

Document Citation

Title	La terra trema
Author(s)	
Source	<i>Internationales Forum des Jungen Films</i>
Date	1972 Jun 25
Type	program note
Language	German
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Visconti, Luchino (1906-1976), Milan, Italy
Film Subjects	La terra trema (The earth trembles), Visconti, Luchino, 1948

internationales forum des jungen films

The Earth Will Shake
berlin
25.6. – 2.7.
1972

5

LA TERRA TREMA

Die Erde bebt

Land	Italien 1948
Produktion	Universalialia, Rom
Regie	Luchino Visconti
Buch	Luchino Visconti, nach dem Roman <i>I Malavoglia</i> von Giovanni Verga
Regieassistentz	Francesco Rosi, Franco Zeffirelli
Kamera	G.R. Aldo
Kameraassistentz	Gianni di Venanzo
Musik	Luchino Visconti, Willy Ferrero
Schnitt	Mario Serandrei
Darsteller	Einwohner des Dorfes Aci Trezza
Uraufführung	Venedig, September 1948
Länge	4.453 m
Format	35 mm

Inhalt

Der Film erzählt die Geschichte der Fischerfamilie Valastro aus Aci Trezza und ihrer Revolte gegen die Diktatur der Fischgroßhändler. Gegen den Rat ihres Großvaters beschließen die beiden Brüder Ntoni und Cola Valastro eines Tages, nicht mehr die Bedingungen der Großhändler zu akzeptieren, die den Fischern ihren Fang für so geringes Geld abkaufen, daß ihre Lebensbedingungen immer unerträglich bleiben müssen, sondern sich selbständig zu machen und auf eigene Rechnung zum Fischfang auszufahren. Sie nehmen eine Hypothek auf ihr Haus auf, um eine Grundlage für das eigene Unternehmen zu haben. Die ersten Fänge sind günstig. Viele Fässer mit Fisch können eingesalzen werden. Auch das soziale Ansehen und die Heiratsaussichten Ntonis und seiner Schwester Mara scheinen zu steigen. Aber eines Tages gerät das Boot der Valastros in einen schweren Sturm, vor dem sie nicht hatten ausweichen können, weil die Familie unter dem Zwang steht, auch bei schlechtem Wetter zum Fang ausfahren zu müssen. Das Boot wird vollständig zerschlagen und ist nicht mehr seetüchtig, die Brüder können gerade ihr Leben retten. Von da ab geht es den Valastros immer schlechter, sie müssen die Fässer mit dem gesalzenen Fisch doch an die Großhändler zu deren Preisen verkaufen, die Bank aus Catania vertreibt sie schließlich aus ihrem Haus, und am Ende müssen Ntoni und die anderen aus seiner Familie nicht nur den Spott der Bevölkerung auf sich nehmen, sondern sich wiederum bei den Großhändlern verdingen, um nicht zu verhungern. Ntonis Bruder Cola hat inzwischen Aci Trezza verlassen, um woanders sein Glück zu suchen. Das letzte Bild zeigt Ntoni mit seinem kleinen Bruder, wie sie wiederum aufs Meer hinausfahren, im Dienste der Sklavenhalter, aber ihre Bewegungen sind anders als zu Beginn des Films.

Vorspann-Text

„Die Ereignisse, die in diesem Film dargestellt werden, tragen sich in Italien zu, genauer in Sizilien, im Dorf Aci Trezza, das am Ionischen Meer in geringer Entfernung von Catania liegt.

Die Geschichte, die der Film erzählt, ist die gleiche, die sich in der Welt überall da wiederholt, wo Menschen andere Menschen ausbeuten.

Die Häuser, die Straßen, die Boote, das Meer sind die von Aci Trezza.

Alle Darsteller des Films wurden unter den Einwohnern des Dorfes ausgewählt: Fischer, Jungen, Tagelöhner, Maurer, Fischgroßhändler.

Sie kennen keine andere Sprache als das Sizilianische, um Rebellion, Schmerz und Hoffnung auszudrücken.

