

Bazin und Botok: Inszenierte Realität

La terra trema und Die Geschichte vom weinenden Kamel

Michaela Krützen

An der Ostküste Siziliens: Ein Tag im Jahre 1947, Morgengrauen. Zwei junge Frauen erwarten sehnsüchtig die Rückkehr ihrer Brüder und ihres Großvaters. Die Männer bestreiten den Lebensunterhalt der Familie mit Fischfang; das ist ein gefährliches Unternehmen. Die Frauen sind besorgt: »Das Meer ist bitter«. Die Petroleumlampe wird gelöscht, das Brot ist schon im Ofen. Offensichtlich gibt es weder Strom noch fließendes Wasser im Haus. Die jungen Frauen arbeiten barfüßig, ihre Kleider sind abgetragen. Eine der Schwestern staubt die Kommode und den Tisch, die andere kehrt mit geübten Bewegungen den Boden. Kurz darauf kommen die Männer nach Hause, der jüngste Arbeiter ist noch nicht einmal sechs Jahre alt, der älteste schon über sechzig. Müde schleppen sie die schweren Netze ins Haus, erschöpft waschen sie ihre Gesichter. Mit diesen Verrichtungen beginnt ein Tag im Leben einer sizilianischen Fischerfamilie. Die Szene stammt aus **La terra trema**, Regie führte Luchino Visconti. Sein Film erzählt von einer Großfamilie, deren ältester Sohn Ntoni einen Kredit aufnimmt, um ein eigenes Boot zu kaufen.

Im Süden der Mongolei: Ein Tag im Jahr 2002, Morgengrauen. Der Großvater sammelt Feuerholz und heizt den Ofen an. Die Großmutter bereitet das Essen für ihre Familie zu, die ihren Lebensunterhalt mit der Zucht von Kamelen, Schafen und Ziegen verdient. Als die milchige Suppe fertig ist, bringt die Frau einen Teil als Opfer dar. Sie tritt vor das Zelt, wirft mehrere Löffel in den Wind und spricht ein Morgengebet. Kurz darauf trägt die Schwiegertochter das Enkelkind in die Jurte, setzt es auf den Boden und bindet es an eine Leine. Das kleine Mädchen schreit, die Großmutter beruhigt es: »Schau, Oma gibt dir ein Bonbon«. Dann nimmt sie mit tausendfach geübten Bewegungen die große Schüssel vom Feuer. Das Essen ist fertig. So beginnt ein Tag im Leben dieser mongolischen Nomadenfamilie. Die Szene stammt aus **Die Geschichte vom weinenden Kamel**, Regie führten Byambasuren Davaa und Luigi Falorni. Ihr Film erzählt von einer Großfamilie, die ihre Söhne Duda und Unga ausschickt, um ein Kamelfohlen namens Botok zu retten.

La terra trema und **Die Geschichte vom weinenden Kamel**: Zwei Filme, die auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten zu haben scheinen. Das in



Abb. 1: Aldo Graziati, *La terra trema*, Italien, 1947, Filmstill



Abb. 2: Luigi Falorni, *Die Geschichte vom weinenden Kamel*, Mongolei, Juni 2002, Filmstill

schwarz-weiß gedrehte Melodrama feierte im Sommer 1948 Premiere, die in Farbe gedrehte Nomadenerzählung wurde im September 2003 uraufgeführt. Die Filmemacher stammen aus ganz unterschiedlichen Epochen: Davaa und Falorni, beide Jahrgang 1971, gingen noch nicht einmal zur Schule, als der 1906 geborene Visconti seinen letzten Film drehte. Neben dieser zeitlichen Differenz gibt es eine nationale: **La terra trema** wurde in Italien von Italienern gedreht und in deren Heimatland uraufgeführt, beim Filmfestival in Venedig. **Die Geschichte vom weinenden Kamel** hingegen ist eine deutsche Produktion, die in der Wüste Gobi von einer in München studierenden Mongolin und ihrem italienischen Kommilitonen gedreht wurde. Der Film wurde erstmals in Kanada, beim Filmfestival in Toronto, aufgeführt. Drittens scheinen die beiden Filme auch noch unterschiedlichen Gattungen anzugehören: **La terra trema** gilt als Spielfilm, während **Die Geschichte vom weinenden Kamel** bei der Oscar-Verleihung 2004 in der Kategorie »Bester Dokumentarfilm« nominiert war.

