier Geheim-
räte.

Der Tag der vor euch liegt - sagt ihr -
den führen wir!

Ja?
Ihr?

Er dreht sich zu ihnen um.

Und grüßt mir alle Traditionen!
Grüßt mir alle Sitten!
Gebt euch ans Sprechen!
Ihr werdet all die Worte wiederholen,
die immer gesagt worden sind!
Glaubt ihr zu leben?
Ihr wiederkaut das Leben der Toten!

Eine Pause
Dann löst sich die Szene auf.
Der Regisseur kommt ins Bild.

249.

Der Regisseur geht zu den vier
Geheimräten.

Regisseur:

Ihr müßt da sehr dumm stehen!
Denkt zum Beispiel an die ehemaligen
Helden des risorgimento, die zur
Zeit Pirandellos etabliert sind.
Die hatten politisch und auch mensch-
lich versagt.

250.

Totale auf die Piazza Bologna und die Post.

251.

Totale auf dem Largo XXI Aprile mit dem Monument für die Gefallenen der Finanzpolizei. Vier Statuen um einen Zylinder. Oben darauf die Pallas. Monument von Amleto Cataldi (1930)

252.

Ein Detail des Monuments.

253.

Hier und da an Häusern Symbole der Antike.
Rutenbündel, Jahreszahlen in römischen Lettern, die sich nach Mussolinis neuer Zeitrechnung richten.

254.

Die Kälte einiger Straßenzüge, von faschistischen Gebäuden bestimmt.

255.

Reliefs an faschistischen Gebäuden. Kraftstrotzende Männer mit kleinen Köpfen und fruchtbare Frauen.

256.

Schwenk über die Piazza Verbanò.

Sprecher:

"Hinter allen gedanklichen Konstruktionen des Menschen steht die Leere", sagt Luigi Pirandello.

In welchem Maße die vorhandene Wirklichkeit durch ihren künstlichen Ersatz, durch die Illusion entwertet und verdrängt wird, zeigt auch die Architektur des Faschismus.

Hinter den aus der Antike übernommenen Symbolen verbirgt sich der Zweifel der Menschen an ihrer Identität und damit am Sinn des Daseins.

(aus der Entfernung: "Anna" vom Trio vocale Lescano gesungen)
(oder "Tornerai")

Sprecher:

Während Mussolini selbst die Villa Torlonia zum Wohnsitz wählte, entstanden weit draußen vor der Porta Pia, Wohnblöcke für die nach Rom ziehende Landbevölkerung.

257.

Das Kino Ausonia inmitten der faschistischen Wohnsilos.

Die Träume, die man in der Architektur jetzt nicht mehr verwirklichte, fand man wieder in den riesigen Kinosälen.

258.

Das Leben und Treiben auf der Piazza Istria.

Die Stadt wurde zum Inbegriff von reichstem Leben gemacht.

259.

Namen in antiker Schrift werben. Zum Beispiel ein etruskisches Lokal

Sie ist Produkt einer Gleichzeitigkeit,

260.

oder 'La Vecchia Romagna' eine Pizzeria.

Verbindung von Kapitalismus und Phantasie,

261.

ein Kunstgeschäft, wo Bilder versteigert werden.

trügerisch und wirklich,

262.

Ein verfälschtes Bild der Kuppel von San Pietro.

Wahrheit und Lüge in einem.

263.

Leute kaufen ein.

264.

Ein Bettler sitzt und spielt auf der Fisharmonica. Leute gehen vor ihm vorbei. *(Es hat ein Kerneffekt)*

265.

Riesige Verkehrsstockung auf der Piazza di San Emerenziana.

abblenden

130

266.

Ein dunkler Gang in den Katakomben.

hinten erhellt ein Licht, das angeschaltet wird das Ende des Ganges.

ein weiteres Licht geht an,

ein drittes Licht vorne geht an.

267.

Der Kameramann gibt ein Zeichen, auch die anderen Lampen anzustellen.

268.

Auf Silvestro, der heißen Tee trinkt, denn es ist kalt in den Katakomben. Der Regisseur ist neben ihm.

