

GUT GEMEINT...

Mamma Roma als Übermutter und andere Formen psychischer Gewalt

VON DONATELLA CHIANCONE-SCHNEIDER

I. EINFÜHRUNG

I.1. MAMMA ROMA ZWISCHEN LIEBE UND GEWALT

Eine Prostituierte mittleren Alters (von Anna Magnani gespielt) plant einen Neuanfang und reißt den halbkriminellen Sohn Ettore (von Ettore Garofolo interpretiert) mit im verzweifelten Versuch, eine anständige Familie darzustellen. Viele unerwartete Hindernisse stellen sich zwischen sie und ihr Ziel: die Rückkehr ihres früheren Zuhälters Carmine, das Aufblühen einer Liebesbeziehung zwischen Ettore und dem Flittchen Bruna sowie die mangelnde Bereitschaft des Jungen, seinen Lebensstil zu ändern. Ob erfolgreiche Schmiede des eigenen Glücks oder unfreiwillige Selbstzerstörer, die Figuren bemühen sich in *Mamma Roma* (IT 1962) stets um ein selbstbestimmtes Leben und scheuen dabei kein Mittel: Sie nutzen Mitmenschen aus und versuchen sogar deren Existenz zu steuern. Selbst die ihren Sohn blind liebende Protagonistin kann sich dieser tragischen Dynamik nicht entziehen und trägt in fataler Weise zum Verderben des Jungen bei. Mehr als gelegentliche Szenen physischer Konfrontation fällt bei *Mamma Roma* besonders das wiederholte Vorkommen subtilerer, psychischer Gewalt in Form von Rücksichtslosigkeit, Erpressung und Manipulation auf. Damit gehen die Themen von Schuld und Buße einher; bei den Fragen von Verantwortung der Einzelnen und der Gesellschaft wird die These aufgestellt, dass das Schicksal der subproletarischen Figuren soziale Ursachen haben könnte. Im vorliegenden Beitrag werden deshalb exemplarische Aspekte der bisher wenig beachteten psychischen Gewalt im Film *Mamma Roma* und der raffinierten Ästhetisierung der Unschuld analysiert.

I.2. MAMMA ROMA: ZUSAMMENFASSUNG

Als Carmine, ihr früherer Zuhälter, heiratet und auf das Land zieht, freut sich Mamma Roma auf ein neues, glückliches Leben. Sie holt ihren auf dem Land während ihrer Strichjahre halb wild aufgewachsenen Sohn Ettore ab, der aber ungerne nach Rom zieht. Die Mutter beharrt auf diesem Plan: Er wird zur Schule gehen, eine ehrliche Arbeit aufnehmen, sich mit braven Altersgenossen anfreunden und auch eine Freundin aus einer vornehmen Familie finden. Sie selbst verkauft Obst und Gemüse am Markt, geht regelmäßig in die Kirche und hütet das

Geheimnis ihrer Vergangenheit. Das frische Zusammensein von Mutter und Sohn hat noch nicht angefangen, da taucht Carmine plötzlich auf, der von der ehemaligen Prostituierten zum letzten Mal, wie er schwört, Geld verlangt.¹ Mamma Roma geht wider Willen noch einmal auf den Strich, bevor sie in ein kleinbürgerliches Viertel umzieht. In der in ihren Augen sauberen Umgebung will aber Ettore glänzende Zukunft noch nicht starten: Es ist schwierig, dem so gut wie analphabetischen Jungen die Schule schmackhaft zu machen und eine würdevolle Beschäftigung zu vermitteln, außerdem eignet sich die Jugend des Ortes (kleine Diebe und Sex-Abenteurer) wenig für den vorgesehenen gesellschaftlich-moralischen Aufstieg. Zu allem Überfluss wird ausgerechnet Bruna, die keinem nein sagen kann, die erste Liebe von Ettore. Nach der Entdeckung, dass ihr Sohn einige ihrer Schallplatten entwendet hat (um daraus ein Schmuckgeschenk für das Mädchen zu finanzieren), bittet Mamma Roma den Pfarrer, den Jungen für einen guten Job zu empfehlen. Sie erhält von ihm den Rat, ihr Kind vorher ausbilden zu lassen, will aber nicht warten und zieht es vor, das Problem mit der Unterstützung ihres vertrauten Milieus zu lösen. Durch eine zusammen mit ihrer früheren Kollegin Biancofiore und deren Zuhälter inszenierte Erpressung zwingt sie den Besitzer einer angesehenen Trattoria den Jungen als Kellner einzustellen. Zur Feier des ersten Arbeitstages von Ettore und als Motivationshilfe für seine kommenden Anstrengungen schenkt ihm seine Mutter ein Motorrad. Auch der zweite Teil ihres Plans ist ein Erfolg: Ihre Freundin Biancofiore verführt in ihrem Auftrag Ettore, der wunschgemäß von Bruna Abstand nimmt (und in absehbarer Zeit mit der Tochter des Trattoria-Besitzers ausgehen sollte). Nochmals steht Carmine vor Mamma Romas Tür: Wenn sie nicht erneut für ihn anschaffen geht, will er Ettore über ihre Vergangenheit aufklären.² Mamma Roma gibt wieder ungerne nach, dennoch erfährt ihr Sohn anderweitig die Wahrheit über sie. Der Junge verkehrt wieder mit Bruna und der kleinen lokalen Bande von Gleichaltrigen, Schule und Arbeit kehrt er den Rücken. Auf einem seiner Streifzüge in einem Krankenhaus wird er beim Stehlen ertappt und vom Personal prompt festgehalten. Nachdem er wegen seines Widerstands an ein Bett gefesselt wird und dort, bereits vorher erkrankt, eine unbestimmte Zeit sich selbst überlassen ist, stirbt Ettore. Mamma Roma will sich daraufhin umbringen; von ihren Marktkollegen aufgehalten sieht sie dann aus dem Fenster hinaus, aus dem sie sich eben stürzen wollte, und schaut das vertraute Vorstadt-Panorama mit einem leeren Blick an: Brachland, große Wohnhäuser und die Kirche, die Schauplatz ihrer Intrigen zum Wohl des Sohnes gewesen war.