Trotz dieser offenkundigen Differenzen ist es sehr aufschlussreich, den modernen Kassenerfolg mit dem neorealistischen Klassiker in Verbindung zu setzen. Beide Filme erzählen von Großfamilien, die mit drei – respektive sogar vier Generationen – unter einem Dach leben. Sie stellen eine soziale Schicht in den Mittelpunkt der Erzählung, die von traditioneller Arbeit lebt: Vom Fischfang und von der Viehzucht. Beide Filme zeigen in ihren ersten Szenen ganz alltägliche, morgendliche Rituale: Hausarbeit und Broterwerb. Diese Übereinstimmung ist Ausgangspunkt für ein Experiment, für einen Gedankenversuch: Was verbindet Viscontis Film mit dem von Davaa/Falorni? Einer solchen Frage nachzugehen, bedeutet nicht, die Intention der Filmemacher zu erforschen. Es geht nicht darum, ob sich die beiden jungen Regisseure in die Tradition des Neorealismus einordnen wollten. Festgestellt werden soll lediglich, welche Charakteristika des Neorealismus in dem Film über ein traditionelles mongolisches Ritual aufgespürt werden können und welche Elemente diesem Ansatz geradezu entgegengesetzt sind. In welcher Weise werden in **La terra trema** und in **Die Geschichte vom weinenden Kamel** die gattungstypischen Kriterien für einen Spielfilm oder einen Dokumentarfilm bedient? Ist das Kriterium der Authentizität für die beiden Erzählungen von Bedeutung? Welche Rolle spielt die Inszenierung? Wie wichtig ist die Einbeziehung der Realität, des Vorgefundenen?

Die Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden orientiert sich an André Bazins Thesen zum Neorealismus, die er schon Ende der vierziger Jahre formulierte, sozusagen zeitgleich zu den Premieren der italienischen

Produktionen die unter diesem Schlagwort bekannt wurden. In seinen Essays begeistert er sich für den »fast dokumentarische[n] Realismus« (Bazin 2004, 327) dieser Spielfilme; auf ihn wirken sie wie »rekonstruierte Tatsachenberichte« (Bazin 2004, 300). Kann die von Bazin gerühmte »Reportagequalität« (Bazin 2004, 314) der italienischen Nachkriegserzählungen in **Die Geschichte vom weinenden Kamel** ausgemacht werden? Kurz: Sind Bazins Kriterien auf die Geschichte des Kameljungen Botok zu übertragen?

Gemeinsamkeiten

In seinem Essay **Der filmische Realismus und die italienische Schule** schreibt André Bazin den Figuren Rossellinis, Visontis und De Sicas eine »bestürzende Wahrhaftigkeit« (Bazin 2004, 304) zu. Dieser Eindruck entstehe durch die Besetzung. Charakteristisch für den Neorealismus sei »die Absage an das Starprinzip und der gleichberechtigte Einsatz von Berufs- und Laiendarstellern« (Bazin 2004, 304). Innerhalb des von Bazin beschriebenen Rahmens sind beim Casting allerdings ganz unterschiedliche Vorgehensweisen möglich. In **Roma, città aperta** (1945) setzt Roberto Rossellini fast ausschließlich auf erfahrene Schauspieler, die er allerdings gegen ihr bisheriges Rollenfach besetzt (Bondanella 1993, 49). Vittorio De Sica mischt Profis und Amateure in **Umberto D.** (1952), während er in **Ladri di biciclette** (1949) noch ausschließlich mit Laien arbeitete. »Filme ohne Schauspieler? Zweifellos!« notiert Bazin (Bazin 2004, 346). Er schätzt diese Vorgehensweise ganz besonders: »Der Arbeiter und sein Sohn bilden ein derart gelungenes Paar, dass man sich kaum vorstellen kann, wie es gewesen wäre, wenn De Sica diese Rollen mit bekannten Schauspielern besetzt hätte« (Bazin 2004, 345).

