

Omertà, Trauma, Paranoia

Das Schweigen der Ereignisse in Francesco Rosi SALVATORE GIULIANO und IL CASO MATTEI

Francesco Rosi gilt als filmischer Chronist jener häufig als traumatisch bezeichneten politischen Nachkriegsgeschichte Italiens,¹ in der eine Unzahl von Attentaten und Bombenanschlägen mit in der Regel schwer zu entwirrendem politischem oder kriminellen Hintergrund die italienische Gesellschaft erschütterte. Der hohe epistemologische Anspruch, der seine »dokumentierten Filme«² auszeichnet, verleiht ihnen innerhalb des Polit-Kinos der 1960er- und 1970er-Jahre einen Sonderstatus: Basierend auf häufig mehrjährigen Recherchen, bewegen sie sich stets an der Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, indem sie spannungsgeladene, um ein Geheimnis oder ein Verbrechen zentrierte Plots mit einer investigativen Erzählform verbinden, die »den untergetauchten Teil des Eisbergs«³ der italienischen Politik ans Tageslicht zu bringen sucht. So setzt Rosi neben etablierten Schauspielern Augenzeugen und Betroffene der historischen Ereignisse ins Bild, um die seine Filme kreisen, und bindet authentische Mediendokumente und Interviews in die Filmhandlung ein. Seine filmische Recherche ist zumeist nur bedingt an diegetische Ermittlerfiguren gekoppelt; sie vollzieht sich vielmehr in Form einer suchenden, eher argumentierenden als erzählenden Organisation der Werke und weist als Spur der tatsächlichen Recherche des Filmemachers, die den Dreharbeiten vorausging, aus der Filmwelt hinaus. Das gemeinsame Ziel der meisten Filme Rosi ist dabei nichts weniger als die Analyse der mafiösen Verstrickungen von Politik, Wirtschaft und Kriminalität, die das Italien der Nachkriegsjahrzehnte kennzeichnete.

Schon in seinen frühen, noch stark im Neorealismus verhafteten Werken bleibt die filmische Aufklärung jedoch häufig Stückwerk. Eine endgültige Wahrheit kann auch bei größter Sorgfalt nicht freigelegt werden, da jene Macht, um deren Entlarvung es geht, die Recherche selbst manipuliert. Wenn die Wahrheit der Ereignisse bei Rosi hinter einem »Schleier der Maja« verborgen bleibt, so handelt es sich also keineswegs um einen philosophischen, sondern stets um einen dezidiert politischen Schleier, der von Menschenhand mit Sorgfalt und Kalkül über die Wirklichkeit geworfen wurde.⁴ Die Krise der

¹ So lässt etwa die Journalistin Regine Igel ein Buch über den von amerikanischem Geheimdienst und italienischem Staat geduldeten, wenn nicht gar geförderten politischen Terror im Italien der 1960er- und 1970er-Jahre mit folgendem Motto beginnen: »Wie Traumata die Seele eines Individuums nachhaltig beschädigen, führen sie auch zur Beschädigung der Seele einer Nation. Wie das Ahnen um die Existenz eines Familiengeheimnisses das Individuum lässt das Ahnen um die Existenz eines nationalen Geheimnisses eine ganze Nation nicht zur Ruhe kommen.« Igel, Regine: Terrorjahre. Die dunkle Seite der CIA in Italien, München 2006, S. 5.

² Vgl. Gili, Jean: Francesco Rosi. Cinema et Pouvoir, Paris 1976.

³ Witte, Karsten: »Interview«, in: Jansen, Peter W./Wolfram Schütte (Hgg): Francesco Rosi. Reihe Film 28, München/Wien 1983, S. 56-82, S. 67.

⁴ »Rosis Kino ist eines der Recherche, nicht nur in seinem Vorfeld, sondern strukturell. Dass er dem Augenschein so wenig vertraut, gehört nicht in den Bereich erkenntnistheoretischer Marotten [...]. Rosi Skeptizismus [...] erwächst

Repräsentation in Rosis Filmen verweist somit stets auf die Macht der Mafia, deren Gesetz des Schweigens, die *Omertà*, ein umfassendes Repräsentationsverbot eingerichtet hat. Durch dieses Gesetz bleibt die italienische Gesellschaft in einem paralysierten Zustand gefangen, der gleichermaßen Aspekte des Traumatischen wie des Paranoiden aufweist. Beide Aspekte treten in Rosis Kino dabei als ästhetische wie strukturelle Störmechanismen zutage, die die vermeintliche Klarheit der Recherche in wuchernde Mutmaßungen, den linearen Zeitpfeil des Aufklärungsprozesses in zirkulierende Ratlosigkeit verwandeln. Zugleich werden sie selbst zu Themen der Filme, in denen das politische Verbrechen immer schon als Medienereignis erscheint, das nicht nur auf seine Vorgeschichte, sondern auch auf die Lückenhaftigkeit seiner Repräsentation und auf die daraus resultierenden gesellschaftlichen Effekte hin befragt werden muss. Neben einer Analyse klandestiner Machtstrukturen liefern die Filme Rosis somit immer auch Psychogramme der italienischen Gesellschaft, deren mediales Bildgedächtnis sie einer kritischen (Psycho-)Analyse unterziehen.

Besonders deutlich wird diese Verflechtung von historisch-materialistischer⁵ und kollektiv-psychologischer Analyse an jenen Filmen, die konkrete Medienereignisse der italienischen Nachkriegsgeschichte in den Fokus rücken: Rosis Werke über die Todesfälle des sizilianischen Banditen Salvatore Giuliano (SALVATORE GIULIANO, I 1962) sowie des Großindustriellen Enrico Mattei (IL CASO MATTEI, I 1972). Beide Filme stellen ein jeweils etwa 10 Jahre zurückliegendes mutmaßliches politisches Verbrechen in den Mittelpunkt, dem Rosi bereits vor Beginn der Dreharbeiten in langen, für sich und seine Mitarbeiter überaus riskanten Recherchen auf den Grund zu gehen sucht. Keinem der Werke gelingt es jedoch, die Geheimnisse, die diese Verbrechen umgeben, aufzuklären. Die Ereignisse werden zu unerreichbaren Leerstellen eines filmischen Textes, dessen Unvermögen, die Suche nach Wahrheit zu einem Abschluss zu bringen, sich in Strukturen traumatischer Zirkulation und Wiederkehr ebenso niederschlägt wie in der paranoiden Evokation einer klandestinen Macht, die sich jeder Repräsentation grundsätzlich entzieht, da sie die medialen Verfahren dieser Repräsentation selbst manipuliert.

1 *Salvatore Giuliano*

Der politisch konfuse, aber in seiner Zeit auch international ungemein populäre sizilianische Bandit Salvatore Giuliano wurde in den Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als Widersacher der italienischen Carabinieri und Kämpfer für die sizilianische Unabhängigkeit berühmt. Tatsächlich stand er jedoch mit der Cosa Nostra, dem amerikanischen Militär und der italienischen Politik in Verbindung und diente diesen als politisches Werkzeug – mafiöse Verstrickungen, die erst im Zuge der Untersuchung seines rätselhaften Todes allmählich ans Licht kamen. Rosis Film deckt eine 15 Jahre umfassende

aus dem Hintergrund einer Gesellschaft, die als Ganze (und im Detail) mysteriös ist.« Vgl. Schütte, Wolfram: »Auf den Spuren der Macht und Ohnmacht im Mezzogiorno«, in: Jansen, Peter W./Ders. (Hgg): Francesco Rosi. Reihe Film 28, München/Wien 1983, S. 7-53, S. 17.