1 Siehe erste Beispielsequenz unter 3.1.

2 Siehe zweite Beispielsequenz unter 3.2.

2. FORMEN PSYCHISCHER GEWALT

Trotz aller guten Vorsätze, sämtliche Bindungen zu ihrer früheren Welt zu brechen und eine vorbildliche Mutter zu werden, verstrickt sich Mamma Roma vom Anfang an in ein Doppelleben, in dem Täuschung und Gewalt wichtige Komponenten sind. Ihr Sohn, den sie über sechzehn Jahre vernachlässigt hat, soll nun sein gewohntes Leben gegen eine neue, fremdbestimmte Existenz tauschen, und zwar in einer Umgebung und mit Freunden, bei deren Auswahl seine Mutter eine maßgebliche Rolle spielen will. Von einem abwesenden Elternteil wird Mamma Roma über Nacht zu einer aufdringlichen Übermutter, die zur Umsetzung ihres Lebensplans auch vor Druckmitteln nicht zurückschreckt: Mit Geld und teuren Geschenken versucht sie Ettore an sich zu binden, nicht zuletzt soll er mit schmutzigen Intrigen umerzogen werden. Es ist eine mittelfristig gedachte Zuckerbrot-und-Peitsche-Strategie, die sie laut Carmine³ bereits mit ihm selbst, allerdings mit fraglichem Erfolg, angewendet hatte. Für sie hat alles einen Preis und alles lässt sich entsprechend kaufen. Wenn Ettore ihrer Meinung nach in einer schicken römischen Trattoria eingestellt werden soll, liegt eine geschickte Erpressung deren Besitzers nahe. Besonders befremdlich erscheint ihre Einflussnahme in das Liebesleben des Sohnes, den sie in die Arme einer Prostituierten gibt. Das bedeutet jedoch nicht, dass Mamma Roma psychische Gewalt nur gegen andere anwendet: Sie ist immer bereit, sich für das, was sie für Ettore Wohl hält, selbst zu opfern und ihr strapaziöses Doppelleben ist der Beweis dafür. Wann immer Carmine wieder auftaucht und Geld auf die alte Art verlangt, wird sie selbstverständlich lieber auf ihren mühsam erreichten Stand verzichten als Ettore mit einer unpassenden Situation zu konfrontieren.⁴

Carmine seinerseits kennt Mamma Roma sehr gut und kann sie mit seiner autoritären und charmanten Ausstrahlung wie gewünscht beeinflussen. Mit geschickter Rhetorik und Körpersprache schafft er es immer, sich als die dominante Bezugsperson darzustellen und damit die Frau in ihr altes Abhängigkeitsverhältnis zu drängen. Wenn alles nicht genügt, weiß er ihre bedingungslose Liebe für Ettore für seine eigenen Zwecke auszunutzen. Die Wahrnehmung von Carmine als Bösewicht (zumindest bis er die Beziehung mit Mamma Roma radikal relativiert als die mit jemandem, der ihn ruiniert hat)⁵ kann von Ettore als undankbarem Kind nicht ablenken, das ohne Rücksicht auf seine Mutter seine Pläne umzusetzen weiß. Er entzieht sich ihrem gut gemeinten Lebensentwurf betreffend Schule, Arbeit und Freundschaften, außerdem verkauft er bewusst ihre Lieblingsplatten, um Bruna Schmuck kaufen zu können. Ettore kennt schließlich

3 Vgl. ebd.

4 Möglicherweise ist ihr Verhalten auch von der Liebe zu dem Mann gesteuert, dem sie trotz ihrer persönlichen Pläne helfen will oder, wie er räsoniert, den sie mit Geld an sich binden will, vgl. 3.2.