In **La terra trema** hat sich auch Visconti für die ausschließliche Arbeit mit Laien entschieden, was im Film deutlich herausgestellt wird. Auf der Schrifttafel wird zu Beginn des Films erklärt, dass alle Darsteller aus dem Fischerdorf Aci Trezza stammen: »Fischer, Mädchen, Tagelöhner, Maurer, Großhändler«. Im Unterschied zu De Sica hat Visconti in dieser Arbeit sogar auf eine Nachsynchronisierung durch professionelle Schauspieler verzichtet. Zu hören sind die authentischen Stimmen der Dorfbewohner. Dabei sprechen die Figuren nicht etwa Italienisch, die »Sprache der Reichen«, wie es im Vorspann des Filmes heißt. Stattdessen unterhalten sie sich in einem sizilianischen Dialekt, bei dessen Aussprache sich Visconti allerdings am Zungenschlag älterer Dorfbewohnern orientierte (vgl. Bacon 1998, 35). Die konsequente Verwendung dieser Sprache hat zur Folge, dass Nicht-Sizilianer nur

erahnen können, was die Figuren sagen. Daher fügte Visconti einen Off-Text hinzu, der das Geschehen zusammenfasst – so wichtig war es ihm, dass man die Stimmen seiner Darsteller im Original zu hören bekommt.

Ein weiteres Mittel, die Authentizität der Figuren zu steigern, war die Erarbeitung des Textes mit den Darstellern. Visconti schrieb den genauen Dialog erst nach den Proben nieder. Außerdem behielt er die tatsächlichen Vornamen seiner Mitarbeiter im Film bei: Hauptdarsteller Ntoni hört auch in der Lebenswelt auf den Namen Antonio. Die Übernahme des realen Namens ist bis heute ein gängiges Inszenierungsmoment des Dokumentarischen: In jüngerer Zeit wurde diese Technik bei den Studenten in **The Blair Witch Project** (1999) oder den Schülern in **Elephant** (2003) angewendet. Visconti steigerte dieses Verfahren und übernahm neben den Namen auch noch einige Verwandtschaftsverhältnisse: Ntonis leiblicher Bruder spielt auch im Film diese Rolle. Schließlich verzichtete der Regisseur darauf, seine Darsteller im Vor- oder Abspann aufzuführen. Es scheint, als wollte er betonen, dass es sich nicht um Schauspielerei im konventionellen Sinne handelt, als wolle er sich mit seinem Spielfilm in eine dokumentarische Tradition stellen. Dieses Bekenntnis kommt nicht von ungefähr, hatte Visconti doch ursprünglich geplant, einen Dokumentarfilm in Aci Trezza zu drehen (Bazin 2004, 334; Bacon 1998, 35). Erst im Laufe der Vorbereitungen entschied er sich für eine fiktionale Herangehensweise.

Die gegenläufige Bewegungsrichtung, die paradoxerweise zu einer Annäherung der beiden Filme führt, ist im Abspann von **Die Geschichte vom weinenden Kamel** zu beobachten. Es scheint hier, als würde der Dokumentarfilm seine Inszeniertheit betonen. Die Großmutter und der Großvater treten aus der Jurte und stellen sich vor ihre Tür. Davaa und Falorni stellen das Paar sozusagen in einen Rahmen. Es entsteht sogar der Eindruck, als würden die Großeltern vor einen Vorhang treten. Doch statt der Verbeugung erfolgt ein Schnitt auf die nächste Gruppe: Ihr Sohn und seine Frau stehen nun vor der Tür, alle übrigen Familienmitglieder folgen. Davaa und Falorni haben mit Laien gearbeitet, wie Visconti. Auch sie übernehmen die realen Verwandtschaftsverhältnisse ihrer Darsteller: Die Familie besteht auch in der außerfilmischen Wirklichkeit. Der Abspann des Films verdeutlicht allerdings, dass die mongolischen Laien nicht nur bei ihrem alltäglichen Leben beobachtet wurden. Ganz offensichtlich stellt sich der Film nicht in die Tradition des *direct cinema*, dessen Vertreter sich der Beobachtung verpflichtet haben (Beyerle/Brinkmann 1991; Mamber 1974). Die Auftritte vor der Jurte stellen vielmehr heraus, dass die Nomaden Arbeit geleistet haben. Diese Arbeit ent-

spricht grundsätzlich der Arbeit, die auch die Darsteller bei Visconti verrichteten. Die Nomaden und die Fischer tun das, was sie jeden Tag tun oder tun könnten – nur unter der Anleitung eines Regisseurs, einer Regisseurin. Die Sizilianer pökeln Fische, die Mongolen scheren Kamele. Die Fischer waschen sich, indem sie das Wasser aus Waschschüsseln schöpfen, die Nomadin wäscht ihren kleinen Sohn, indem sie ihn in eine Schüssel stellt und mit Wasser übergießt. Es sind die Verrichtungen des tatsächlichen Alltags der Darsteller, die sowohl Visconti als auch Davaa und Falorni nachstellen lassen und so auf die Leinwand bringen.