Die italienische Sprache ist in Sizilien nicht die Sprache der Armen.“

Luchino Visconti

Von Verga zu Gramsci

Da mich die tieferen Gründe interessieren, die die Existenz so vieler Italiener mit Qual, Beunruhigung und Angst vor der Zukunft erfüllen, habe ich das Problem Süditalien stets als eine der hauptsächlichsten Inspirationsquellen für mein Werk betrachtet. Ich muß klarstellen, daß ich mich diesem Problem zunächst auf rein literarischem Weg genähert habe; ich kann sogar sagen, daß ich es auf diese Weise eigentlich erst entdeckt habe: durch die Romane von Verga. Das vollzog sich 1940/41, während ich *Ossessione* vorbereitete. Die einzigen Romane innerhalb der italienischen Literatur, die mich seit der Lektüre meiner Jugend unwiderstehlich anzogen, waren der *Mastro Don Gesualdo* und *I Malavoglia*. Dies geschah in dem Augenblick, als ich mit meinem ersten Film, sei es auch eingeengt durch die vom Faschismus gesetzten Schranken, ein zeitgenössisches Thema des italienischen Lebens in Angriff nahm. Ich muß sagen, daß von diesem Augenblick an der Plan in mir reifte, nach dem zweiten Roman einen Film zu machen. Dann kam der Krieg, und mit dem Krieg der Widerstand, und mit dem Widerstand für einen Intellektuellen meiner Bildung die Einsicht, daß die Probleme sowohl durch die kulturelle, geistige und moralische Orientierung als auch durch die gesellschaftliche Struktur bedingt sind. Die Unterschiede, Widersprüche und Konflikte zwischen Norden und Süden begannen mich leidenschaftlich zu beschäftigen, und zwar über das Maß hinaus, in dem das 'Mysterium' des Mezzogiorno und der Inseln mich als Nordländer faszinierten... Vittorini hatte mit seinen *Gesprächen in Sizilien* bereits guten Alarm geschlagen. Der mythische Schlüssel, den ich bis zu diesem Augenblick an Verga geschätzt hatte, war mir nicht mehr genug. Ich verspürte das dringende Bedürfnis, herauszubekommen, welches die historischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Gründe waren, aus denen das Drama des Südens gewachsen war...

Man kann mir die Frage stellen, warum ich mich in meinen beiden Filmen über den Süden *LA TERRA TREMA* und *Rocco und seine Brüder* auf wesentlich psychologische Konflikte konzentriert habe, die in der Tradition des Verga'schen Themas des Scheiterns, der 'vinti' also, liegen. Ich werde versuchen, auf diese Frage zu antworten.

Ein Film erwächst aus der allgemeinen Beschaffenheit einer Kultur. Wenn ich mich mit der Thematik des Südens befassen wollte, konnte ich nur von der Basis des höchsten Niveaus, das hinsichtlich dieses Themas bereits erreicht worden war, ausgehen: von Verga. Aber wenn man genauer hinsieht, habe ich auch in *LA TERRA TREMA* versucht, als Grund und Quelle der ganzen

dramatischen Entwicklung einen ökonomischen Konflikt zu entbinden.

Der Schlüssel zum Verständnis von Geisteshaltungen, von Seelenzuständen und Konflikten ist für mich also vorwiegend gesellschaftlicher Natur, auch wenn die Schlüsse, zu denen ich komme, nur rein menschliche sind und konkret einzelne Individuen betreffen. Aber die Hefe, das Blut gleichsam in der Erzählung, ist angereichert mit staatsbürgerlichen Leidenschaften, mit gesellschaftlicher Problematik.

Da Verga a Gramsci. In: *Vie Nuove*, Nr. 42, 22. Oktober 1960. Zitiert nach: Theodor Kotulla (Hrsg.), *Der Film Manifeste, Gespräche, Dokumente.* München, 1964, S. 68 f.

Interview mit Luchino Visconti

Visconti: Laien zu verwenden, ist keineswegs eine unerläßliche Bedingung des Neorealismus. Gewiß, es ist möglich, 'wirkliche' Leute von der Straße zu holen, die genau den Filmfiguren entsprechen, aber dann besteht die Arbeit darin, sie zu Schauspielern zu machen. Ich habe Stunden um Stunden mit meinen Fischern aus LA TERRA TREMA geprobt, um sie eine kleine Replik sprechen zu lassen. Ich wollte mit ihnen zu den gleichen Resultaten kommen wie mit Schauspielern. Wenn sie Talent hatten, und das hatten sie (sie hatten vor allem etwas Außerordentliches: keinerlei Komplexe vor der Kamera), kamen sie sehr schnell dahin. Die Hauptarbeit mit Schauspielern besteht darin, sie ihre Komplexe und ihre Scheu überwinden zu lassen. Aber diese Fischer hatten keinerlei Scheu. Mit ihnen konnte ich etwas erreichen, wohin ich mit Schauspielern erst nach bedeutend längerer Zeit komme. Auch der Text lag nicht vorher fest; ich ließ sie ihn selbst finden. Ich nahm mir etwa die beiden Brüder vor und sagte zu ihnen: "Also, die Situation ist die: Ihr habt die Barke verloren, ihr seid im Elend, ihr habt nichts mehr zu essen, ihr wißt nicht mehr, was ihr tun sollt. Du willst fortgehen, du bist sehr jung, und der andere will dich zurückhalten. Sag ihm, was dich von hier wegzieht." Er hat mir geantwortet: "Ich will Neapel sehen, ich weiß nicht, schließlich..." – "Gut, das ist es, aber nun sag ihm noch, weshalb du nicht hierbleiben willst." Darauf hat er genau das geantwortet, was er auch im Film sagt: "Weil man hier lebt wie die Tiere. Man gibt uns nichts. Ich möchte die Welt sehen." Für ihn war Neapel die Welt. Das war sehr weit fort, es war der Nordpol. Dann bin ich zu dem andern gegangen: "Was würdest du deinem Bruder sagen, wenn du ihn zurückhalten wolltest, deinem wirklichen Bruder?" Er war schon bewegt und hatte Tränen in den Augen. Er glaubte, der andere wäre sein wirklicher Bruder. Das ist es, was man von den Schauspielern erreichen will und nie erreicht. Er sagte also mit Tränen in den Augen: "Wenn du weiter gehst als bis zu den Faraglioni," (das ist der Name der beiden Riffe), "dann reißt dich der Sturm fort."