269.

Auf Liborio, der versteckt vor einem Mikrofon steht. Er macht eine technische Probe.

Sprecher:

Noch vor dem Zweiten Weltkrieg

entsteht in der Literatur eine neue Bewegung:

der Neorealismus.

Elio Vittorini ist mit seinen "Gesprächen in Sizilien" ...

... ihr eigentlicher Begründer - auf Grund seiner Begegnung mit der neuen Literatur Nordamerikas.

Der Bruder des Helden der Erzählung spricht zu ihm im Weinrausch

er erfährt, daß die in die Geschichte eingegangenen Toten jede Nacht die Taten derentwegen sie berührt sind, neu vollziehen und deshalb millionenfach leiden müssen, weil ihr Tun, die nur scheinbar heroische Tat, zwecklos war.

Regisseur: (darunter)

Vittorini versteht das auch als Antiliteratur. Er vereint hier kraß realistische Elemente mit dem Symbolischen. Das ist typisch für den Neorealismus.

Liborio:

eins, zwei, eins zwei, eins, zwei...

1101

270.

Die Klappe im Bild. Sie wird geschlagen und weggenommen. Dahinter in Halbtotat Silvestro, angelehnt an eine Wand des schmalen Ganges.

Silvestro horcht auf...

Assistent:

270. die erste!

*Silvestro: die Klappe für
Wacht*

Liborio: (off)

Ehm!

Silvestro:

Wer seid ihr? Seid ihr der Totengräber?

Liborio: (off)

Nein, nein. Ich bin Soldat.

Silvestro:

Seltsam.

Liborio: (off)

Seltsam?

Silvestro:

Haltet Ihr hier vielleicht Wache?

Liborio: (off)

Nein, ich ~~ruhe~~ mich aus.

Silvestro:

Hier zwischen den Gräbern?

Liborio: (off)

Es sind schöne bequeme Gräber.

Silvestro:

Vielleicht seid Ihr gekommen, um an Eure Toten zu denken.

Liborio: (off)

Nein, wenn überhaupt, denke ich an meine Lebenden.

Silvestro:

Wo seid ihr?

271.

Auf Liborio, der hinter dem Mikro steht und dialogisiert.

Liborio:

Hier.

Silvestro: (off)

Wo seid Ihr?

Liborio:

Hier, hier!

Silvestro: (off)

Also, ... seid Ihr da oder seid Ihr nicht da?

Liborio:

Das ist es, was ich mich selbst manchmal frage. Bin ich oder bin ich nicht? Jedenfalls kann ich erinnern. Und sehen...

Silvestro: (off)

Was noch?

Liborio:

Basta!

272.

Auf Silvestro, der ein paar Schritte geht und eine Bank findet.

Silvestro:

Es ist zu dunkel.

Liborio: (off)

Eben

Silvestro:

Es ist besser, sich hinzusetzen.

Liborio: (off)

Besser so. Vor allen Dingen, weil wir die Vorstellung haben.

Silvestro:

Die Vorstellung? Was für eine Vorstellung?

Liborio: (off)

Seid Ihr nicht für die Vorstellung gekommen?

Er setzt sich hin

273:
Auf den leeren Gang, der etwas
Unheimliches hat.

Silvestro:
Ich weiß nichts von Vorstellungen.

Liborio: (off)
Oh, setzt Euch hin und Ihr werdet
sehen...
Dort kommen sie an.

Silvestro:
Wer sind das, die ankommen?

Liborio: (off)
Alle, Könige und Widersacher,
Sieger und Besiegte...

Silvestro: (Off)
Meint Ihr das im Ernst?
Ich sehe niemanden...

Liborio: (off)
Das ist vielleicht wegen der Dunkel-
heit.

Silvestro: (off)
Nun, warum machen sie diese Vor-
stellung?

Liborio: (off)
Sie müssen sie machen, sie gehören
der Geschichte an...

Silvestro: (off)
Und was stellen sie vor?

Liborio: (off)
Die Taten, für die sie berühmt sind.