Diese alltäglichen Verrichtungen werden in authentischer Kleidung getätigt und an Originalschauplätzen gefilmt. Im neorealistischen Film wird diese für die Epoche untypische Produktionsweise bevorzugt, auch wenn Rossellini für **Roma, città aperta** einige Räume nachbauen ließ (Bondanella 1993). In **Germania anno zero** (1948) sind die Trümmer des zerbombten Berlins der Schauplatz für Rossellinis Film. **Ladri di biciclette** wurde von De Sica in römischen Straßen und Wohnungen gedreht. Auch bei **La terra trema** wurde ausschließlich *on location* gedreht, was André Bazin in besonderer Weise überzeugt: »Trotz der Armseligkeit oder sogar gerade wegen der Schlichtheit dieses Fischerhaushalts geht davon eine außergewöhnliche, zugleich intime und soziale Poesie aus« (Bazin 2004, 330). Visconti stellt seine von Bazin so gelobte Produktionsweise im Vorspann seines Films deutlich heraus. Eine Schrifttafel erklärt, dass »die Häuser, Straßen, Boote, das Meer« würden zu Acì Trezza gehören.

Eine solche Erklärung wäre in **Die Geschichte vom weinenden Kamel** überflüssig. Wer wollte in Frage stellen, dass die Jurte der Wohnort der Nomadenfamilie ist? Wer sollte anzweifeln, dass der Großvater seine eigene Jacke trägt? Duda ist ganz offensichtlich ein erfahrener Reiter und sogar der kleine Ugda beweist Routine im Umgang mit den Kamelen. Jeder Handgriff offenbart die Vertrautheit mit den Gegenständen, jede Bewegung zeigt die genaue Kenntnis der Tiere. Es ist der authentische Lebensraum der Darsteller, den sowohl Davaa und Falorni, sowie auch Visconti auf die Leinwand bringen.

Neben den Originalschauplätzen und der Arbeit mit Laien gibt es schließlich noch eine dramaturgische Übereinstimmung. In beiden Filmen wird von einer ganz alltäglichen Geschichte berichtet. Das ist typisch für den Neorealismus, wie Bazin notiert. »Kein Verbrechen aus Leidenschaft, kein großartiger Kriminalfall« würde geschildert, »statt dessen ein unbedeutender, ja banaler Vorfall« (Bazin 2004, 338; vgl. Sorlin 2002, 92). In **Ladri di biciclette**

gehe es zum Beispiel um einen »Zwischenfall im täglichen Leben eines Arbeiters« (Bazin 2004, 338). Das gestohlene Fahrrad sei eigentlich eine Kleinigkeit, nur für den Betroffenen ist der Diebstahl relevant. Von einer solchen Kleinigkeit berichtet auch **Die Geschichte vom weinenden Kamel**. Ein Muttertier verstößt nach der Geburt sein Junges, das daraufhin zu verhungern droht. Alle Versuche der Zusammenführung scheinen zu scheitern. Auch das ist ganz sicherlich »kein Verbrechen aus Leidenschaft, kein großartiger Kriminalfall«. Allein für die Nomadenfamilie ist das Überleben des Kamelfohlens Botok von Bedeutung, nur für die Fischerfamilie ist der Kauf des Bootes von Belang.

Aus dieser Konzentration auf alltägliche Geschichten schloss Bazin 1948, dass der neorealistische Film keine »Suspense-Regeln« beachte (Bazin 2004, 327). Diese Feststellung leuchtet nicht unmittelbar ein, da die Filme durchaus auf Spannung setzen. In **Umberto D.** droht dem alten Beamten die Obdachlosigkeit, in **Ladri di biciclette** befürchtet der Familienvater den Verlust des eben erst gefundenen Arbeitsplatzes. In **Roma, città aperta** muss die Hauptfigur sogar um ihr Leben fürchten, wenn ihn die Nazis finden. Von ähnlichen Bedrohungen könnte durchaus auch in einem Film des klassischen Hollywoodkinos erzählt werden. Bazin beobachtet und beschreibt aber, dass die Spannungsbögen in neorealistischen Filmen auf andere Art und Weise entwickelt werden. Die Italiener zeigen »eine nicht greifbare Menge unbedeutender Gesten« (Bazin 2004, 370). Sie präsentieren eine »Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere« (Bazin 2004, 377).