⁵ Vgl. Seeßlen, Georg: »Das Scheitern der Methode. Francesco Rosis Weg von der Recherche zur Oper«, in: epd Film 6/87 sowie unter <http://www.filmzentrale.com/essays/rosigs.htm> (Stand: 3.2.2012).

Zeitspanne (1945-1960) ab, wobei drei Ereignisse im Fokus stehen: Erstens der Tod Giulianos im Jahr 1950, der nur oberflächlich aufgeklärt wird, wobei die offizielle Version der italienischen Polizei von Beginn an auf breites Misstrauen stößt. Zweitens das berüchtigte Massaker auf der Portella della Ginestra, einer Freifläche in der Nähe von Palermo, auf der am 1. Mai 1947 eine Veranstaltung der kommunistischen Partei in zehnmütigem Maschinengewehrfeuer vermutlich von Salvatore Giuliano und seinen Männern zusammengeschossen wird, wobei Motive und Hintergründe der Tat weitgehend rätselhaft bleiben. Und drittens der Prozess von Viterbo, bei dem Giulianos Männer nach dessen Tod zwar für das Massaker verurteilt werden, das Mysterium, welches das Leben Giulianos umgibt, jedoch nicht aufgehoben werden kann – ganz im Gegenteil tritt im Lauf der Verhandlung sogar, wie Leonardo Sciascia einmal schrieb, die »geistige Urheberchaft und Komplizenschaft des Staates«⁶ offen zutage.

Auffälligstes Merkmal an SALVATORE GIULIANO ist, wie immer wieder diagnostiziert wurde, die zumindest auf den ersten Blick verwirrende Zeitstruktur des Films. Rosi schildert die Ereignisse nicht in chronologischer Abfolge, sondern scheinbar in assoziativer Unordnung, weshalb der Film immer wieder als essayistisch und bruchstückhaft, gelegentlich sogar als postmodern und in seiner Wirkung gar als traumartig⁷ beschrieben wurde. Ein genaues Protokoll⁸ der allesamt historisch datierbaren Sequenzen lässt jedoch erkennen, dass SALVATORE GIULIANO durchgehend zwei parallel montierten, aber jeweils streng chronologisch erzählten Zeitsträngen folgt. Der erste Zeitstrang beginnt mit der Eingangssequenz, in der die Leiche Giulianos in einem Hinterhof in der Ortschaft Castelvetro gefunden wird, und schildert die Ereignisse nach dem Tod des Banditen, wobei unterschiedliche Versuche, Licht in dessen rätselhaftes Leben zu bringen – etwa bei den Prozessen von Viterbo –, im Mittelpunkt stehen. Der zweite Erzählstrang beginnt im Jahr 1945 unmittelbar nach dem Ende des Krieges und verfolgt Giulianos Lebensweg, sofern dieser sich rekonstruieren lässt, bis zu seinem Tod im Jahr 1950. Hierbei bilden die Besetzung von Giulianos Heimatstadt Montelepre durch die Carabinieri sowie das Blutbad auf der Portella della Ginestra die Höhepunkte. So wird einmal die Vor- und einmal die Nachgeschichte von Giulianos Tod erzählt, der auf diese Weise zum Rotationspunkt eines kreisförmig organisierten Handlungsgefüges wird: In der Verschaltung der beiden linearen Stränge ergibt sich eine zirkuläre Figur, die um die Leerstelle des Mordes kreist. Der Film beginnt dabei mit dem ersten Erzählstrang an eben jenem Punkt, an dem der zweite Erzählstrang am Ende des Films ankommen wird. Der Tod des Banditen selbst jedoch wird nicht gezeigt, und auch wenn angedeutet wird, wie er möglicherweise stattgefunden haben könnte – zu sehen ist, was unmittelbar davor und unmittelbar danach geschieht –, bleibt das Ereignis selbst rätselhaft.

Angesichts dieser recht nachvollziehbaren Zeitstruktur stellt sich zunächst die Frage, woher der immer

⁶ Sciascia, Leonardo: Die Affäre Moro. Übersetzt von Peter O. Chotjewitz, Königstein 1979, S. 115.

⁷ Lawton, Ben: »Salvatore Giuliano. Francesco Rosi's Revolutionary Postmodernism«, in: Testa, Carlo (Hg): Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi, Trowbridge 1996, S. 8-42, S. 11 u. S. 14.

⁸ B. Lawton: »Salvatore Giuliano«, S. 13f.

wieder behauptete verwirrende Charakter des Films rührt. Die narrative Verknüpfung der einzelnen Sequenzen bleibt in *SALVATORE GIULIANO* offenbar zu lose, um die Chronologie erkennbar zu machen: Gelegentlich werden zwar Jahreszahlen eingeblendet, auch ist in einigen Szenen ein Sprecher aus dem Off zu hören, der den Zuschauenden mit historischen Informationen versorgt – die Stimme gehört Rosi selbst –, doch bleiben diese Informationen bruchstückhaft: Viele Szenen fungieren als stark verdichtete Synekdochen längerer Phasen in Giulianos Leben, lassen aber zugleich deutlich werden, dass wesentliche Aspekte der Geschichte ausgelassen wurden.⁹ Zudem zeigt Rosi eine Vielzahl von Schauplätzen und Akteuren, verzichtet im Gegenzug aber auf einen Protagonisten, der eine Perspektivierung ermöglichen und damit das Geschehen an die Handlungen und Wahrnehmungen einer einzigen Person binden würde. So bleibt der titelgebende Giuliano den ganzen Film hindurch weitgehend unsichtbar: Im ersten Erzählstrang ist er schon gestorben, im zweiten ist er nur aus großer Ferne und inmitten seiner Bande zu sehen. Nur in einer einzigen Szene hört der Zuschauende seine Stimme, doch befindet der Bandit sich zu diesem Zeitpunkt im visuellen Off, sodass keine endgültige Sicherheit darüber besteht, dass es sich tatsächlich um die Stimme Giulianos handelt. Da weder der Bandit selbst noch sein Tod gezeigt werden, entsteht der Eindruck, dass seine Geschichte nicht lückenlos erzählbar ist, sondern nur im Modus des Interpretierens annäherungsweise rekonstruiert werden kann.

Diesen Modus scheint der Film auch selbst einzunehmen, wenn er in langen, langsamen Kamerafahrten von Detailaufnahmen zu Totalen wechselt, als würde er selbst nach dem unsichtbaren Zusammenhang der scheinbar zusammenhangslosen, eben nur chronologisch, nicht aber handlungslogisch verbundenen Ereignisse suchen. Immer wieder lässt der Film dabei Ähnlichkeitsverhältnisse zutage treten, die einen enigmatischen, unsichtbaren Zusammenhang suggerieren. Die sporadischen Ausbrüche von Gewalt etwa evozieren eine dunkle Verbindung nicht etwa deshalb, weil sie narrativ miteinander verkettet wären, sondern weil sie den gleichen Mustern folgen. So zieht der Mord an Giuliano weitere Morde nach sich, die ebenso wie der erste unaufgeklärt bleiben. Die Kreisstruktur wird auf diese Weise durch eine Wiederholungsstruktur flankiert, die sich sogar bis in die Zeit der Dreharbeiten des Films fortsetzt. Der Film endet mit einem weiteren Mord, der im Jahr 1960 verübt wird – 10 Jahre nach dem Tod Giulianos und zu einer Zeit, in der selbst die Prozesse von Viterbo längst der Vergangenheit angehören. Dennoch stellt sich ein Zusammenhang zu den Ereignissen um Salvatore Giuliano her: Nicht nur handelt es sich bei dem Toten um einen Mafioso, der, wie der Film gezeigt hat, mutmaßlich am »Verrat« Giulianos beteiligt war. Vor allem ist es die visuelle Ähnlichkeit, die auffällt: Wie in der ersten Einstellung des Films, so liegt auch in der letzten eine Leiche im gleißenden Sonnenlicht auf einer Straße in einer sizilianischen Ortschaft.¹⁰

⁹ Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey: »Salvatore Giuliano«, in: Bertellini, Giorgio: *The Cinema of Italy*, London 2004, S. 133-142, S.137.