Wer hätte das schreiben können? Niemand. Er sagte es auf sizilianisch. Ich kann es nicht genau wiederholen, weil ich mich nicht an den Dialekt erinnere, aber es war sehr schön; es klang wie Griechisch."

Der Dialog entstand also auf diese Weise. Von mir stammte nur die Skizzierung, sie brachten mir ihre Ideen, ihre Bilder, ihre blumigen Ausdrücke. Ich ließ sie dann den Text wiederholen, manchmal drei bis vier Stunden lang, wie man mit Schauspielern arbeitet. Aber wir änderten die Worte nicht mehr. Sie standen fest, als wären sie geschrieben worden. Und dabei war nichts geschrieben, die Fischer hatten sie erfunden.

War der Text für Italiener verständlich?

Visconti: Kaum. Er ist sehr schwierig.

Gibt es nicht eine sizilianische Version?

Visconti: Das Original, das ich zu Hause besitze und das in Venedig mit Untertiteln gelaufen ist, ist in sizilianischer Sprache, die wie Griechisch klingt. Man versteht kein Wort. Es ist eine außerordentliche Sprache, eine Sprache, die *Bilder* hat. Nur Verga hat

das nachschaffen können. Er hat eine eigene Sprache erfunden, die ein Mittelding ist zwischen dem Schrift-Italienischen und dem Dialekt. Es ist, wenn Sie wollen, Italienisch, das aber die dialektale Syntax beibehält. Der echte katanische Dialekt, den die Fischer aus LA TERRA TREMA sprechen, ist wirklich sehr schwer verständlich.

Als Brancati, ein sehr guter sizilianischer Autor, die Dialoge hörte, hat er ausgerufen: "Aber das sind die schönsten Dialoge der Welt! Nie hätte man so etwas schreiben können!" Das ist die Wahrheit. Die Dialoge sind schön, weil sie wahr sind. Sie sind so, wie die meisten Leute dort sprechen. Selbst in den dramatischsten Augenblicken drücken sie sich so aus.

Gespräch mit Luchino Visconti, von Jacques Doniol-Valcroze und Jean Domarchi, in: *Cahiers du Cinéma*, Paris, Nr. 93, März 1958. Zitiert nach: Theodor Kotulla (Hrsg.) a.a.O., S. 64 f.

Drehbuchauszug

Szene 113: Schiffsreparatur am Strand. Außen. Tag. 487. Halbnah. Vom Innern der Werkstatt aus gesehen. Rechts ein Boot, das in Reparatur liegt. Am Eingang unterhält eine Frau ein Feuer. Im Hintergrund das Meer. Ein kleiner Junge mit einem Korb kommt ins Bild. Ein Mädchen mit einem Kopftuch, Rosa, erscheint von links und versteckt sich im Eingang, als ob es jemanden beobachten wollte. Geräusche aus der Werkstatt; im Hintergrund das Rauschen des Meeres.

488. Halbtotale. Aus dem Eingang der Werkstatt. Antonio erscheint im Hintergrund und kommt auf die Kamera zu. Rosa (im Vordergrund) beobachtet ihn. Rechts stehen zwei Männer bei einem anderen Feuer.

Di Luca: Guten Tag, Antonio.

Bastiano: Guten Tag, Antonio.

Antonio: Grüß Dich, Bastiano.

Antonio geht an ihnen vorbei und verläßt das Bild nach rechts.