Bazin begeistert sich zum Beispiel für eine Szene aus **Umberto D.**, in der ein Dienstmädchen früh morgens aufsteht, um das Frühstück für ihre Herrschaft zu richten. Die Kamera beobachtet, »wie sie sich verschlafen in der Küche zu schaffen macht, die Ameisen im Spülbecken ertränkt, Kaffee mahlt« (Bazin 2004, 377). Im klassischen Kino wäre diese Szene in wenigen Einstellungen abgehandelt worden, man hätte sie gekürzt und dem, wie Bazin es nennt, »dramatischen Sinn« (Bazin 2004, 377) untergeordnet. Anders im Neorealismus: »Die wirklich wichtigen und erhellenden Szenen sind die langen beschreibenden Szenen, die anscheinend keinerlei Einfluss auf den Verlauf der Handlung haben« (Bazin 2004, 388). Er resümiert: »So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst« (Bazin 2004, 379).

Diese Qualität erkennt Bazin auch in **La terra trema**: »Ein Fischer dreht sich eine Zigarette: Keinerlei Ellipse wird uns zugestanden, wir sehen den

ganzen Vorgang, und dieser wird nicht auf seine dramatische oder symbolische Bedeutung reduziert, wie es die Montage gewöhnlich tut« (Bazin 2004, 330). Er stellt fest: »Hier bleibt der Darsteller bisweilen minutenlang im Bild, spricht, verändert seinen Standort und agiert mit unvorstellbarer Natürlichkeit, ja Anmut« (Bazin 2006, 331). Bazins Formulierungen können problemlos auf **Die Geschichte vom weinenden Kamel** übertragen werden: Für die Rettung des Kamels ist der Erwerb von Batterien oder das Singen eines Wiegenliedes unerheblich. Diese Szenen treiben die Handlung nicht voran. Die Bewegungen der Figuren bestechen aber durch ihre Natürlichkeit, durch die Anmut, mit der sie ausgeführt werden.

Von Anmut spricht Bazin bezeichnenderweise nur, wenn er die Bewegungen der Hauptfiguren beschreibt. Er entdeckt diese Grazie nicht im Gang der Hauswirtin, die dem Rentner Umberto die Wohnung kündigt, oder in den Gesten der Großhändler, die die Fischer beim Abwiegen ihres Fangs betrügen. Anmut ist im neorealistischen Film ganz offensichtlich an Armut gebunden. Tatsächlich zeigen die italienischen Spielfilme »eine gewisse Vorliebe für das Elend und die systematische Suche nach schäbigen Details« (Bazin 2004, 339). In **Umberto D.** muss der Pensionär zur Armenspeisung gehen, in **Germania anno zero** darbt die Familie in einer überbelegten Wohnung. Die Fischer in **La terra trema** tragen Lumpen und sie müssen sich die Brotportionen einteilen. Die Familie hungert.

Auch in die **Die Geschichte vom weinenden Kamel** lebt die Familie in einfachen Verhältnissen. Die Bilder ähneln sich: Die Alten sind zahlos, die Kinder schlafen zu zweit in einem Bett. Die Familie scheint nur wenig Kleidung zu besitzen. Strom und fließendes Wasser gibt es nicht. Die Nomaden besitzen im Unterschied zu ihren Verwandten in der Stadt kein Motorrad und keinen Fernseher. Dennoch wird das Fehlen dieser Güter nicht als Armut dargestellt. In **Die Geschichte vom weinenden Kamel** gibt es keinen Hunger und keine Not; die Jurte ist keinesfalls als schäbig zu bezeichnen. Sie zeugt nicht von Verfall, wie die Unterkünfte der italienischen Protagonisten – sie ist ein aufgeräumter und farbenfroher Ort – an dem die Familie gerne zusammenkommt. Dies ist eine erste Abweichung vom neorealistischen Konzept. Der Lebensweg der Brüder Ntoni und Cola ist eine *via dolorosa*, für Dude und Ugna hingegen ist das Leben ein Abenteuer, das sie zu meistern wissen. Visconti brachte »alltägliches Leiden« (Bazin 2004, 373) auf die Leinwand. In **Die Geschichte vom weinenden Kamel** geht es um Alltag, aber nicht um das Leiden.