5 Vgl. ebd.

die Welt nicht anders als seine Mutter und greift gezielt zu Geschenken, um die Liebe des Mädchens zu gewinnen.

3. PSYCHISCHE GEWALT IN DER KOMMUNIKATION: ZWEI BEISPIELHAFTE SEQUENZEN

3.1. ERSTES WIEDERSEHEN VON MAMMA ROMA UND CARMINE

Als Mamma Roma die Tür öffnet und Carmine sieht, zeigt sie sich betrübt und schließt sie reflexartig hinter sich, so dass sie mit dem Mann außerhalb der Wohnung bleibt. Er ergreift das Wort, ruhig und bestimmend:⁶

Carmine: Reg' dich nicht auf, ich will bloß mit dir sprechen. Spiel' nicht verrückt und bild' dir nichts ein.

Mamma Roma [etwas entspannter]: Du willst mit mir sprechen? Na gut: dann los, beeil' dich.

C: Warum gehen wir nicht rein?

MR: [versteift] Weil da drin mein Sohn ist.

C: Ah ja, bist Du dann zufrieden? Denk' mal: Als ich so jung war wie er, haben wir uns zusammen geschmissen.

MR [empört]: Aber mein Sohn ist ein Engel!

C: [mit Tränen in den Augen, vgl. Abb. 1] Ich war ein Goldjunge, das war ich! Noch nicht ein Tüpfelchen Bosheit hatte ich in mir. Meine Mutter sagte immer, ich wäre das Beste im ganzen Haus. [Er wischt sich die Tränen ab.] Und was habe ich in all den Jahren für einen Kummer gemacht! Alles durch deine Schuld!⁷

Die auf der Treppe Karten spielenden Jugendlichen lachen und einer singt »Eine heimliche Träne...«⁸, wird aber von Mamma Roma sofort unterbrochen, die bei weiterem Gesang ihn umzubringen droht und ihn gleich mit einem Schuh bewirft. Der Junge wird daraufhin die Melodie noch pfeifen.⁹ Die Frau fordert Carmine zum zweiten Mal dazu auf, schnell zum Punkt zu kommen. Er erklärt ruhig, er brauche Geld für seine neue Aktivität als Metzger (Abb. 2). Sie schaut ihn mitleidig an, entgegnet aber, dass sie durch die neue Wohnung und die Marktlizenz nicht

6 Die Beschreibung der Sequenzen wurde von der Autorin dieses Beitrags verfasst.

7 Alle zitierten Dialoge beider Beispielsequenzen sind der deutschen Fassung des Films nach der von Arthaus Collection/KULTURSpiegel herausgegebenen DVD *Mamma Roma* entnommen. Die Beschreibungen in eckigen Klammern sind von der Verfasserin.

8 »Una furtiva lagrima«, Arie aus der Oper *Elisir d'amore* (Musik von Gaetano Donizetti, Libretto von Felice Romani: Vgl.: Donizetti: *Elisir d'amore*).

9 In der deutsch synchronisierten Fassung ist bei dieser gepfiffenen Wiederholung leider aus »Una furtiva lagrima« ein hybrides Motiv zwischen der ursprünglichen Arie von Donizetti und dem vorausgegangenem Thema von Vivaldi geworden. Vgl. offensichtlich zur deutschen Fassung Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 200.

über viel Geld verfüge. Carmine greift dann zu einer härteren Tonlage (Abb. 3): »Ah, glaubst Du, ich mache Spaß? [...] Du weißt, wie man die Kasse aufbessert, oder muss ich Dir das sagen? Hast Du etwa vergessen, wie man das macht?«. Sie sagt ihm durch die Zähne: »Bist Du denn noch nicht zufrieden, eh?«. Er lächelt verführerisch, geht die Treppe schwingvoll hinunter und spricht gelassen zu ihr: »Mit ein bisschen Phantasie hast Du in zehn Tagen das Geld herangeschafft, hast Du nicht, Ro?«. Carmine hebt den Schuh auf und bringt ihn langsam herauf, dabei hält er ihn behutsam zwischen beiden Händen und schaut ihn an, reicht ihn schließlich Mamma Roma mit einem Komplizenhaften Blick (vgl. Abb. 4). Sie sieht entkräftet aus, als sie den Schuh entgegen nimmt (vgl. Abb. 5). Er sagt ihr trocken: »Ich zähle darauf, ja? In ungefähr zehn Tagen komme ich wieder, dann siehst Du mich nicht mehr, ich schwör's bei meiner Mutter«. Wie er den Satz gesprochen hat, schlägt sie die Tür zu.