489. Nah. Antonio, die Hände in den Taschen, geht an den beiden Männern vorbei. Im Hintergrund der Eingang der Werkstatt. Rosa kommt auf die Kamera zu (groß), während Antonio sich entfernt und nach links aus dem Bild geht.

490. Halbnah. Vor dem Hintergrund des Meeres liegt das Boot der Valastros auf dem Trockenen. Ein Mann bearbeitet es mit einem Hammer. Die Schläge des Hammers sind während der ganzen Szene zu hören. Im Hintergrund das Rauschen des Meeres.

Antonio geht um das Boot herum, untersucht es aufmerksam, setzt sich dann auf dem Rand des Bootes nieder. Rosa, die ihm gefolgt ist, lehnt sich gegen den Anlegesteg und betrachtet Antonio.

491. Halbnah. Antonio dreht sich um und erblickt Rosa.

Antonio: Was willst Du, Mädchen?

492. Halbnah. Gegeneinstellung zur vorhergehenden. Rosa lächelt. Antonio, rechts angeschnitten, vor dem Hintergrund des Meeres.

Rosa: Das ist Dein Boot, nicht wahr? Und wir reparieren es für Dich.

493. Halbnah. Anderer Kamerawinkel als in 491. Antonio sitzt auf dem Boot; Rosa, rechts angeschnitten, vor dem Hintergrund des Dorfes.

Antonio: Ja, Ihr repariert es für mich, aber ich habe kein Geld, um das zu bezahlen. Weißt Du das?

494. Nah. Antonio auf dem Boot, Rosa stehend, vor dem Hintergrund des Meeres.

Rosa: Alle sagen, daß Du arm bist.

Rosa geht um das Boot herum und springt hinein.

495. Halbnah. Schnitt in der Bewegung. Rosa setzt sich Antonio gegenüber, der links angeschnitten zu sehen ist.

Rosa: Aber die Leute im Dorf können Dich nicht leiden.

496. Halbnah. Gegeneinstellung. Antonio ist traurig.

Antonio: Das weiß ich.

497. Halbnah. Wie 495. Rosa macht es sich im Boot bequem.

Rosa: Wenn ich Dir helfen könnte, würde ich es tun!

Rosa lächelt Antonio zu.

498. Nah. Antonio betrachtet das Mädchen mit einem bitteren Lächeln. Im Hintergrund die beiden Männer neben dem Feuer.

Antonio: Mir helfen? Und wie könntest Du mir helfen? Die es könnten, tun es nicht, weil einer habsüchtiger als der andere ist... Und doch müßten sie begreifen, daß ich das, was ich getan habe, nicht nur für mich allein, sondern für alle getan habe... Und jetzt? Siehst Du, wie sie mich verlassen haben? ... Sie wollen mein Fleisch, und sie wollen meine Knochen.

Antonio dreht sich um, er betrachtet das Boot.

499. Nah. Rosa senkt schweigend die Augen.

500. Nah, wie 498. Antonio wendet sich wieder an Rosa und schlägt mit einer Hand auf das Boot.

Antonio: Dies ist das Boot meiner Vorfahren! Siehst Du, was aus ihm geworden ist? Alle sagen, es ist meine Schuld, daß es so weit mit ihm gekommen ist.

Antonio blickt in die Ferne und spricht weiter, wie zu sich selbst.

Antonio: Aber der Tag wird kommen, an dem sie einsehen, daß ich recht hatte! Und dann wird der Verlust aller Dinge, wie er mich traf, für alle etwas Gutes bedeuten!

Er wendet sich wieder an Rosa.

Antonio: Wir müssen lernen, uns gegenseitig zu lieben und alle gemeinsam zu handeln!... Dann erst können wir vorwärtskommen!

Antonio steigt von dem Boot herunter, während im Hintergrund die Männer weiterarbeiten.

501. Halbnah. Schnitt in der Bewegung. Antonio steigt vom Boot herunter, auf dem Rosa sitzengeblieben ist. Er entfernt sich nach links (die Kamera schwenkt ihm nach), während im Hintergrund die beiden Männer sich immer noch mit ihrem Feuer beschäftigen.

502. Halbnah. Gegeneinstellung. Antonio geht mit langsamen Schritten, während Rosa, die ihr Kopftuch abgenommen hat, ihm nachläuft, aber in einigen Schritten Entfernung stehenbleibt. Antonio dreht sich um.

Rosa: Antonio!... Komm bald wieder, um Dein Boot anzuschauen!...

Antonio entfernt sich, ohne zu antworten. Er geht nach links aus dem Bild. Rosa setzt sich auf die Steine und verfolgt ihn mit ihrem Blick.