Unterschiede

Roma, città aperta zeigt den Kampf des italienischen Widerstands gegen die Nazi Herrschaft. Der deutsche Major Bergmann ist ein teuflischer Herrenmensch, seine Mitstreiterin Ingrid eine skrupellose Sadistin, die sich an den Qualen eines Gefolterten weidet. Die Italiener leiden: Der heldenhafte Manfredi wird zu Tode gefoltert, die schwangere Pina auf offener Straße erschossen, der tapfere Don Pietro hingerichtet. Eine ähnlich starke Kontrastierung von gut und böse ist auch in **La terra trema** zu beobachten. Schon auf der einleitenden Schrifttafel erklärt Visconti: »Es wird die immer wiederkehrende Geschichte all jener Dörfer erzählt, in denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden«. In der fünften Minute des Films wird im Off-Text wiederholt, was im Bild zu sehen ist: »Die Großhändler kaufen ihnen den Fang für fast nichts ab und werden so ohne Mühe reich«. Die feisten Händler weiden sich regelrecht am Elend der Fischerfamilie. Als der hungernde Ntoni um Arbeit bittet, lachen sie ihn aus und verspotten seine Familie.

So wie die Widerstandskämpfer gegen die Nazis arbeiten, so wehrt sich Ntoni gegen die Großhändler. Nach rund fünfzig Minuten Filmzeit fährt er in die Stadt, um eine Hypothek aufzunehmen, die den Kauf eines Bootes ermöglicht und damit die Arbeit auf eigene Rechnung – ein Aufstand, das Ende der Sklaverei. Auch in **Die Geschichte vom weinenden Kamel** reiten die Söhne in die nahe gelegene Stadt. Sie holen einen dort lebenden Musiklehrer, dessen Geigenspiel nach dem traditionellen Hoss-Ritual, das Muttertier so rühren wird, dass es weint und sein Junges säugt. Diese Reise unterscheidet sich radikal von Ntonis mutigem Aufbruch. Der Fischer geht ein hohes Risiko ein und kämpft mit all seiner Kraft gegen die Unterdrückung seiner Familie. Visconti erzählt von einem Aufstand gegen die Ungerechtigkeit, Davaa/Falorni hingegen zeigen eine wundersame Errettung.

Neorealistische Filme zeigen das Leiden der Protagonisten und klagen ihre Feinde an. Sie haben eine deutlich erkennbare Botschaft. Für Bazin ist diese Haltung zentral: »Ist der »Neorealismus« nicht in erster Linie eine humanistische Weltanschauung und dann erst ein Regiestil?« (Bazin 2004, 97; vgl. Morandini 1999, 322; Bondanella 2001, 31). Die Neorealisten würden in ihren Werken »die gesellschaftliche Wirklichkeit« (Bazin 2004, 302) kritisieren. Bazin beobachtet eine starke Verortung der Filme in der Gegenwart, das »vollkommene verhaftet sein im Zeitgeschehen« (Bazin 2004, 300). **Ladri di biciclette** offenbare das Elend der italienischen Nachkriegsgesellschaft: »In der Welt, in der dieser Arbeiter lebt, müssen die Armen, um zu überleben, sich

gegenseitig bestehlen» (Bazin 2004, 339). Der Neorealismus zeichne sich durch einen »revolutionären Humanismus« (Bazin 2004, 302) aus. Damit ist nicht nur gemeint, dass Rossellini, Visconti und De Sica den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten stellen. Sie zeigen darüber hinaus, dass die Lebensumstände der Menschen verbessert werden müssen. Ihre Filme üben Sozialkritik. Das ist das revolutionäre an dem von Bazin konstatierten Humanismus. Bazin fasst zusammen: Wenn man aus einem italienischen Film komme, habe man »*Lust, die Dinge zu ändern*« (Bazin 2004, 302).

Eine soziale Botschaft dieser Art ist in **Die Geschichte vom weinenden Kamel** nicht auszumachen. Was sollte der Zuschauer nach Ansicht des Films ändern wollen? Es gibt keine Unterdrücker, keine Ausbeuter. Die Familie lebt von den Erzeugnissen ihrer Arbeit und scheint diese auch selbst zu vermarkten. Es gibt keinen Generationenkonflikt, keinen Familienstreit. Die Herden gedeihen prächtig, die Natur scheint unberührt zu sein. Eine heile Welt. Während die neorealistischen Filme die gesellschaftliche Wirklichkeit kritisieren, zeigt **Die Geschichte vom weinenden Kamel** das Leben der Nomaden als Idyll. Botok wird gerettet, da sich die Nomaden an ihre überlieferten Bräuche halten. Sie werden belohnt für die Wahrung ihrer Traditionen.