Der Konfliktcharakter dieses Dialogs wird sofort klar: Anstatt Mamma Roma zu grüßen, spricht Carmine am Anfang drei Befehle aus, die einer negativen Reaktion vorbeugen sollten, und stimmt damit natürlich die Frau misstrauisch. Sie will so schnell wie möglich die Konversation beenden, der Mann rechnet mit ihrem Widerstand und nimmt sich Zeit, um sein Ziel zu erreichen. Mamma Roma will ihren Sohn unbedingt vor Carmines Präsenz bewahren und dieser greift das Argument prompt auf, um sich selbst als unschuldiges, ihr gegenüber schutzloses Kind darzustellen.¹⁰ Der Junge auf der Treppe spielt musikalisch auf die Melodramatik des Mannes an, der diese offensichtlich strategisch einsetzt, um Mamma Roma über die Gefühle zu beeinflussen.¹¹

Die Frau reagiert heftigst auf die Unterbrechung, zeigt sich aber von Carmines Theatralik unbeeindruckt: Sie fordert ihn wiederholt auf, sich kurz zu fassen und argumentiert daraufhin sachlich, warum sie ihm kein Geld leihen kann. Da Carmine sich mit der larmoyanten Szene als armes Kind nicht durchsetzen konnte, versucht er es mit einem härteren Ton und Gesichtsausdruck: Mit seinen schonungslosen Worten und seinem autoritären Verhalten ist er wieder Mamma Romas Zuhälter. Tatsächlich klingt ihre rhetorische Frage schon als eine resignierte Antwort: Das Kraftverhältnis ist endgültig gekippt, die alten Rollen sind wieder hergestellt und das alte Leben hat sie damit eingeholt. Zum Schluss will Carmine die Frau motivieren und wechselt noch einmal sein Register: Er schaltet auf charmanten und romantischen Stil um, indem er ihr mit einem als Kompliment klingendem Satz schmeichelt und sich in einer von subtiler Erotik durchsetzten Szene als Märchenprinz von Aschenputtel produziert: Damit ist das Herz der Frau endgültig geknackt.

10 Vgl. 3.2.: im zweiten Dialog gibt er an, damals 23 Jahre alt gewesen zu sein. Da Ettore erst 16 ist, stellt sich Carmines erste Aussage als Übertreibung heraus.

11 Dies widerspricht Bernhard Groß' Interpretation einer Charakterisierung ausschließlich weiblicher Figuren durch Melodrama in diesem Film, vgl. Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 192ff.

Den abwechslungsreichen Austausch zwischen Melodram, Dominanzspiel, Verführung und Märchenstimmung wird schließlich mit einem für beide Parteien verbindlich klingenden Argument besiegelt: mit einem Eid. Auf geschickte Weise hat der Mann Mamma Roma mit ihren Gefühlen für ihn (Mitleid, Gehorsam) konfrontiert und ist damit in direkte Konkurrenz mit Ettore, ihrer eigentlichen Priorität, getreten. Auf perfide Weise hat der Ex-Zuhälter mit Andeutungen an die Berufserfahrung der Ex-Prostituierten sogar ihre Eitelkeit gekitzelt. Damit hat er sämtliche sachlichen Argumente aus dem Weg geräumt und Mamma Romas irrationelle Seite, die ihr Leben wirklich bestimmt, angesprochen. Auch wenn sie sich mündlich nicht festgelegt hat, ist es klar, dass sie Carmine gehorchen wird.



Abb. 1-4: Carmines Ausdrucksvielfalt (vgl. 3.1.).



Abb. 5: Beim ersten Wiedersehen mit Carmine gibt Mamma Roma schneller auf (vgl. 3.1.). Abb. 6: Bei der zweiten Begegnung zeigt sie sich kämpferischer (vgl. 3.2.).