¹⁰ Ben Lawton fasst die Struktur des Films wie folgt zusammen: »Two deaths, separated by a decade but connected by a mysterious force; a black hole around which the events in the film rotate, tethered by this invisible gravity which

2 Politische Tatsachenbilder

Diese Offenheit, welche die filmische Rekonstruktion der historischen Ereignisse bei Rosi besitzt, basiert auf einer am Neorealismus geschulten Ästhetik und Erzähltechnik.¹¹ In den von André Bazin beschriebenen »Tatsachen-Bildern« suchten die Filmemacher des Neorealismus das Filmbild aus seiner Funktionalisierung durch die narrativen Formeln des konventionellen Erzählkinos zu befreien und anstelle eines durch kontrollierte Schnittfolgen erzeugten logischen wie sensomotorischen Zusammenhangs eine vielschichtige, bedeutungsoffene Wirklichkeit sichtbar werden zu lassen. Für Bazin gilt die vorgefundene, der filmischen Aufnahme vorausgehende Wirklichkeit, die niemals eindeutigen Sinn besitzt, dem Filmemacher als Verpflichtung. Im Kino sollen daher die »Fragmente der unbearbeiteten Realität«, die »in sich selbst vielfältig und vieldeutig« ist und »deren ›Sinn‹ sich nur im Nachhinein aufgrund anderer ›Tatsachen‹ ergibt, zwischen denen der Verstand Beziehungen herstellt«, zur Geltung kommen. Während im klassischen Erzählkino etwa das Bild eines Türknafs vor allem die Funktion besitzt, die unmittelbar bevorstehende Öffnung der Tür anzukündigen, werden im neorealistischen Film »die Lackfarbe, der Schmutz auf dem Holz in Handhöhe, das Glänzen des Metalls und der abgenutzte Türriegel [...] in gleicher Weise sichtbar.«¹² Bazins bekannte Ablehnung des Schnitts begründet sich aus einer Kritik an allen Versuchen, die Mannigfaltigkeit des filmischen Bildes durch eine vorweggenommene Semantisierung über Gebühr einzuschränken.

Auch in SALVATORE GIULIANO sind immer wieder lange Einstellungen zu finden, die die Bedeutung der Bilder in der von Bazin beschriebenen Weise offen halten. Zudem zielt die zeitliche Organisation der einzelnen Einstellungen wie gezeigt darauf, eingeübte narrative Konventionen zu vermeiden und den Zusammenhang der Szenen selbst zur Disposition zu stellen. Anders als Bazin geht es Rosi jedoch nicht nur um die Vielschichtigkeit des Sichtbaren, also etwa in SALVATORE GIULIANO um die Lebensumstände der Bevölkerung Siziliens, sondern auch und insbesondere um die unsichtbaren Aspekte der Wirklichkeit – um politische Machtkonstellationen etwa, die sich aus den beobachtbaren Phänomenen nicht direkt ablesen, sondern höchstens schlussfolgern oder vermuten lassen. So betonte der Filmemacher einmal, er habe mit SALVATORE GIULIANO eine zweite kritische Phase des Neorealismus einläuten wollen¹³, welche das neorealistische Vertrauen in die Sichtbarkeit der Wirklichkeit hinterfrage. Indem Rosi Ereignisse und Situationen zeigt, die sich gerade nicht als Resultat der Summe sichtbarer Einflüsse erklären lassen, verwandelt sich die Offenheit des Bildes in seinen Filmen in eine Rätselhaftigkeit, die von der Existenz einer hintergründigen, verborgenen Dimension der Geschehnisse kündigt. Das Tatsachenbild erhält eine

keeps order, but which also gradually but ineluctably sucks everything into its maw.« B. Lawton: »Salvatore Giuliano«, S. 8.

¹¹ Rosi wirkte als Regieassistent unter anderem an Viscontis LA TERRA TREMA (I 1948) mit.

¹² Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 152f.

¹³ Vgl. Bondanella, Peter: Italian Cinema. From Neorealism to the Present, New York 2007, S. 170.

dritte Dimension: Es wird zu einem Denkbild, das die Unvollständigkeit der Informationen, das Fehlen von Erklärungen selbst zum Vorschein kommen lässt und die ostentative Dimension des neorealistischen Films um eine fragende, argumentierende und assoziierende Rhetorik erweitert.

Beispielhaft für diesen erweiterten Neorealismus ist die Darstellung des titelgebenden Giuliano in *SALVATORE GIULIANO*, der während des ganzen Films ausschließlich aus großer Distanz zu sehen ist. Einerseits wird Giuliano auf diese Weise im Sinne Bazins zu einer »Tatsache unter anderen«¹⁴, einem Aspekt der Wirklichkeit, der nicht a priori wichtiger ist als etwa die Landschaft, die Gebäude oder die anderen Personen auf dem Bild. Tatsächlich hat Rosi mehrfach betont, das Thema seines Films sei eigentlich nicht Giuliano, sondern das Sizilien der Nachkriegszeit mit all seinen gesellschaftlichen und natürlichen Gegebenheiten.¹⁵ Zugleich jedoch wird Giuliano durch diese Inszenierung zu einem Geheimnis: Als unsichtbarer Titelheld, dessen Entscheidungen zum großen Teil unverständlich und dessen Stimme, Mimik, Gefühle und Gespräche dem Zuschauer vorenthalten bleiben, wird er zu einer sichtbaren Leerstelle, die durch Mutmaßungen gefüllt werden muss. Rosi unterläuft dabei nicht nur eine Konvention des Erzählkinos, sondern konterkariert auch das mediale Imago Giulianos selbst, der sich durch ein großes Medienbewusstsein auszeichnete und dank einer kontrollierten Inszenierung vor allem seines fotografischen Bildes in den späten 1940er-Jahren zu einer Art Medienstar avancierte. Der Journalist Michael Stern beschrieb ihn einmal gar als »Erol Flynn in der Rolle des Pancho Villa, in Technicolor.«¹⁶ Die »Wahrheit« ist bei Rosi somit nicht einfach sichtbar, vielmehr steht ihre jeweilige Medialisierung immer schon im Verhältnis zu anderen, vorangegangenen medialen Inszenierungen, ohne die ein Zugang zur Wirklichkeit nicht möglich ist.

3 Einbruch des Terrors

Die Form filmischen Erinnerns, die *SALVATORE GIULIANO* durchführt, weist dezidiert auf jene Aspekte hin, die durch die medialen Strategien der Sichtbarmachung negiert werden. Anstelle einer erklärenden Visualisierung eines Zusammenhangs inszeniert Rosi das Nicht-Wissen, die Lücken und das Vergessen, welche die Realität nachgerade durchlöchern. So schreibt John Dickie über Rosis Versteckspiel mit seinem Protagonisten, der aus großer Ferne gefilmte Giuliano, erkennbar nur an seinem weißen Mantel, lasse den Eindruck entstehen, »als habe das Bild in der Mitte einen weißen Fleck, eine leere Leinwand, auf die alle anderen Gestalten jeweils ihre eigene Version der Geschichte projizieren können.«¹⁷ Die Unabschließbarkeit der Auseinandersetzung mit dieser lückenhaften Vergangenheit, die sich narrativ nicht fassen lässt, sondern sich vielmehr immer wieder gewaltsam zu wiederholen scheint, verleiht ihr in

¹⁴ A. Bazin: Was ist Kino? S. 153.