In neorealistischen Filmen kann an Traditionen nicht mehr festgehalten werden, sie müssen vielmehr zerstört werden. Der Großvater in **La terra trema** beschwört seinen Enkel, nicht gegen die Ungerechtigkeit aufzubegehren. Es sei schon immer so gewesen, dass die Großhändler die Fischer ausbeuten. Dieser Rat ist ganz sicher kein guter Rat, auch wenn Ntoni scheitert. Sich in die Verhältnisse zu fügen ist in einem neorealistischen Film undenkbar. Dennoch feiert Visconti nicht den Sieg eines Revolutionärs, sondern beklagt dessen Niederlage: Das Boot zerschellt im Sturm, die Hypothek kann nicht zurückgezahlt werden, die Familie verliert ihr Haus. »*Den Valastros ist nicht mehr geblieben, als ihre Augen zum Weinen*«.

Neorealistische Filme handeln von Trauer und Verzweiflung (Liehm 1984, 135; Sorlin 2002, 94), sie verweigern einfache Lösungen, Happy Ends. Visconti ist der Romanvorlage **Die Malavoglias** (1881), an die er seine Geschichte anlehnte, auch in diesem wichtigen Punkt nicht gefolgt (Verga 1961, 294–321). Während Giovanni Verga seinen Text geradezu versöhnlich abschließt, lässt Visconti keinen Hoffnungsschimmer zu. Zwar wird Ntoni von einem Kind getröstet, doch dann kommentiert der Erzähler im Off: »*Dem Einzelnen kann nicht geholfen werden, so lange wir nicht gelernt haben, ein großes Ganzes zu sein*«. Ntoni ist gescheitert. Er meldet sich und

seine Brüder bei den Großhändlern als Arbeiter an und muss sich dem beißenden Spott dieser Verbrecher aussetzen.

Dass es eine bessere Zukunft geben könnte, wird im neorealistischen Film wenn überhaupt, dann nur ganz vorsichtig angedeutet. In **Roma, città aperta** wird nach der Erschießung des Priesters eine Gruppe von Jungen gezeigt, die gemeinsam Richtung Stadt gehen. In **Ladri di biciclette** oder in **La terra trema** werden Kinder als Hoffnungsträger inszeniert, ohne dass eine bessere Zukunft versprochen wird. Auch **Die Geschichte vom weinenden Kamel** endet mit den Kindern der Familie, nur werden die Söhne der Nomaden nicht als Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Szene gesetzt. Die beiden Jungen installieren im Epilog des Films eine Satellitenschüssel neben der Jurte. Schon während der Reise in die Stadt hatte sich der jüngere Sohn für TV-Geräte begeistert. Kaum heimgekehrt bittet er den Vater, einen Fernseher zu kaufen. Das nomadische Idyll wird ganz offensichtlich nicht von einer Diktatur oder vom Kapitalismus bedroht, sondern von den Medien: Der jüngste Sohn ist fasziniert vom Fernsehen und hört nicht auf die Warnung des Großvaters. Der befürchtet – wohl ganz zu Recht – sein Enkel würde nur noch vor dem »Glasauge« sitzen. **Die Geschichte vom weinenden Kamel** zeigt ein Idyll und konstatiert in den letzten Einstellungen dessen Vergänglichkeit.

Dieses Idyll ist nicht nur vergänglich; es ist sogar schon vergangen. Das Leben in der Großfamilie ist auch in der Mongolei zum Ausnahmefall geworden. Davaa und Falorni mussten längere Zeit nach einer passenden Nomadengruppe suchen, wie auf den Extras zur DVD erklärt wird. Viele Jurten werden nur noch von zwei und nicht mehr von drei oder gar vier Generationen bewohnt. Die Extras geben außerdem Aufschluss darüber, dass die ausgewählte Familie schon vor Beginn der Dreharbeiten einen Fernseher besaß. Der Film beschwört demzufolge eine beschauliche und medienfreie Gegenwart herauf, die bereits Vergangenheit ist.