Silvestro: (off)
Wie? Jede Nacht?

Liborio: (off)
Immer.
Solange Shakespeare ihre Taten nicht
in Verse faßt und
die Besiegten rächt,
verzeiht er den Siegern.

274.

Silvestro sitzt da im Dunklen,
einen Mantel an aus den 30er
Jahren.

Silvestro:

Was?

Liborio: (off)

Wie ich sage.

Silvestro:

Das ist aber schrecklich.

Liborio: (off)

Es ist entsetzlich.

Silvestro:

Ich stelle mir vor, daß sie sehr
leiden: ungeschriebene Kaiser,
ungeschriebene Macbeth.

Liborio: (off)

Und die Anhänger, die Partisanen,
die Soldaten...wir leiden.

Silvestro:

Ihr auch?

Liborio: (off)

Auch.

Silvestro:

Aber wieso auch ihr?

Liborio: (off)

Auch ich stelle vor.

Silvestro:

Ihr stellt vor? Stellt ihr
jetzt gerade vor?

Liborio: (off)

Immer. Seit dreißig Tagen.

Silvestro:

Ist das sehr schlimm?

40''

275.

Auf einen leeren Gang....
später schwenkt die Kamera
in einen anderen Gang....

Liborio: (off)

Oh ja, als Sklave gefesselt,
täglich tiefer durchbohrt im Feld
voll Schnee und Blut.

Silvestro: (off)

Das stellt ihr also vor?

Liborio: (off)

Genau. Diesem Ruhm bin ich
verschrieben.

Silvestro: (off)

Und ist das Leiden groß?

Liborio: (off)

Groß. Millionen mal. *(fast)*

Silvestro: (off)

Millionen mal?

276.

Auf Liborio, der hinter einem
Mikro steht, dessen Stimme
allein zur Szene gehört.

Liborio:

Für jedes gedruckte Wort, jedes
ausgesprochene Wort, für jeden
Millimeter aufgerichteter Bronze.

277.

Auf Silvestro, der dort sitzt
wie in 274 und 272.

Silvestro:

Müßt ihr weinen?

Liborio: (off)

Wir müssen weinen.

Silvestro:

Kann ich nichts tun, euch zu trösten?

Liborio: (off)

Ich weiß nicht.

Silvestro:

Vielleicht eine Zigarette.
Wollt ihr, daß wir es versuchen?

45"

Silvestro steht auf. Er hat aus einer Packung eine Zigarette genommen. Die reicht er hin.

278.

Der leere Gang.

Silvestro kommt links ins Bild und geht mit der Zigarette den Gang entlang.

279.

Brausender Verkehr auf der oberen Via Nomentana.

280.

Wo die Via Nomentana die Zuggleise überbrückt hat man Einblick in die unendlich lange Reihe der Wohnsilos aus den Nachkriegsjahren.

281.

Autos kommen der Kamera entgegen. Die Kamera schwenkt nach einer Weile nach links. Dort liegt unter dem Straßenniveau ein vergessenes, verbarrikadiertes Weinlokal: "Al vero Lambrusco". Man sieht, wie die Straße einfach fast darüber hinweggebaut wurde.

Liborio: (off)
Versuchen wirs.

Silvestro:
Hier... wo seid ihr?

Liborio: (off)
Ich bin hier.

Silvestro:
Also wollt ihr sie oder nicht?

Liborio: (off)
Ich will sie, ich will sie.

Sprecher:
In den vierziger Jahren erscheint in der europäischen Kultur das "Unschbild einer Umwelt ohne Natur. Mondrian sagte, daß eine Lösung vom Druck der Natur notwendig sei. ...

(Mime-Rolle = "Al vero Lambrusco" im Weinlokal)

(noch) Sprecher:

... "Dann werden wir keine Bilder und Skulpturen mehr nötig haben, weil wir in verwirklichter Kunst leben."

282.

Elend heruntergekommene moderne Häuser an der Via Nomentana.