¹⁵ Vgl. W. Schütte: »Auf den Spuren der Macht und Ohnmacht im Mezzogiorno«, S. 36f.

¹⁶ Zitiert nach Reuter, Daniela Saccà: *Salvatore Giuliano und die Sicilianità – zwei sizilianische Mythen*, München 2005, S.61. Vgl. auch ebd., S. 47.

¹⁷ Dickie, John: *Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia*. Aus dem Englischen von Sebastian Vogel, Frankfurt am Main 2007, S. 318.

Rosis Film eine traumatische Grundierung: Die Recherche kreist beständig um einen Kern, welcher der filmischen Erinnerung unzugänglich bleibt. Das Spannungsverhältnis von Wissen und Nicht-Wissen – jene Gleichzeitigkeit von Drang und Unvermögen, die Wahrheit zu benennen, die Rosis Kino wie kein anderes auszeichnet – lässt sich dabei nicht nur als Folge eines journalistischen Ethos begreifen, der eine fiktionale Ergänzung bruchstückhaften Wissens untersagte, sondern ebenso als Reflex einer kollektiven traumatischen Disposition, die vor allem in der eigentümlichen Zeitstruktur des Filmes ihren Niederschlag findet. Indem Rosi in *SALVATORE GIULIANO* das Augenmerk immer wieder vom Inhalt auf die Form des Films, von den akribisch recherchierten und dokumentierten historischen Fakten auf ihre gleichsam psychologische Organisation lenkt, rückt er diese Disposition selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Die Ereignisse um Salvatore Giuliano stehen für Rosi und für viele weitere italienische Intellektuelle am Anfang der unheilvollen, von eskalierender Gewalt gekennzeichneten Nachkriegsgeschichte des Landes. Mit ihnen vollzieht sich ein wesentlicher Paradigmenwechsel: Konnte Giulianos illegale, gegen die staatlichen Autoritäten gerichtete Gewalt anfangs noch als Verlängerung des Partisanenkampfs des Zweiten Weltkriegs und somit als »Widerstand« gedeutet werden, begann mit dem Blutbad auf der Portella della Ginestra das Zeitalter des Terrors, das sich in Italien bis in die 1990er-Jahre hinein fortsetzte. Das Ziel dieses Terrors bestand von Beginn an in einem medialen und somit gesamtgesellschaftlichen Effekt. Sowohl die sogenannte »Strategie der Spannung«¹⁸ als auch die Morde der Mafia besaßen eine biopolitische Dimension, zielten sie doch auf das Schüren von Angst und somit auf die Steuerung und Kontrolle der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit. Rosi lässt in *SALVATORE GIULIANO* die kollektiv-mentale Disposition der italienischen Nachkriegsgesellschaft nicht nur hervortreten, sondern als kalkuliertes Resultat einer perfiden Strategie erkennbar werden. Nicht umsonst handelt es sich um einen Anschlag auf eine politische Veranstaltung, auf der Reden zur Zukunft Italiens gehalten werden. Die Schüsse schlagen somit direkt in einen fragilen und vielschichtigen Prozess kollektiver, politischer wie nationaler Identitätsbildung ein. Sie traumatisieren das Volk als politisches Subjekt, das daraufhin seine Sprache und somit seine Fähigkeit zur Mitwirkung an gesellschaftlichen Konstitutionsprozessen einbüßt.

Rosis Film kann als mediale Wiederholung und Neuinszenierung, als Re-Enactment dieser traumatischen Urszene gedeutet werden. So dreht der Filmemacher das Blutbad auf der Portella della Ginestra mit Zeugen des historischen Ereignisses – jenen Mitgliedern der kommunistischen Partei, die hier zum Opfer einer unerklärlichen Gewalttat wurden und deren Berichten die filmische Wiederholung des Ereignisses akribisch folgt. Unter den Laiendarstellern brach während der Dreharbeiten erneut Panik aus, als die Schüsse des Maschinengewehrs von den Berghängen ertönten:

»Als Francesco Rosi während der Dreharbeiten für *Salvatore Giuliano* die Szene auf der Portella della Ginestra aufnehmen wollte, bat er 1000 Landbewohner, sich dorthin zu begeben und genau das nachzuspielen, was sie, ihre

¹⁸ Vgl. u.a. Ganser, Daniele: *Nato's Secret Armies. Operation Gladio and Terrorism in Western Europe*, London 2005.

Freunde und Verwandten 14 Jahre zuvor erlebt hatten. Über das, was dann geschah, hätte der Regisseur um ein Haar die Kontrolle verloren. Als die Geräuscheffekte des Maschinengewehrfeuers einsetzten, geriet die Menge in Panik und warf bei ihrer eiligen Flucht eine Kamera um; Frauen weinten und knieten zum Beten nieder; Männer warfen sich gequält zu Boden. Eine alte, ganz in Schwarz gekleidete Frau stellte sich vor der Kamera auf und wiederholte immer wieder mit ängstlichem Wimmern: »Wo sind meine Kinder?« Zwei ihrer Söhne waren Giuliano und seiner Bande zum Opfer gefallen.«¹⁹

Auch die Mutter Giulianos wird im Film von seiner leiblichen Mutter verkörpert, die 10 Jahre nach dem Tod des Banditen noch einmal um den ermordeten Sohn trauert. Selbst sein echtes Gewehr wird im Film eingesetzt. Angesichts solcher Authentifizierungsstrategien spricht Wolfram Schütte von einem »magische[n] Vorgang der Beschwörung, der Wiederholung, der Auratisierung, welche das synthetisch gewonnene (recherchierte) und künstlerisch verdichtete Material wieder in die Wirklichkeit, aus der es hervorging, sedimentieren möchte.«²⁰ Eine eindeutige Perspektivierung bleibt jedoch auch bei der Reinszenierung des Blutbads aus: Die Kamera beobachtet das Geschehen mit dem Blick eines Zeugen, der als Adressat des Re-Enactments fungiert und den traumatischen Einbruch der Schüsse in die unvorbereitete und hilflose Menschenmenge von einem zwar involvierten, aber dennoch unabhängigen Standpunkt aus nachvollzieht.²¹ Da die Menge der Opfer dem Zuschauenden weitgehend unbekannt bleibt, findet nachgerade automatisch ein Transfer statt. Die Traumatisierung betrifft nicht nur die beteiligten Individuen, sondern ebenso das politische Subjekt, als welches die Menge hier auftritt, und somit mittelbar auch den Zuschauenden. Im Zentrum steht somit nicht allein die authentische Rekonstruktion des vergangenen Ereignisses, sondern vor allem die filmische Reproduktion seiner traumatischen Wucht. Diese soll nicht therapiert, sondern im Zuge der Wiederholung dingfest gemacht werden, wobei der Einsatz der Landbewohner vor allem der Authentifizierung des Traumas dient. In einem Interview erläutert Rosi in diesem Sinne, seine frühen Filme seien aus dem Wunsch heraus entstanden, »anzugreifen mit der Kraft der Ereignisse«²².