LA TERRA TREMA. Protokoll des Films von Luchino Visconti. Rom 1951, S. 103 ff.

LA TERRA TREMA

Von André Bazin

Visconti hat eine paradoxe Synthese von Realismus und Ästhetik gesucht und unzweifelhaft gefunden. Rouquier (in seinem Dokumentarfilm *Farrebique*, A.d.R.) ebenfalls, aber die poetische Transposition dieses Film entwickelte sich im Wesentlichen aus der Montage (Erinnern Sie sich an die Sequenzen vom Winter und vom Frühling). Diejenige Viscontis dagegen bezieht sich überhaupt nicht auf die Effekte von gegenübergestellten Bildern. Jedes einzelne Bild hat seinen eigenen Sinn und drückt ihn für sich aus. Deshalb kann man auch LA TERRA TREMA nur in geringem Maße mit dem sowjetischen Film der Jahre 1925 - 1930 in Verbindung bringen, bei dem die Montage das Wesentliche war. Fügen wir hinzu, daß auch hier der Sinn sich nicht aus dem Symbolismus des Bildes ergibt, auf den Eisenstein (und Rouquier) sich

ständig beziehen. Die Ästhetik des Bildes ist hier stets streng bildlicher Natur; sie hütet sich vor jeder epischen Transposition. Die Flottille aus dem Hafen ausfahrender Boote mag von überwältigender Schönheit sein: sie ist aber dennoch nur die Flottille des Dorfes und nicht wie im *Panzerkreuzer Potemkin* der Enthusiasmus und die Unterstützung der Bevölkerung von Odessa, die mit Fischerbooten Lebensmittel zu den Aufständischen schickt. Aber, so wird man sagen, wohin flüchtet sich die Kunst bei einem so asketisch-realistischen Postulat? Überall anders hin. Zunächst in die photographische Qualität. Unser Landsmann Aldo, der vorher nichts Wichtiges gemacht hatte und nur als Studio-Photograph bekannt war, hat einen zutiefst eigenwilligen bildlichen Stil entwickelt, zu dem ich nur in den schwedischen Kurzfilmen von Arne Sucksdorf ein Äquivalent sehe. Ich erlaube mir daran zu erinnern, um meine Beweisführung abzukürzen, daß ich in dem Artikel über die italienische Schule der Befreiung (*Esprit*, Januar 1948) einige Aspekte des gegenwärtigen filmischen Realismus untersucht habe und daß ich dazu gekommen bin, in *Farrebique* und *Citizen Kane* die beiden Pole realistischer Technik zu sehen. Der erste erreicht die Realität im Objekt, der andere in den Strukturen seiner Darstellung. In *Farrebique* ist alles wahr; in *Citizen Kane* wird alles im Studio rekonstruiert, aber deswegen, weil die Tiefenschärfe und die rigorose Bildkomposition sich bei Außenaufnahmen nicht herstellen lassen. Zwischen den beiden stehend, ist *Paisa*, was das Bild angeht, eher mit *Farrebique* verwandt, wobei die realistische Ästhetik sich dank einer besonderen Konzeption der Erzählung 'zwischen' den Blöcken der Realität bildet. Die Bilder von LA TERRA TREMA bringen durch eine Art Gewaltanstrengung das Paradoxe zustande, den dokumentarischen Realismus von *Farrebique* mit dem ästhetischen Realismus von *Citizen Kane* zu verbinden. Wenn nicht überhaupt zum ersten Mal, so doch zum ersten Mal mit diesem systematischen Bewußtsein wird die Tiefenschärfe hier außerhalb des Studios verwendet, bei Außenaufnahmen unter freiem Himmel, im Regen und sogar mitten in der Nacht ebenso wie im Interieur, in den 'wirklichen' Dekors der Fischerhäuser. Ich kann die technische Gewalteleistung, die das bedeutet, nicht genug unterstreichen, aber ich möchte darauf hinweisen, daß die Tiefenschärfe Visconti (ebenso wie Welles) nicht nur dazu gebracht hat, auf die Montage zu verzichten, sondern auch dazu, die Dramaturgie buchstäblich neu zu erfinden. Seine 'Einstellungen', wenn man noch von Einstellungen sprechen kann, sind von übermäßiger Länge, oft dauern sie drei oder vier Minuten; in ihnen spielen sich natürlich mehrere Handlungen zugleich ab. Visconti scheint seine Bilder systematisch auf den Ereignissen aufbauen zu wollen. Rollt sich ein Fischer eine Zigarette? Keine Ellipse wird uns gestattet, wir sehen den ganzen Vorgang. Dieser wird nicht auf seine dramatische oder symbolische Bedeutung reduziert, wie die Montage es im allgemeinen tut. Die Einstellungen sind oft statisch, sie erlauben Menschen und Gegenständen, ins Bildfeld hineinzukommen und dort ihren Platz zu finden, aber Visconti wendet auch einen eigenartigen Schwenk an, der sich ganz langsam über einen sehr breiten Sektor bewegt. Das ist die einzige Kamerabewegung, die er sich gestattet; sämtliche Fahrten sind ebenso ausgeschlossen wie ungewöhnliche Kamerawinkel.