Hier, an der oberen Via Nomentana, hat ~~mir~~ in den späten 50er und in den 60er Jahren das Wunschbild einer Umwelt ohne Natur begonnen, sich auf seine Weise zu verwirklichen.

283.

Aufgeschichteter Beton. Die Farben zerfließen.

(Mina (?) "Il cielo in una stanza")

284.

Am Stadtrand. Schutthalden. Dahinter die letzten Wohnsilos - die neue Stadtmauer.

285.

Wie sehr die Stadt die Landschaft frisst, zeigt ein Bild, wo die Betonriesen einen Bauernhof aus dem 18. Jahrhundert einzingeln.

286.

Kinder spielen zwischen Müll. Frühlingshafte Atmosphäre.

Sprecher:

Der Stadtrand Roms wird Hintergrund der Prosa und Poesie Pier Paolo Pasolinis

287.

Dort, wo man dabei ist eine riesigbreite Straße zu bauen, steht die Filmtruppe.

Die neuen italienischen Schriftsteller versuchen in den 50er und 60er Jahren nicht so sehr die Realität ...

288.

Der Regisseur und Laura Betti stehen zusammen. Laura hält zwei Hüte in der Hand.

... verkleinert oder umgeformt, darzustellen, sondern sie sind auf der Suche nach einer Bestimmung der Kräfte, die diese Realität formen. Pasolini versucht,

das sittliche und politische Zensursystem das in Italien regiert, zu reizen und bloßzustellen.

(noch über den Sprecher gelegt:
Laura Betti:

Was redest du da?
Wen geht das was an?
Sag mir lieber, welchen Hut ich
aufsetzen soll. Den oder den...?

Regisseur:

Den hier!

289.

Auf die Betti, die sich den
Hut aufsetzt.

Laura Betti:

Weißt du, daß Pier Paolo während
der ersten Jahr in Rom dort drüben
gewohnt hat...in Rebibbia?

290.

Vorne links die Kamera. Sie
blickt in dieselbe Richtung
in die unsere Kamera blickt.
Vor ihr, in einem Regiestuhl,
den Rücken zurden Kameras ge-
wandt, sitzt ein Schauspieler,
Pasolini.

Durchs Bild laufen noch
Techniker. Die Klappe wird
geschlagen.

Assistent:

290. die erste!

Pasolini:

Italiann hat das analphabetischste
Volk und die unwissendste Bourgeoisie
Europas.

Der mittelmäßige Bürger ist ein
gefährlicher Verbrecher, ein Monster.
Er ist Rassist, Kolonialist,
Sklavenhalter, ein ganz Gewöhnlicher.

291.

Die Betti links stehend. Rechts
die Kamera auf Schienen.

Assistent:

291. die erste!

Laura Betti:

Die Italiener sind in wenigen
Jahren zu einem degenerierten,
lächerlichen, ungeheurlichen,

Die Betti geht nach rechts, während die Kamera langsam links herüberfährt. Schließlich sehen wir die Betti von hinten und blicken in das Objektiv der Kamera vor uns.

292.

Die Betti geht nach hinten weg in die Landschaft. Überall sind die Wohnsilos in Entfernung zu sehen. Die Kamera (Handkamera) läuft hinter ihr her.

Sie läuft weiter, während die Kamera stehen bleibt.

kriminellen Volk geworden.

Es reicht, auf die Straße zu gehen, um das zu verstehen. Aber um die Veränderung der Leute zu verstehen, muß man sie natürlich lieben. Ich hatte leider dieses italienische Volk geliebt:

es handelte sich um eine wirkliche Liebe, die in meinem "Dasein" begründet war. Ich habe also "mit meinen Sinnen" gesehen, wie das Zwangsverhalten der Konsummacht das Bewußtsein des italienischen Volkes neu erschuf und umformte, bis hin zu einer nicht wieder gutzumachenden Erniedrigung.