3.2. ZWEITES WIEDERSEHEN VON MAMMA ROMA UND CARMINE

Als Carmine wieder auf der Matte steht, versucht Mamma Roma ihm die Tür ins Gesicht zu schlagen, er drückt aber dagegen und tritt ein. »Hast Du etwa den Teufel gesehen?«, fragt der Mann mit einem Grinsen. Von der Frau gefolgt, schaut er sich gemütlich in der Wohnung um, bis sie ihn aufgeregt fragt: »Was willst Du? Was suchst Du hier?«, woraufhin er entspannt antwortet: »Meine Ruhe.«. Sie bedeckt sich das Gesicht mit den Händen, schüttelt den Kopf und sagt verzweifelt: »Oh, mein Gott! Weißt Du nicht, dass ich einen Sohn habe?« (vgl. Abb. 6). Sie setzt sich auf ein Sofa, ohne Carmine anzuschauen, und vergräbt ihr Gesicht in der Armbeuge.

Der Mann setzt sich vor sie hin und erklärt, ihren Sohn schon zu kennen und mit ihm verabredet zu sein; er ermutigt sie dazu, sich auszuweinen und zündet sich eine Zigarette an. Er habe nicht länger unter den Bauern leben können, was sie eigentlich von ihm hätte wissen sollen: Sie habe schließlich auch nicht mehr dort mit ihrer Familie leben wollen. »Ich kenne Dich besser als Du denkst. Ich weiß doch genau, wie Du bist.«. Sie dreht sich plötzlich zu ihm um und schaut ihn mit trockenen Augen herausfordernd und wütend an. Sie fragt ihn, warum er stattdessen nicht zu jüngeren Frauen gehe, worauf er sie dazu einlädt, ihm eine zu besorgen. Die Frau beschimpft ihm und er fährt fort: Man müsse sehr vorsichtig sein, weil eine junge Frau einen schnell ruinieren könne. Sie entgegnet müde, dass sie einen Obststand habe; er antwortet gleichgültig, dass sie sich das so einrichten möge, wie sie wolle. Sie bietet ihm bei Bedarf etwas zum Essen und einen Schlafplatz an; anschaffen werde sie aber für ihn nie wieder gehen. Carmine reagiert hier prompt:

Auf den Strich bist Du nie für mich gegangen, doch nur immer, weil es Dir Spaß gemacht hat. [...] Hör mal zu, Du Fußabtreter: Erwinnere Dich, wie habe ich Dich aufgelesen? Du warst voller Läuse, ich hab' Dich sauber gemacht. Nicht mal was Unterwäsche war, wusstest Du, ich musste es Dir erst beibringen, ich habe Dich erst zivilisiert! 23 war ich, und Du beinahe 40, und Du hast es fertig gebracht, das schwächliche Bürschchen zu vernaschen, den unschuldigen Carmine. Du hast mich aufs Geld gebracht, habe ich Dich je um Geld gebeten? Du wolltest mich unbedingt haben, unbedingt. Ich kam von einem Dorf, was wusste ich schon? Nicht mal, dass es solche Frauen wie Dich gibt, wusste ich. Wer hat mich zum Zuhälter gemacht, wer hat mir dieses Hundeleben eingebrockt? Du warst's, stimmt das etwa nicht?

Er geht zu ihr und schüttelt sie; sie befreit sich von seinem Griff und fordert ihn auf, sie in Ruhe zu lassen und das Haus zu verlassen. Carmine bleibt stehen und sagt: »Ich weiß, Du willst wegen deinem Sohn nicht wieder auf den Strich gehen. Du hast bloß Angst, er könnte es erfahren. Aber ich will Dir was sagen: Ich

erzähl's ihm, wenn Du es nicht wieder tust«. Sie schreit noch einmal, dass er verschwinden sollte und er droht wieder, zu ihrem Sohn zu gehen. Sie rennt in die Küche, holt ein langes Messer und geht damit auf Carmine zu, der sie aber blockiert; das Messer fällt, der Mann schiebt Mamma Roma von sich weg, die auf den Boden fällt und ihn ohnmächtig anschaut. Seine letzten Worte spricht er souverän: »Komm, steh' auf, was soll das Verrücktspielen? Du weiß es schon längst: Einer von uns beiden muss böse enden«.

Dieses Wiedersehen ist vom Anfang an von einem neuen Element gekennzeichnet: die physische Konfrontation: Carmine bahnt sich gewaltsam einen Weg ins Haus, schüttelt später Mamma Roma kräftig und, als sie ihn mit dem Messer angreifen will, kann er sie überwinden. Dennoch entscheidet sich der Konflikt wieder auf psychologischer Ebene durch seine Worte. Während der Mann auf Rhetorik setzt, schaltet die Frau mit theatralischer Gestik, demonstrativem Weinen und einem bühnenreifen Auftritt mit dem Küchenmesser auf Melodram um. Mit ihrem Pathos kann sie ihn aber nicht beeindrucken: Er macht ihr klar, dass sie sich gegenseitig nichts vormachen können, da sie sich zu gut kennen: Sie seien Verlierer und gehören zusammen. Erneut und mit Nachdruck stellt Carmine sich als Opfer und Mamma Roma als die eigentliche Schuldige dar. Es ist nicht klar, ob seine Version stimmt, jedenfalls widerspricht ihm die Frau nicht. Das Argument ihres neuen, ehrlichen Lebens führt sie nun schwach an und schwächt es durch das darauf folgende Angebot materieller Hilfe weiter ab.