Die Nüchternheit dieser Dramaturgie wird nur ausgeglichen durch das außerordentliche Gleichgewicht der Bildkomposition, die hier vorhanden ist und von dem nur eine photographische Reproduktion eine Vorstellung vermitteln könnte. Aber auch über die reine bewegte Komposition des Bildes hinaus beweisen die Hersteller dieses Films eine intime Kenntnis ihrer Materie. Das gilt vor allem für die Interieurs, die sich der Film bisher hat entgehen lassen. Die Schwierigkeiten der Beleuchtung und der Aufnahmetechnik machen natürlich Dekors für Innenaufnahmen fast nicht verwendbar. Gelegentlich hat man es erreicht, aber das ästhetische Ergebnis war viel bescheidener als das, worauf man bei Außenaufnahmen rechnen kann. Zum ersten Mal ist hier ein ganzer Film im Stil, in der Dramaturgie, im Spiel der Darsteller und im photographischen Ergebnis 'drinnen' und 'draußen' gleich. Visconti war der Neuheit dieser Errungenschaft würdig. Trotz der Armut oder vielleicht sogar wegen der Banalität dieses Fischerhaushaltes entwickelt sich aus den Bildern eine außerordentliche, zugleich intime und gesellschaftliche Poesie.

Aber was vielleicht am meisten Bewunderung verdient, ist die Meisterschaft, mit der Visconti seine Darsteller geführt hat. Sicher ist dies nicht das erste Mal, daß Laiendarsteller in einem Film auftreten, aber noch nie, außer vielleicht in den exotischen Filmen, wo sich das Problem auf besondere Art stellt, wurden sie auf eine so perfekte Weise zur Einheit mit den ästhetischen Elementen des Films geführt. (...) Hier bleibt der Darsteller manchmal mehrere Minuten lang im Bildfeld, er spricht, bewegt sich, agiert mit einer unvorstellbaren Natürlichkeit und Anmut. Visconti kommt vom Theater; er verstand es, seinen Darstellern, noch jenseits des Natürlichen die Stilisierung der Geste mitzuteilen, in der das Handwerk des Schauspielers besteht. Man ist hingerissen. Wenn die Jurys der Festivals nicht das wären, was sie sind, so hätte der Preis für die beste Darstellerleistung in Venedig den Fischern aus LA TERRA TREMA zugesprochen werden müssen.

(...)

André Bazin in: *Esprit*, Dezember 1948. Zitiert nach: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Bd. IV, Paris 1962, S. 38 ff.

LA TERRA TREMA – gestern und heute

Bei Verga wird der 'Naturalismus' zum Stil; Visconti – unser eigenwilligster und wichtigster Regisseur – machte den 'Neorealismus' zum Stil. Die Wahrheit fällt mit der poetischen Erfindung zusammen. Diese besitzt in LA TERRA TREMA eine explosive Wucht, eine revolutionäre Gewalt und Originalität, die ihrer Zeit voraus war. Die Bedeutung und die Tragweite dieses Umstands wird man erst in zehn oder fünfzehn Jahren erkennen; der Film wird dann noch immer aktuell sein, und der historischen Kritik wird es nicht so sehr darum gehen, den Wert des Films aus der Zeit abzuleiten, in der er entstand, sondern die Phänomene zu untersuchen, die seine Form bestimmen...