Laura Betti:

Land der Infanten, Hungernden, Korrupten,
Wirtschaftler und Angestellter der Landwirte, Zopf-Präferkten,
kleinen Rechtsanwälte, schmierig von Brillantine und mit dreckigen Füßen
liberalen Aas-Funktionäre wie die scheinheiligen Onkel,
eine Kaserne, ein Priesterseminar, ein öffentlicher Strand, ein Tollhaus!
Millionen von Kleinbürgern wie
Millionen Schweine
weiden sich drängend unter den unversehrten Wohnblöcken,
zwischen Kolonialhäusern die inzwischen ebenso zerbröckeln wie die Kirchen.

13d4

293.

Häuser aus den 60er Jahren an der oberen Nomentana.

294.

Die Straßen hier sind vollkommen leer. Eine Schlafstadt.

295.

So leer wie eine Wüste zeigen sich die Asphaltflächen. Wie in Filmen von Antonioni.

296.

Nur auf der Nomentana fährt hin und wieder ein Lastwagen. Dahinter die elend heruntergekommenen Häuser der 60er und 70er Jahre.

Sprecher:

Die Standard-Architektur der 60er und 70er Jahre, die hier draußen an der Strada Pia, der Via Nomentana zu sehen ist, ist wie die Pseudo-Baukunst des 19. Jahrhunderts attrappenhaft.

297.

Ein Haus mit seltsamen runden Balkons, die auf Säulen stehen.

Sie besteht nicht innerhalb der gleichen Zeit wie die Menschen:

298.

Balkons, die abzufallen scheinen.

sie kann nicht älter werden, nur herunterkommen.

299.

Das letzte Stockwerk eines Hauses, mit Terrasse und mittelalterlichem **F**antasieschornstein.

Sie besteht nicht innerhalb des gleichen Raumes:

300.

Eine weitere vorgebaute Terrasse.

Sie stößt natürliche Umgebung und Lebensbeziehung von sich ab.

301.

Blick in Straßenzüge.

(noch) Sprecher:

Sie erscheint vorteilhafter aus dem Auto, fotografiert, gefilmt, im Modell:

sobald sie nicht umgebende, eigene, sondern gegenüberstehende, fremde bildhafte Wirklichkeit ist, nur ästhetisch und statistisch vorhanden.

302.

Die Kamera fährt auf Pasolini zu, der mit dem Rücken zur Kamera in einem Regiestuhl sitzt.

Assistent:

302. die erste!

Pasolini:

.... Mein, die Geschichte die sein wird, ist nicht wie die, die gewesen ist.

Sie läßt keine Urteile zu, sie läßt keine Ordnungen zu, sie ist unverwirklichte Wirklichkeit.

(aus der Ferne ist Musik zu hören; es ist eine Sängergruppe, die für Touristen aufspielt...)

303.

Zwischen dem Schrott eines Autofriedhofs verkauft ein Mann Gipsfiguren. Es sind Kopien bekannter Statuen wie die Venus von Milo oder der David von Michelangelo.

304.

Zwischen den Kopien antiker Statuen sind solche der Komiks, wie Schneewittchen von Disney oder irgendwelche Gartenzwerge.

305.

Buddha, Beethoven und ein Gartenzwerg.

Händler: (off)

Der David von Michelangelo verkauft sich sehr gut, aber das neue Modell

(noch) Händler: (off)

von Schneewittchen bricht alle Rekorde.
Es ist auch schöner, einfacher und
in Farbe.

306.

Das Schneewittchen und ein
betrunkenen Gartenzwerg. Da-
hinter kniet ein römischer
Legionär.

307.

Ein Schild weist auf eine
Pizzeria hin. Daneben das
Straßenschild: Viale Rousseau.

308.

Touristenbusse fahren vor.
Japaner, Deutsche steigen aus.

309.

Es geht in das Abfertigungs-
lokal "La Torre".

310.

Auf der Bühne spielt eine
Truppe deutsche und spanische
Lieder aber kaum Italienisches.

311.

Die Frau, geschminkt, die
Sängerin beendet das Lied.
Man gibt tosenden Beifall.

312.

Die Strada Pia ist jetzt leer.
Keine Autos fahren mehr.

E N D E

4430"

73-74' Min

1'30"