Als er feststellt, dass Mamma Roma auch durch körperliche Gewalt nicht in die gewünschte Richtung zu bewegen ist, zieht der Mann seinen Trumpf aus dem Ärmel: Er weiß, dass ihr Ettore das Allerheiligste ist, und nutzt eben diese Schwäche von ihr aus. Mit einem gemeinen Einfall zwingt Carmine die Frau, wieder auf den Strich zu gehen: damit ihr Sohn von eben diesem Doppelleben nichts erfährt. Er rechnet damit, dass sie sich in diese paradoxe Situation begeben wird, da die Unwissenheit von Ettore höchste Priorität hat. Mamma Roma stellt ihrerseits fest, dass der Mann ihrer wiederholten Aufforderung nicht entspricht, ihre Wohnung zu verlassen, stattdessen droht er nochmals damit, Ettore zu informieren. Sie entscheidet spontan, die Blockade mit einem bewaffneten Angriff zu lösen. Ihre Entwaffnung und Unterwerfung stellen aber noch einmal das Machtverhältnis klar, fassen gewissermaßen den gesamten Schlagaustausch symbolisch zusammen und lassen die weitere Entwicklung der Geschichte ahnen.

Auch wenn es wieder eine rege Abwechslung von Registern gibt, ist diese Sequenz von einem Leitmotiv charakterisiert und besiegelt: das Thema der Aussichtslosigkeit der Situation beider Figuren, das Carmine mit Variationen obsessiv wiederholt. Er trägt die These vor, dass ihre Existenzen ohnehin zum Scheitern verurteilt seien, und bestärkt das Konzept, indem er behauptet, dass dies beiden wohl bewusst sei. Er kann so Mamma Roma davon überzeugen, dass ihr altes Leben ihrer Bestimmung und sogar ihrem eigenen Willen entspricht. Das ist ein subtileres, womöglich noch effektiveres Druckmittel als die wiederholte

Drohung, Ettore die Wahrheit zu erzählen, denn es führt die Frau endgültig zur Einsicht, dass jeglicher Widerstand zwecklos ist.

3.3. CARMINES STRATEGIE

In beiden Sequenzen konzentriert sich die Kamera fast ausschließlich mit Großaufnahmen auf die Gesichter von Carmine und Mamma Roma (Vgl. Abb. 1-6). Damit wird ihre innige Beziehung unterstrichen und der Zuschauer unmittelbar mit ihren Auseinandersetzungen konfrontiert. Beim ersten Wiedersehen nach Carmines Hochzeit bedient sich dieser verschiedener Mittel, um Mamma Roma unter Druck zu setzen: Er vergleicht sich mit Ettore, weint, droht, wird zart und schwört feierlich für immer zu verschwinden. Bei jedem weiteren Zeichen des sachlichen Widerstands der Frau, wird eine neue Karte gespielt, wie nach einem gut vorbereiteten Plan – oder einem bewährten Drehbuch –, bis sie nichts mehr entgegenen kann.

In der zweiten Sequenz greift Carmine auf ganz andere Mittel zurück, um Mamma Roma zu erpressen: Vorwürfe, Drohungen und orakelhafte Vorhersagen. Ihrerseits versucht sie diesmal erst gar nicht bodenständig zu argumentieren, sondern wird selbst gleich theatralisch. Der Mann setzt sich vom Anfang an körperlich durch, aber auch psychisch ist er immer noch überlegen: Er manipuliert einmal mehr den Willen der Frau zu seiner Gunst.

In beiden Begegnungen hat eine Strategie, die auf Mitleid setzt, keine Aussicht auf Erfolg: Es kann sich nur derjenige durchsetzen, der sich als Autoritätsperson darstellen kann, und dies gelingt in beiden Fällen nur Carmine, der Mamma Roma eben nicht als unschuldiger Junge, sondern erst als Vaterfigur imponieren kann. Die Frau, auf deren Selbstwahrnehmung er einen großen, unterschwelligen Einfluss hat, revidiert lieber ihr eigenes Verhalten als in dem Mann konsequent ein Feindbild zu sehen, und passt sich seinem Willen an, der ihr wie ihr eigener präsentiert wird. Ihr Zwang wächst, als Carmine die Lage als hoffnungslos beschreibt: Der einzige Ausweg aus dem Dilemma erscheint ihr, seiner Forderung zu entsprechen, was aber wiederum eine absurde Situation verursacht, die sie nicht mehr kontrollieren kann.