'Revolutionär' waren in LA TERRA TREMA auch die Ausdrucksmittel, die Visconti in engen Bezug zur menschlichen und sozialen Bedeutung setzte, die sie jeweils erzeugen: die komplizierten Kamerabewegungen und die Schnitte in der Sequenz der Ausweisung aus dem Haus, die langsamen Schläge der Glocken, das laute Rufen der Fischer, der Schrei der Mutter, als sie den Sohn umarmt, das stets hörbare Rauschen des Meeres, Ntonis Lachen, als er von Catania zurückkehrt, die langen Schwenks über den Strand zu Beginn, die Tiefenschärfe und die Fotografie G.R. Aldos, die mit der eines Tissé vergleichbar ist. Und daß in LA TERRA TREMA eine mythologische Dimension besteht, ist kein negativer Faktor, sondern beweist, wie bei Visconti die Realität ständig mit menschlicher Anteilnahme dargestellt wird... Auch die Langsamkeit der Erzählung findet schließlich ihre Rechtfertigung. Jeder Künstler gibt seiner Arbeit das Tempo, das er für richtig hält: und die 'Episode vom Meer' erforderte eben ein langsames Tempo, das der Natur des Dramas angemessen war; ebenso suggerierte Dreyer durch einen langsamen Rhythmus die innere Müdigkeit der Personen in *Tage des Zorns*.

Guido Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Turin 1960, S. 377

Erst 1947 versuchte sich Visconti wieder an einem Filmprojekt, das zwar nicht so ausfiel, wie er es geplant hatte, aber trotz vieler Modifikationen zu einem Meisterwerk geriet: LA TERRA TREMA. Viscontis ursprünglicher Plan bestand darin, eine Art Dokumentarfilm über Sizilien zu drehen, der in drei Teilen die Lage der sizilianischen Fischer, der Schwefelarbeiter und der Bauern beschreiben sollte. In diesen drei Teilen wollte Visconti die dringendsten Probleme des sizilianischen Proletariats nicht nur veranschaulichen, sondern auch von einer engagierten Position aus kommentieren.

Im November 1947 begann Visconti, zunächst die Episode mit den sizilianischen Fischern zu drehen, der er Vergas Roman *I Malavoglia* zugrundelegte. Aber aus der Episode der Fischer wurde ein eigener langer Film, den Visconti auch nur deshalb zuendebringen konnte,

weil er sich an der Finanzierung zum Teil selbst beteiligte; zur Realisierung der beiden übrigen geplanten Teile des Epos ist es dagegen nie gekommen. Visconti ließ die Rollen seines Films von Fischern des Dorfes Aci Trezza bei Catania spielen; die Dialoge Vergas übersetzten diese in ihre eigene Mundart.

Die Verwendung von Laiendarstellern, die Visconti bereits in einem Aufsatz aus dem Jahre 1943 gefordert hatte, entsprach dem dominierenden Stil der ersten neorealistischen Phase. Aber obwohl LA TERRA TREMA in gewissem Sinn von dieser Strömung getragen wurde, besaß der Film doch ein höchst eigenwilliges Profil, das ihn über alle Strömungen der Zeit hinaushob. Im Gegensatz zwischen improvisatorischer Arbeit mit Laiendarstellern auf der einen und dem Festhalten an einer literarischen Vorlage auf der anderen Seite zeigte sich in LA TERRA TREMA die gleiche innere Spannung wie zwischen der scheinbar dokumentarischen Oberfläche des Films und seinem in Wirklichkeit minutiöser Planung unterworfenem Stil. Aus dieser inneren Spannung, diesem Widerspruch resultieren aber die eigentlichen Qualitäten des Films.

Visconti legt LA TERRA TREMA zwar Vergas Roman *I Malavoglia* zugrunde. Aber in den Stoff des sizilianischen Romanciers brachte er eine neue Dimension: bei Visconti wird der junge Fischer Ntoni, in Vergas Roman nur eine Nebenfigur, zur Hauptperson. Bei Verga spürt er nur ein vages Unbehagen an der Misere und der Ungerechtigkeit seiner Lebensverhältnisse; Visconti macht ihn dagegen zum Initiator einer Revolte gegen die ausbeuterischen Fischgroßhändler. Ntoni macht sich mit seiner Familie selbständig, dem Widerstand des Großvaters zum Trotz, er verpfändet sein Haus an eine Bank und fährt nunmehr auf eigene Rechnung zum Fischfang aus. Aber er hat Schwierigkeiten, seine Ware abzusetzen; ein Unwetter zertrümmert seinen Kahn. Am Ende muß Ntoni mit den Seinen aus dem Haus der Vorfäter ausziehen und sich den Großhändlern wieder unterwerfen. In der letzten Szene des Films fährt Ntoni auf einem fremden Boot wiederum zum Fang aus. Lange, nachdem die Bilder bereits dunkel geworden sind, hört man noch das Eintauchen der Ruder ins Wasser. Aber in seiner Niederlage erkennt Viscontis Protagonist – das machen einige Szenen gegen Schluß ganz deutlich – die Möglichkeit eines zukünftigen Sieges, dessen Vorbedingung es freilich wäre, daß die Fischer im Kollektiv handelten, während sie jetzt dem Außenseiter mit Hohn und Feindschaft begegnen.