Die Entscheidung für diese Inszenierung stellt **Die Geschichte vom weinenden Kamel** in ideologische Opposition zu **La terra trema**, nähert die Filme aber auch einander an – nämlich in Bezug auf ihre Gattung. Greifen die landläufigen Unterscheidungen zwischen Spielfilm und Dokumentation hier überhaupt noch? Ist die übliche Differenzierung zwischen »Erzählen« und »Darstellen« zu halten (Tröhler 2002, 11)? »*Der fiktionale Film filmt eine Welt, die er selbst konstruiert, die er transformiert, die er für seine Zwecke erfindet, während der dokumentarische Film eine Welt filmt, die bereits existiert, die er aber vielleicht einrichtet, die er transformiert, die ihm aber auf*

jeden Fall vorausgeht« (Scheinfeigel 1998, 235). Diese Differenz ist zwischen dem fiktionalen Film **La terra trema** und dem dokumentarischen Film **Die Geschichte vom weinenden Kamel** nicht aufrecht zu erhalten. Das, was vor der Kamera geschieht, kann mit dieser Definition nicht unterschieden werden. Davaa und Falorni arbeiten mit Bildern einer vorgefundenen Welt, die sie transformieren. Es entsteht eine hybride Form.

Für diese Form haben die beiden Regisseure eine Bezeichnung gefunden, die sie im Untertitel des Films verwenden: »*Ein wahres Filmmärchen*«. Diese auf den ersten Blick paradoxe Klassifizierung beschreibt insbesondere den Schluss des Filmes trefflich. Die Regisseure stellen das Leben der Nomadenfamilie auf wahrhaftige Weise dar und zeigen die Heilung des Muttertieres in märchenhafter Manier. Das Kamel muss weinen, als es der Musik lauscht. »*Im Märchen wird ein Instrument nicht aus künstlerischen Gründen und nicht zur Unterhaltung gespielt, es dient vielmehr zur magischen, zauberischen Erwirkung einer Handlung*« (Schmidt 1950, 147). Dass Botok durch die Töne einer Pferdekopfgeige gerettet wird, ist so wahr (und nicht etwa so unwahr) wie die Errettung der Stadt Hameln durch Flötentöne.

Märchen kann und will der Neorealismus nicht erzählen, sein Programm ist es vielmehr, die den Armen gegebenen Versprechungen als Ammenmärchen zu entlarven. Rettung verspricht weder die Musik, noch eine andere Kunst. Die Neorealisten erhoffen eine bessere Zukunft, glauben aber nicht an Wunder. Und so ist die entscheidende Differenz zwischen den mit Laien und an Originalschauplätzen gedrehten Filmen **La terra trema** und **Die Geschichte vom weinenden Kamel** nicht die Frage nach dem Authentischen der Erzählung. Der Unterschied besteht vielmehr in der Haltung: Wäre es schön die Gegenwart zu bewahren? Oder gilt es, sie im Namen einer besseren Zukunft zu überwinden?

Literatur

- Bacon, Henry (1998): *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag
- Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hg.) (1991): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*. Frankfurt; New York: Campus
- Bondanella, Peter (1993): *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: University Press

- Bondanella, Peter (2001): *Italian Cinema: from neorealism to the present*. New York; London: The Continuum International Publishing Group
- Liehm, Mira (1984): *Passion and defiance*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press
- Mamber, Stephen (1974): *Cinema Verite [sic] in America*. Studies in Uncontrolled Documentary. Cambridge; London: The MIT Press
- Marcus, Millicent (1986): *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press
- Morandini, Morando (1999): *Italien: Vom Faschismus zum Neo-Realismus*. In: *Geschichte des Internationalen Films*/hg. von Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart, Weimar 1999, S. 318–326
- Scheinfeigel, Maxime (1998): *Abzeitige Bilder*. In: Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, S. 232–240.
- Tröhler, Margrit (2002): *Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen*. In: *montage/av* 11/2/2002, S. 9–41
- Schmidt, Leopold: *Kulturgeschichtliche Gedanken zur Musik im Märchen*. In: *Musik-erziehung* 3, 1950, S. 144–148
- Sorlin, Pierre (2002): *Italian National Cinema 1896–1996*. London; New York: Routledge
- Verga, Giovanni (1961): *Die Malavoglias. Eine sizilianische Dorfgeschichte*. Leipzig: Insel