4. ÄSTHETISIERUNG DER UNSCHULD

Als Ausdruck der sozialen Herkunft und der individuellen Selbstbestimmung der Protagonisten ist Gewalt in diesem Film mit den Themen der Verantwortung, der Schuld und der Unschuld der Figuren verbunden. Der Selbstkritik und den Gewissensbissen von Mamma Roma im zweiten Teil des Films¹² steht die

12 »An dem, was einer ist, ist er immer schuld [...]. Aber das Böse, was geschieht durch deine Schuld, ist wie eine Straße, auf der gehen dann die vielen anderen mit: die, die im Grunde nichts dafür können. [...] Aber ich wollte nicht mehr am Nullpunkt anfangen.« aus der deutschen Fassung von Mamma Roma in der angegebenen DVD.

Selbstabsolution der anderen Figuren und deren visuell-musikalische Erhöhung¹³ zu exemplarischen Verkörperungen des menschlichen Schicksals mit unterstelltem Opfer-Charakter gegenüber.¹⁴ Die Prostituierte wird gleichzeitig wie ein tragisches Aschenputtel, das den Aufstieg nicht schafft (vgl. 3.1.), und wie eine Märtyrerin¹⁵ abgebildet.

Über die plakative Gleichsetzung von Ettore mit dem gekreuzigten und dem toten Christus nach malerischen Vorbildern ist in der betreffenden Literatur zu Genüge geschrieben worden.¹⁶ Der Verfasserin dieses Beitrags erscheint darüber hinaus die Unschuldsvermutung des Jungen relevant zu sein, die durch den von einem Mitgefangenen rezitierten Passus aus Dantes Inferno suggeriert wird. Das Zitat betrifft die Vorhölle (den Limbus), in der u.a. die unschuldigen Seelen aller ungetauften Kinder¹⁷ – sowohl von Strafen als auch von der Erlösung ausgeschlossen – weilen:

Es brach den tiefen Schlaf in meinem Haupte
ein Donnerschlag, von dem ich jäh emporfuhr,
gleich einem, den gewaltsam man erwecket.
Das ausgeruhte Auge ließ ich schweifen,
grad aufgerichtet schaut ich in die Runde,
den Ort, wo ich verweilte, zu erforschen.
In Wahrheit fand ich mich am jähen Absturz

-
- 13 Antonio Vivaldis idyllische Largos (aus *Concerto in do maggiore* und *Concerto RV 540*), die jeweils Carmines und Ettore's Leitmotive werden, kontrastieren mit den vertonten – angespannten bis tragischen – Situationen, die dadurch eine feierliche bis Unheil vorankündigende Note gewinnen.
- 14 Wie in *Accattone* (IT 1961) der Protagonist u.a. durch die begleitenden Noten von Bachs *Matthäus-Passion* als leidende Christus-Figur musikalisch stilisiert wird (vgl. Magrelli: *Quaderni di filmcritica*, zit. in: http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma.htm) und in *La ricotta* (IT 1963) der Komparse Stracci, der in der Fiktion den guten Dieb darstellen soll, tatsächlich auf dem Kreuz stirbt (vgl. Valente: »Mamma Roma – I commenti«, ebd.), wird Mamma Romas und Ettore's Leidensgeschichte wie ein Kreuzweg dargestellt (betr. die Protagonistin vgl. Sitney: *Accattone and Mamma Roma*, S. 171, betr. ihren Sohn vgl. Groß: *Pier Paolo Pasolini*, S. 192 und 204).
- 15 Sitney: *Accattone and Mamma Roma*, S. 171ff, wobei die festgestellten Parallelen mit den Großaufnahmen in Carl Theodor Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (F 1928) sowohl für *Accattone* als auch für *Mamma Roma* gelten können.
- 16 In erster Linie nach der Beweinung Christi von Andrea Mantegna, vgl. u.a. Di Carlo: *Diario di lavorazione del film Mamma Roma*, zit. in http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma_b.htm; N.N.: »Über den Film«, in: *Mamma Roma*, Booklet zur gleichnamigen DVD, S. 4f; Tomicek: »Mamma Roma« in: *Filmclub 813 Köln und Filmmuseum Düsseldorf: P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini*, S. 15; Reck: *Pier Paolo Pasolini*, S. 46 und Groß: *Pier Paolo Pasolini*, S. 208 (im letzteren Beitrag wird zu Recht auch das Vorbild der Kreuzigung Christi angesprochen, s. S. 207).
- 17 Das passt mit Mamma Romas wiederholten Gleichsetzung ihres Sohnes mit unschuldigen Wesen: einem Engel, einer armen Kreatur (nach der Originalfassung; auf Deutsch sagt sie: »armes Kind«), einem kleinen Spatz.