Es ist nicht möglich, LA TERRA TREMA allein von seinem Inhalt oder seiner ideologischen 'Aussage' her zu interpretieren. Mit diesem Film wandelte sich der roh wochenschauartige Neorealismus der ersten italienischen Nachkriegsfilme zum Stil. Jede Geste der Darsteller, jede Einstellung und jede Kamerabewegung stammen, obwohl sie den Stempel der Realität tragen, aus der Imagination Viscontis – aus jener Imagination, die einige Theoretiker des Neorealismus so entschieden aus dem Film verbannen wollten.

Diese ästhetische Doppelnatur des Films, seine Einfachheit, die im Grunde das Ergebnis höchster Kompliziertheit ist, läßt sich in fast jeder Szene nachweisen, so etwa in den Aufnahmen vom nächtlichen Fischfang: die Barken mit den brennenden Lampions schieben sich auf dem schwarzen Wasser aneinander vorbei wie nach dem Plan einer Choreographie, während Glocken ertönen und Schreie durch das Dunkel hallen. Menschen tauchen in einem Fenster auf wie in einem Gemälde; während des Sturms, als die Männer mit ihren Booten auf der See sind, stehen die Frauen in ihren schwarzen Gewändern wie mythische Figuren am Strand. Und der französische Kritiker André Bazin hat bemerkt, daß Fischer aus LA TERRA TREMA mit ihren Lumpen nicht einfach bekleidet, sondern 'drapiert sind wie die Prinzen der Tragödie'.

Aber es trifft nicht zu, wie einige Kritiker es von LA TERRA TREMA behauptet haben, daß hier soziale Konflikte unter einer dekorativen Oberfläche zugedeckt würden. Wenige Filme vermochten ihrem Geschehen gerade durch die formale Struktur eine so beispielhafte soziale Transparenz zu geben wie dieser. Die raffiniertesten Einstellungen und Kamerafahrten des Films sind es, durch die sein Geschehen – das sich in gewissem Sinne wieder auf das viscontische Leitmotiv des Zerfalls einer Familie reduzieren läßt – menschliche und soziale Tiefe gewinnt. Das gilt etwa für die lange Diskussion

Ntonis mit seinem Bruder Cola vor einem Spiegel: kunstvoll und in immer neuen Bahnen umkreist die Kamera die beiden, gleitet unmerklich vom Spiegelbild aufs Gesicht über oder kontrastiert die Gesichter mit ihren Spiegelungen, während Ntoni seinen Bruder vergebens davon zu überzeugen sucht, daß man nicht auswandern, nicht vor dem Elend fliehen solle, daß es nicht anderswo, sondern an Ort und Stelle zu kämpfen gelte. Diese Szene, ein virtuoseres Meisterstück der 'inneren', auf Schnitte verzichtenden, gleitenden Montage, ruht sich keineswegs auf wohlfeilen pittoresken und dekorativen Wirkungen aus, auf die Spielszenen in Filmen (und sogar in Viscontis späteren Werken, etwa den *Weißten Nächten*) oft abzielen; sie fasziniert und rückt den Zuschauer gleichzeitig in eine Distanz, die ihn die tiefere, universalere Bedeutung des Geschehens begreifen läßt.

In LA TERRA TREMA realisiert sich vollendet die ästhetische Einheit des Besonderen und des Allgemeinen: Ntoni, der Protagonist des Films, ist zugleich eine Gestalt aus der zeitgenössischen Realität Siziliens und der Vertreter ungezählter Generationen von Gebrochenen und Nieder gebeugten, deren Dasein er durch seine Rebellion einen neuen Sinn gibt.

Ulrich Gregor in: Kinemathek Nr. 32, Berlin, Februar 1967, S. 9 ff.

Die Filme von Luchino Visconti

- 1940 *La Tosca*, Mitarbeit
- 1942 *Ossessione*
- 1945 *Giorni de gloria*, Mitarbeit
- 1948 LA TERRA TREMA
- 1951 *Bellissima*
- 1953 *Siamo donne* Episode
- 1954 *Senso*
- 1957 *Le notti bianche*
- 1960 *Rocco e i suoi fratelli*
- 1962 *Boccaccio 70*, Episode *Il Lavoro*
- 1963 *Il gattopardo*
- 1965 *Vaghe stelle dell'orsa*
- 1966 *Le streghe*, Episode *La strega bruciata viva*
- 1967 *Lo straniero*
- 1968- *The Damned (La caduta degli dei)*
- 1969
- 1971 *Death in Venice*
- 1972 *Ludwig II.*

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30