Die traumatische Dimension des Ereignisses wird auch durch die filmästhetische Inszenierung deutlich. Zunächst wird die Veranstaltung in einem langen 180-Grad-Schwenk erfasst. Die Kamera scheint dabei die Perspektive einer der beteiligten Personen einzunehmen, deren Blick zunächst von Fahnen verstellt wird, um sich dann über die Schulter des Redners auf die Menschenmenge zu öffnen. Der Schwenk endet mit einem Blick auf jenen Berge, an dessen Hängen Giuliano und seine Männer sich mutmaßlich versteckt halten, und deutet somit an, dass die Kamera hier bereits mehr weiß als die Leute auf der Freifläche (Abb. 1). Die ersten Schüsse werden von diesen so auch kaum registriert. Als jedoch weitere Schüsse fallen und unter den Versammelten Panik ausbricht, lässt Rosi die Sequenz in eine Fülle von

¹⁹ J. Dickie: *Cosa Nostra*, S. 322.

²⁰ W. Schütte: »Auf den Spuren der Macht und Ohnmacht im Mezzogiorno«, S. 24.

²¹ Zur Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz, die der Film generiert, vgl. auch Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick 2005, S. 101ff.

²² Vgl. Witte, Karsten: »Der Traum vom ungetrennten Leben. Die Lektion der »Drei Brüder: Hoffnung für ein zerrissenes Land? Ein Gespräch mit dem Filmregisseur Francesco Rosi«, in: *Die Zeit*, 29.10.1982, Nr. 44, <http://www.zeit.de/1982/44/der-traum-vom-ungetrennten-leben> (Stand: 2.2.2012).

Schnitten zersplittern, die die flüchtende Menge und die tot auf dem Feld zurückgebliebenen Menschen abwechselnd aus einer sehr distanzierten Supertotalen und in mehreren kurzen und unübersichtlichen Halbtotale zeigen (Abb. 2). Die beteiligte Perspektive des einführenden Schwenks geht auf diese Weise verloren. Wie in Freuds Traumtheorie ist das traumaverursachende Ereignis somit eines, das überraschend passiert und deshalb nicht nur die psychische Schutzschicht der Opfer, sondern auch den Erzählmodus des Films durchbricht.²³ Auch in der filmischen Reinszenierung bleibt dieses Ereignis dabei nur partiell verfügbar, da nur eine Seite des Geschehens dargestellt wird: Scheint der lange Schwenk die Situation zunächst ganz nach Bazin in ihrer Totalität zu erfassen, brechen die Schüsse aus einer Sphäre in die Szene ein, die sich dem Zugang der Filmkamera entzieht und die gerade aufgrund des vorausgegangenen langen Schwenks in einem absoluten Off zu liegen scheint. Rosi zeigt ausschließlich den Einschlag der Schüsse und die Reaktion der Opfer, nicht jedoch die Schützen, über deren Identität und genaue Position sich nur Mutmaßungen anstellen lassen. Allein der Berg am Rand der Freifläche ist immer wieder zu sehen, und wie der weiße Mantel Giulianos scheint er die Lücke, das Fehlen der Informationen selbst zu markieren. Auch im narrativen Zusammenhang des Films widersetzt sich die Szene jeder sinnstiftenden Einordnung, erscheint das Massaker doch innerhalb der Biografie Giulianos, wie sie der Film bis zu diesem Zeitpunkt rekonstruiert hat, als unmotiviert und sinnlos.

4 Prothetisches Trauma

Wie E. Ann Kaplan feststellt, geschehen Prozesse der Traumatisierung auf kultureller Ebene selten zufällig, sondern dienen häufig ganz im Gegenteil politischen Interessen.²⁴ Auch bei Rosi ist das kollektive Trauma letztlich Folge nicht nur eines politischen Kalküls, sondern sogar eines Gesetzes: *Omertà* heißt auf Sizilien der Ehrencodex der Mafia, der eigentlich ein Schweigegebot darstellt, das jedem verbietet, über die Verbrechen der Mafia zu sprechen. Wie das Trauma verhindert das Gesetz der Mafia also eine gelungene Repräsentation: Es bewirkt, dass ein gewaltsames Ereignis auf nachgerade auffällige Weise keine Spuren hinterlässt. Geschieht ein Mord, so hat keiner etwas gesehen, keiner erinnert sich daran, keiner weiß etwas. In Italien gelten somit, wie Rosi in *SALVATORE GIULIANO* in erster Linie am Prozess von Viterbo vorführt, den er nicht zufällig im Gegensatz zum Rest des Films mit professionellen Schauspielern und im Studio dreht, zwei Gesetze, die unmittelbar aufeinander bezogen sind: Die scheinbar intakte symbolische Ordnung der öffentlichen Institutionen, des Staates und der Richter hat zunächst die Aufgabe, das Ereignis zu erklären, es in Sprache zu überführen. Beim Prozess von Viterbo kommt es jedoch zu einer Konfusion, einer Eskalation der Sprache, die die offizielle symbolische Ordnung zur Inszenierung verkommen lässt. Die Angeklagten machen offenkundige Falschaussagen, wobei sie stets beteuern, jetzt die ganze Wahrheit preiszugeben; die Geständnisse und Dokumente, die

²³ Zum sogenannten »Reizschutz« vgl. Freud, Sigmund: »Jenseits des Lustprinzips«, in: Ders.: Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften, Frankfurt am Main 1960, S. 121-160, S. 140.

²⁴ E. A. Kaplan: *Trauma Culture*, S. 68.

dem Gericht vorliegen, werden als Fälschungen bezeichnet, und es wird auf die Existenz anderer, wahrer Dokumente verwiesen, die jedoch gerade nicht zur Hand sind. Die juristische Farce lässt hinter dem ersten die Existenz eines zweiten Gesetzes kenntlich werden, das sich gerade durch ein Verbot des ersten, durch eine Zensur der Sprache auszeichnet und das somit verhindert, dass die staatlichen Institutionen funktionieren. Die Wahrheit über das Ereignis wird blockiert, sie darf nicht gesagt werden. Stattdessen wird geschwiegen oder in bisweilen tumultartigen Szenen Lärm erzeugt.

Das unaufklärbare Verbrechen wird somit selbst zu einem Zeichen, das von der Macht der Mafia kündigt. Gerade die ostentativ zur Schau gestellte, in ihrer Struktur traumatische Sprachlosigkeit wird, indem sie zum Gegenstand eines Skandals und somit augenfällig wird, zum Zeugnis der Existenz der Mafia und ihres Gesetzes. Das Interesse von Rosi's Film besteht demzufolge nicht allein darin, den Mord an Salvatore Giuliano oder die Hintergründe des Blutbads auf der Portella della Ginestra so weit wie möglich aufzuklären, sondern auch darin, die traumatische Wirkung dieser Ereignisse als Ergebnis eines politischen Kalküls zu entlarven. Das kollektive Trauma ist kein Riss in der symbolischen Ordnung, der durch den Film zu heilen wäre, sondern ein Effekt der symbolischen Ordnung, welcher als Effekt ausgestellt werden soll. Sein Zweck besteht in der Einrichtung eines permanenten, in seiner Struktur nicht nur traumatischen, sondern auch paranoiden Ausnahmezustands. Nicht nur alle Verbrechen der Vergangenheit bleiben unaufgeklärt, es werden auch immer weitere zukünftige Verbrechen notwendig, die häufig wie Neuinszenierungen des Ausgangsereignisses erscheinen und dessen Bedeutung auf diese Weise beständig im Bewusstsein halten. Das Trauma ist somit nicht allein die Folge eines vergangenen Gewaltakts, sondern auch die Ursache weiterer, zukünftiger Gewalt. Worum es Rosi also geht, ist eine höchst aktuelle Mechanik des Terrors, die Jacques Derrida wie folgt auf den Punkt bringt:

»Als Produkt der Gewalt, die ihn zu unterdrücken sucht, schuf der Terrorismus ein Trauma, das nicht durch Trauer gelindert werden kann, weil das Herz des Traumas nicht das vergangene Ereignis ist, sondern die Angst vor einem zukünftigen Ereignis, dessen katastrophische Natur nur geraten werden kann. Die Vorstellungskraft wird hierbei angetrieben von Medien, ohne die es erst gar kein »weltgeschichtliches Ereignis« gegeben hätte.«²⁵

Nur in Form traumatischer Ereignisse, die gleichzeitig gewusst und nicht gewusst werden, kann die Mafia in Erscheinung treten, und nur im Modus der Paranoia kann von ihr die Rede sein. Das künstlich erschaffene kollektive Trauma wird dabei in allen Filmen Rosi's auch und vor allem über Medien installiert. So beginnt der Film mit einer Einstellung, die bis ins Detail einer berühmten Pressefotografie des Tatortes entspricht, an dem die Leiche Giulianos gefunden wurde. Als der Film in die Kinos kam, war dieses Bild überall in Italien bekannt – und zwar vor allem deshalb, weil das Foto Inbegriff einer Irreführung war. Denn es zeigte eine Situation, die durch die staatlichen Instanzen selbst gefälscht,

²⁵ Borradori, Giovanna (Hg.): *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago/London 2003, S. 95. Hier zitiert nach Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2007, S. 13.

inszeniert worden war. Giuliano wurde an einem anderen Ort getötet und danach von den Carabinieri an diese Stelle gebracht. Gerne wird berichtet, dass bereits diese ersten Einstellungen des Films bei einer Testvorführung auf Sizilien einen Tumult auslösten, weil sie das Vertrauen in die Wahrheitsfähigkeit des Kinos, das der Neorealismus geschaffen hatte, unterminierten.²⁶

Die Szene zeigt den toten Körper auf dem Hinterhof, von Ermittlern der Polizei umgeben, die genau protokollieren, was zu sehen ist, während die Kamera ihren Beschreibungen folgt (Abb. 3). Festgehalten werden Lage und Kleidung der Leiche, die Position der gefundenen Waffen, die tödliche Verwundung. Am Ende des Films, als der zweite Erzählstrang dort ankommt, wo der erste beginnt, wird Rosi diese Indizien noch einmal vorführen. Dieses Mal jedoch sieht der Zuschauende nicht, wie sie gefunden, sondern wie sie hergestellt, gefälscht werden: Die Polizisten legen die Leiche in den Hinterhof, sorgen für eine charakteristische Körperhaltung und positionieren die Waffen neben dem toten Körper (Abb. 4). Die filmische Recherche rekonstruiert in *SALVATORE GIULIANO* somit genau genommen nicht die Vorgeschichte des Mordes an Giuliano, sondern vielmehr diejenige der Fälschung des Tatorts – eine Fälschung, die jenes falsche Bild des Ereignisses entstehen lässt, mit dem der Film beginnt. Bemerkenswert an dem falschen Bild ist dabei, dass dieses keine konkrete und widerspruchsfreie Rekonstruktion des Geschehens nahelegt. Die Fälschung zielt ihrerseits nicht auf Eindeutigkeit, sondern auf Verrätselung. Jedes der vielen aufgezählten Indizien wirft Fragen auf, die nicht beantwortet werden können. Keiner der Anwohner in der Ortschaft bestätigt die offizielle Version des Geschehens, die von der Polizei verkündet wird und der auch die Reporter sofort widersprechen. Der Mord wird auf diese Weise in aller Offenheit als ein Ereignis präsentiert, dessen Wahrheit nicht nur nicht gesagt, sondern auch nicht gezeigt werden darf. Die Macht, die dieses Verbot einrichtet, bleibt unsichtbar, erhält aber durch das Verbot zugleich Präsenz. Sie bleibt jenseits des Bildes, fungiert aber als dessen latenter Grund. Wie das Schweigen der Zeugen weist das gefälschte Bild auf Existenz und Gesetz der Mafia hin.

Das kollektive Trauma lässt sich somit als medial eingerichtetes, prothetisches Trauma im Sinne Thomas Elsaessers verstehen: Das Bild reißt eine Kluft »zwischen dem (visuellen, somatischen) Eindruck eines Ereignisses oder Bildes und der Fähigkeit (einer Kultur oder der Medien), es mit Bedeutung zu füllen«.²⁷ Rosis Anliegen besteht dabei nicht in einer Therapie des Traumas, sondern in dessen Dekonstruktion. Die Einrichtung des Traumas folgt hier keiner medialen Logik, sondern einem politischen Kalkül und wird so als eigentlicher Zweck der Gewalttaten offenbar. Diese Dekonstruktion ist mit neorealistischen Verfahren freilich nicht länger zu leisten: Egal, wie genau die Untersuchung aller Indizien, die sich am Tatort finden, vollzogen wird, sie kann nur Unwahrheit und falsche Fährten zutage fördern. Indem Rosis Film auf die mediale Prothese verweist, die das Trauma herstellt, wendet er das Misstrauen somit gegen

²⁶ Vgl. Seeßlen, Georg: »Das Scheitern der Methode.«

²⁷ Th. Elsaesser: *Terror und Trauma*, S. 199.

die fotografischen Medien selbst, denen auch der Film angehört.²⁸ In SALVATORE GIULIANO behält der Film gegenüber dem Foto jedoch eine herausgehobene Stellung. Als Meta-Medium kann es die anderen Medien kontextualisieren und analysieren und auf ihre Verstrickung in die Funktionsweise der Macht aufmerksam machen. Traumatisch sind die Vorfälle um Giuliano nicht aufgrund einer generellen Unmöglichkeit von Repräsentation, sondern einer einschneidenden Manipulierbarkeit der Wahrnehmung, deren mediale Voraussetzungen der Film zutage fördert: »The mechanisms of the visual machinery are decoded and the means and instruments of representation that would normally remain hidden behind the message they are transmitting become visible.«²⁹ Diese analytische Potenz des Films wird jedoch in späteren Werken Rosis grundsätzlich in Zweifel gezogen.

5 IL CASO MATTEI

Wie SALVATORE GIULIANO kreist IL CASO MATTEI um den Mord an einer historisch bedeutsamen Person der italienischen Nachkriegsgeschichte. Gian Maria Volonté verkörpert Enrico Mattei, den streitbaren Chef des staatlichen Energiekonzerns ENI, der in den 1950er-Jahren die italienischen Methangas-Vorkommen entdeckte und im großen Stil Öl aus anderen Ländern importierte. Ins Fadenkreuz der internationalen Ölkonzerne geriet er insbesondere durch seine Geschäfte mit den Ostblock-Nationen und den Ländern des Nahen Ostens, durch die er zudem die Nato düpierte. Als er noch vor der Algerischen Unabhängigkeit mit Vertretern der FLN Verhandlungen aufnahm, forderte er die verfallende Kolonialmacht Frankreich heraus. Wie Giuliano aber starb Mattei zuletzt auf Sizilien, wo er einen letzten großen Auftritt feierte, bei dem er die Erschließung sizilianischer Ölvorkommen und die wirtschaftliche Entwicklung der Insel versprach. Auf dem Rückflug von Catania stürzte sein Privatjet in einem Unwetter ab. Zahlreiche Indizien ließen eine Manipulation des Flugzeugs als wahrscheinliche Unfallursache erscheinen.