des tränenreichen Tals der Unterwelt,
 aus dem unnenbarn Schmerzes Wehruf aufstieg.
 So qualmerfüllt, so dunkel und so tief war's,
 daß ich, wie sehr ich auch das Auge schärfte,
 in seinem Grunde nicht erkennen konnte.
 »Laß denn zur blinden Welt uns niedersteigen!«¹⁸

Keine Figur wird als vollkommen gut oder gemein dargestellt, wenn selbst der Bösewicht Carmine eine Chance bekommt, sich zu rechtfertigen,¹⁹ und seiner Selbstdarstellung als unschuldige Kreatur entsprechend anfangs sogar mit weißen Lilien abgebildet wird.²⁰ »Weiße Blumen« als mögliches Symbol der Reinheit kommen übrigens auch in Biancofiore (Spitz-)Namen vor, wobei der Kontrast zwischen dieser Bezeichnung und dem Beruf der Freundin von Mamma Roma, die ihr bei nicht weniger als zwei Intrigen hilft, anfangs vor allem ironisch wirkt.²¹

Die kritische Anteilnahme Pasolinis am Schicksal seiner subproletarischen Antihelden macht aus jedem eine vielschichtige Figur, die sowohl positive als auch negative Charakterzüge in sich trägt und deren Entscheidungen in eine Grauzone zwischen Selbstverantwortung und gesellschaftlicher Bestimmung fallen. Einerseits verdrängen alle Figuren Selbstkritik und Fragen des Gewissens konsequent, andererseits »[...] entwickelt sich langsam, stufenweise eine moralische Problematik auf genau die primitive und direkte Art, die Mamma Roma selbst zu eigen ist.«²² Gerade der Widerspruch zwischen offensichtlicher Gewalt gegen Mitmenschen und demonstrativer Selbstdarstellung als Opfer scheint zur zentralen Botschaft des komplexen Films zu gehören.

18 Dante: Die Göttliche Komödie, Hölle, 4. Gesang, S. 18. Die ausgewählten Eröffnungsverse dieses Gesangs passen auch zum Versuch des kranken Ettore, sich in der neuen Umgebung zu orientieren, sehr gut.

19 S. 3.1. und 3.2.

20 S. Hochzeitssequenz; die Lilien sind vorher und nachher kaum zu sehen, so dass sie zu spezifischem Attribut von Carmine werden.

21 Ähnlich betont Biancofiore zwischen selbstmitleidig und halbernst ihre eigene Rolle als Helferin: »Ich bin doch dafür hier, um Gefälligkeiten zu erweisen.«

22 Pasolini, zit. nach Filmclub 813 Köln und Filmmuseum Düsseldorf: P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini, S. 15.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adams Sitney, P.: »Accattone and Mamma Roma«, in: Rumble, Patrick Allen/Testa, Bart (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, Toronto 1994, S. 171-179.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, deutsche Übersetzung von Karl Witte, Leipzig 1990.
- Donizetti, Gaetano: Elisir d'amore. Melodramma in due atti di Felice Romani (1832), Milano 2006.
- Filmclub 813 e.V., Köln und Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.): P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini, Köln/Düsseldorf 2011 (deutsche Übersetzung von Marisa und Joachim Manzin).
- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.
- Reck, Hans Ulrich: Pier Paolo Pasolini, München 2010.

INTERNETQUELLEN

- Di Carlo, Carlo: Diario di lavorazione del film Mamma Roma, 1962, in: Bertini, Antonio (Hrsg.): Teoria e tecnica del film di Pasolini, zit. nach http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma_b.htm, o.D., 09.07.2013.
- Magrelli, Enrico (Hrsg.): Quaderni di Filmcritica. Con Pier Paolo Pasolini, Rom 1977, zit. in: http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma.htm und http://www.pasolini.net/cinema_musicaneifilm.htm, jeweils o.D., 09.07.2013.
- Valente, Massimiliano: »I commenti«, in La ricotta, http://www.pasolini.net/cinema_ricotta.htm, o.D., 09.07.2013.

FILME

- Accattone/Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- La Passion de Jeanne d'Arc/Die Passion der Jungfrau von Orléans* (F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer).
- La ricotta/Der Weichkäse* (IT/F 1963, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Mamma Roma* (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).