Wie in SALVATORE GIULIANO steht der Todesfall am Beginn des Films, und wieder handelt es sich um ein Medienereignis. Mit der Polizei sind Reporter und Fernsehteams an der Unglücksstelle erschienen. Erneut wird der Tod zum Anlass einer Recherche, die mehr Rätsel zutage fördert als Erklärungen, und ebenso wie im ersten Film wird in Rückblenden die Lebensgeschichte Matteis nachvollzogen, während die Rahmenhandlung den Fortgang der Recherche selbst thematisiert. Als investigativer Journalist tritt diesmal der Filmemacher selbst auf: Francesco Rosi führt als Francesco Rosi Interviews mit Zeugen, Journalisten und Politikern und organisiert das Team von Ermittlern, das für ihn im Einsatz ist. Am Ende des Films kommt es auch in IL CASO MATTEI zu einem weiteren Todesfall. Der Journalist Mauro De

²⁸ »In biopolitical terms, trauma functions as a shock to the body of the social collective: a shock which is able to be employed for strategic political goals. A traumatized community is a disoriented and passive community open to manipulation and therefore able to be directed into violent acts of retribution.« Meek, Allan: *Trauma and Media. Theories, Histories, and Images*, New York 2010, S. 195.

²⁹ Le Roy, Frederik/Christel Stalpaert/Sofie Verdoodt: Introduction. *Performing Cultural Trauma in Theatre and Film. Between Representation and Experience*, in: *arcadia* 45 (2011), S. 249-62, S. 253.

Mauro, der für Rosi über Matteis Besuch auf Sizilien recherchierte, verschwindet dort spurlos. Lange nach der Fertigstellung des Films wird sich herausstellen, dass De Mauro von der Mafia getötet wurde. Die zeitliche und narrative Struktur des Films ist somit mit derjenigen von *SALVATORE GIULIANO* nahezu identisch. Auch eine traumatische, unverarbeitbare Dimension des mutmaßlichen Mordes an Mattei wird deutlich. Sein Tod steht für das Scheitern einer Emanzipation Italiens aus dem Klammergriff fremder Mächte und besitzt somit eine ähnliche Bedeutung für die politische und nationale Selbstfindung wie das Massaker auf der Portella della Ginestra. Da eine Aufklärung des mutmaßlichen Mordes auch hier ausbleibt, bleibt wiederum die Wunde auf Dauer offen, zieht das Verbrechen weitere nach sich, die zugleich als Wiederholungen und Variationen des Urereignisses erscheinen und als allgemeine Drohung auch in die Zukunft wirken.³⁰

Anders als in *SALVATORE GIULIANO* sind in *IL CASO MATTEI* die an diesem Prozess beteiligten Medien jedoch nicht mehr nur ein Inhalt des Films; vielmehr fließen ihre Inszenierungslogiken mit denen des Films nun zusammen. Dieser Wandel hat augenscheinlich mit der Bedeutung zu tun, die das Fernsehen in den 1970er-Jahren erlangt hat. Bereits in der Eingangssequenz, in der die Absturzstelle des Flugzeugs Matteis gezeigt wird, laufen die wichtigen Informationen über einen Teleprompter am unteren Bildrand, während die Kamera wenigstens teilweise die Position einer am Ort des Geschehens eingesetzten Fernsehkamera einnimmt. Die Szene geht nahezu bruchlos über in eine TV-Reportage über Matteis Leben, die dem Anschein nach unmittelbar nach seinem Tod gedreht wird und deren Produktion der Zuschauende beiwohnt. Auf mehreren Monitoren in einem Schnittstudio werden unterschiedliche Archivaufzeichnungen Matteis eingespielt, aus denen der Regisseur einzelne auswählt (Abb. 5). Immer wieder schaltet Rosi während des Films auf diese Wand aus Monitoren zurück und präsentiert Geschichte auf diese Weise als Produkt eines medialen Gedächtnisses, das Bilder und Sinn nach bestimmten Regeln produziert.

Anders als in *SALVATORE GIULIANO* führt die Reflexion der Medienlogiken jedoch zu keiner Dekonstruktion mehr. Vielmehr fällt der Film aus dem Modus der Reflexion immer wieder in die Mimikry anderer Medien zurück. Mal imitiert der Film die Darstellungsformen des Fernsehens – etwa wenn er Mattei in einer Talkshow zeigt, in der der Industrielle sich mit seinen Gegnern streiten muss –, dann wieder dokumentiert er dessen Produktionsweise, indem er Arbeitsweisen der Medien aufzeigt oder die Omnipräsenz von Reportern und Fernsenteams bei politischen Großveranstaltungen vor Augen führt. Zugleich vermischt Rosi beständig Spielfilmaufnahmen mit authentischem Material, wenn er etwa »reale« Interviews in die weitgehend nachgespielte Handlung einbettet. Angesichts des medialen Gewitters, das Rosi auf diese Weise über den Zuschauenden hereinbrechen lässt, lässt sich in vielen

³⁰ Mary P. Wood hebt den traumatischen Effekt des Unfalls hervor: »Mattei's death was traumatic precisely because he represented an attempt at the introduction of modern governmental practices (of all sorts) into Italian civic life.« Auch sie schlägt daher einen traumatheoretischen Zugriff auf das politische Kino Italiens vor. Vgl. Wood, Mary P.: *Italian Cinema*, Oxford/New York 2005, S. 75f.

Szenen nicht mehr mit endgültiger Sicherheit entscheiden, welcher Wahrheitswert den Aufnahmen jeweils zuzuweisen ist. Wo präsentiert Rosi gesicherte Erkenntnis, wo Vermutungen? Wann geht es darum, Episoden aus Matteis Leben so genau wie möglich zu reproduzieren, und wann versucht Rosi eher aufzuzeigen, auf welche Weise das Fernsehen solche Rekonstruktionen vornimmt? Stattdessen wird deutlich, dass trotz des Bewusstseins um die Artifizialität der Bilder Zuschauende wie Film zu wenig Distanz zu diesen besitzen, um sich den durch sie evozierten Wahrheiten zu widersetzen. Die Hic-et-nunc-Rhetorik des Fernsehens löst das »Zeitgefälle zwischen Bild und Ereignis« auf und macht eine kritische Distanz gegenüber den dargebotenen Inhalten strukturell unmöglich.³¹ IL CASO MATTEI präsentiert sich so nicht allein als »documentary in progress«³², er führt zugleich die Unfähigkeit des Filmemachers vor Augen, die Wahrheit über Matteis Tod jenseits der medialen Bildoberflächen zu rekonstruieren, auf denen die Figur Enrico Mattei überhaupt erst Konturen gewinnt.

Dass dieses Verharren im Diesseits medialer Inszenierung für das investigative Anliegen des Filmemachers überaus problematisch ist, wird insbesondere an der Medienaffinität Matteis selbst veranschaulicht. In nahezu jeder Szene wird dieser von Journalisten, Fotografen oder Fernsehteams begleitet, wodurch er sich gewissermaßen ohne Unterbrechung auf einer medialen Bühne befindet. Die Regeln des Schauspiels bestimmt er jedoch weitgehend selbst: Volonté lässt das Bild eines gewieften, charismatischen Mannes entstehen, der nichts tut, was nicht auf Öffentlichkeitswirksamkeit ausgerichtet wäre. In einer Schlüsselszene des Films nimmt Mattei einen überrumpelten Journalisten, der eigentlich nur ein Interview mit ihm führen wollte, scheinbar spontan auf eine längere Reise mit, um ihm alle Dimensionen seines gewaltigen Energie-Imperiums vorzuführen – von den lächelnden Mitarbeitern an den italienischen Tankstellen bis zu den großen Ölfeldern im Nahen Osten und den Ölbohrinseln vor der Küste. Während dieser Reise wird Mattei selbst allmählich zum Regisseur der Dokumentation: Stellt der Reporter eingangs noch kritische Fragen, ist es schließlich nur noch Mattei, der erklärt und erzählt, jede seiner Entscheidungen glaubhaft begründet, Geschichtsstunden erteilt und Einblicke in ökonomische Notwendigkeiten gibt. Vor allem inszeniert er sich als Kämpfer gegen den amerikanischen Öl-Monopolismus und die verhärteten Fronten des Kalten Krieges. Dabei bleibt dem Zuschauenden jedoch zu jedem Zeitpunkt bewusst, dass Mattei selbst es ist, der dem Journalisten dieses Narrativ in die Feder diktiert – ebenso wie er sich während seines Aufenthalts auf Sizilien vor großem Publikum als Erneuerer der süditalienischen Gesellschaft inszenieren wird. Mattei konstruiert hier also selbst jene nationale Bedeutung, die seinem Tod später die benannte symbolische Wucht verleihen wird.

Dass der Umschlag von Selbstinszenierung in Wahrheit auch eine medientechnische Dimension besitzt, illustriert Rosi anhand einer weiteren Szene, in der ein Reporter Mattei auf einen Angelausflug begleitet. Das Interview, das stattfindet, während der Industrielle gut gelaunt Fische fängt, wird mit einem

³¹ Vgl. Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen und Glaubensfragen, München 2005, S. 20.

³² Lawton, Harry: »Enrico Mattei. The Man who Fell to Earth«, in: Testa, Carlo (Hg): Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi, Trowbridge 1996, S. 60-86, S. 67.

Tonbandgerät aufgezeichnet. Nach einiger Zeit fordert Mattei den Journalisten auf, das Gespräch noch einmal von Beginn an abzuspielen. Die Stimme aus dem Aufnahmegerät legt sich daraufhin wie ein Voice-Over über das Bild, das nun den lächelnden ENI-Chef zeigt, der seiner eigenen Geschichte lauscht. Der eigentümliche Effekt der Szene besteht darin, dass Matteis Stimme von seiner Person gelöst und an die Stelle der Stimme des Fernsehsprechers gesetzt wird. Der vermeintlich objektive Journalist wird auf diese Weise gewissermaßen durch die Macht selbst ersetzt, die von nun an offizielle Wahrheiten verkündet.

6 Die Paranoia der Medien

Indem Rosi diesen Mechanismus aufzeigt und gleichzeitig seinen Film mit anderen Medien wie dem Fernsehen zur Verschmelzung bringt, stellt er nicht nur implizit die Wahrheit der Bilder infrage, sondern artikuliert zudem eine pessimistische Pointe. Die Macht befindet sich immer schon am blinden Fleck der Massenmedien; sie kann nicht analysiert werden, da sie das sinnstiftende Verfahren derselben immer schon infiziert hat. Außerhalb der medialen Archive aber existiert keine Wahrheit über Enrico Mattei, die dem Film zugänglich wäre. Rosi geht es daher um die Entwicklung einer selbstreflexiven Ästhetik, die die unlösbare Verstrickung des Films in den Kontext der Macht bewusst hält. Wenn Rosi seine Filme nicht Dokumentarfilme, sondern »dokumentierte Filme« nennt, so deshalb, weil sie die Logik ihrer Darstellung, die Logik der Dokumente selbst zur Erscheinung bringen wollen. Die Evokation einer Macht, die im Rücken aller Medienbilder ihre Wirkung entfaltet, lässt dabei einen paranoiden³³ Effekt entstehen: Neben den begründeten Verdacht, die Umstände von Matteis Tod könnten andere sein, als aus Polizeiberichten und Fernsehreportagen hervorgeht, stellt Rosi den grundsätzlichen Zweifel an jeder Form medialer Repräsentation, die auch dort, wo sie aufzuklären sucht, der Macht in die Karten zu spielen droht.

In *IL CASO MATTEI* ist das neorealistische Vertrauen in die Wahrheitsfähigkeit filmischer Medien somit endgültig verbraucht. Die Bilder des Fernsehzeitalters sind weder Tatsachenbilder noch Rätsel- oder Denkbilder, sondern Bausteine einer visuellen Bedeutungswelt, deren referenzielle oder gar indexikalische Dimension keine große Rolle mehr spielt. Nicht mehr die Möglichkeit falscher Bilder steht hier im Fokus, wie sie in *SALVATORE GIULIANO* vorgeführt wurde, vielmehr treten nun die inhärenten Bildlogiken der medialen Archive zutage, die keine Lügen mehr erzeugen müssen, sondern die Grenzen des Sicht- und Sagbaren selbst definieren. Dieser Prozess der Rahmung ist es, in dem in *IL CASO MATTEI* das Wirken der Macht dingfest gemacht wird. Jenseits des Rahmens bleibt allein ein »submedialer Raum«, der als paranoider »Raum des Verdachts, der Vermutungen, der Befürchtungen« außerhalb jeder

³³ Paranoia artikuliert sich bei Rosi nicht als verschwörungstheoretische Gewissheit, die, charakterisiert durch Kontingenztzuegnung und Deutungswahn, hinter jedem Ereignis und jeder Tat ein kriminelles Kalkül vermuten würde. Wenn *IL CASO MATTEI* den ehemaligen französischen Geheimdienstmitarbeiter Philippe Thyraud de Vosjoli zu Wort kommen lässt, der die französische Untergrundorganisation OAS für Matteis Tod verantwortlich machen möchte, so bleibt dieser Vorwurf augenscheinlich eine nicht verifizierbare Theorie. Der Film selbst entfaltet die Paranoia eher als Exzess und Krise der Interpretation, wodurch er ein unsicheres, bewegliches, immer nur bruchstückhaftes Wissen konstituiert. Diese bringt ein tiefes Misstrauen gegenüber der politischen Sphäre der Sichtbarkeit, vor allem aber gegenüber der Neutralität des eigenen filmischen Blicks zum Ausdruck.

Möglichkeit der Repräsentation verbleibt.³⁴ Im Sinne Frederic Jamesons lässt die filmische Paranoia Rosis sich somit als Allegorie der Unmöglichkeit von Repräsentation selbst begreifen, die als zentrales Merkmal der »spätkapitalistischen« gesellschaftlichen Ordnung gelten kann. Die Bilder der Fabriken, Büros und Hotelzimmer, der Interviews und Fernsehauftritte Matteis zeigen in erster Linie, dass sie kein konsistentes Bild der Wirklichkeit mehr zu entwerfen vermögen.³⁵ Wie die Paranoia ist das Trauma so zu einer Voraussetzung des Medienzeitalters geworden: Kein Bild eines Ereignisses kann mehr in das mediale Gedächtnis eingehen, ohne dass es mit jeder Aktualisierung seine eigene Medialität, sein Ungenügen und seine prinzipielle Unverarbeitbarkeit zur Ansicht bringen würde.

³⁴ Vgl. Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 20f.

³⁵ Vgl. Jameson, Frederic: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington 1992, S. 5. IL CASO MATTEI lässt sich zudem als Reflexion der Globalisierung lesen, resultiert die mythische Dimension der Figur Mattei doch in erster Linie aus der unübersichtlichen internationalen Vernetzung, die der ENI-Chef betreibt.