

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973



NEL NOME DEL PADRE

Im Namen des Vaters

Land	Italien 1972
Produktion	Franco Cristaldi/Vides Cinematografica
Regie und Buch	Marco Bellocchio
Kamera	Franco di Giacomo
Musik	Nicola Piovani
Bauten	Amedeo Fago
Kostüme	Enrico Job
Schnitt	Franco Arcalli
Darsteller	
Angelo Stellvertretender Direktor,	Yves Beneyton
Pater Corazza	Renato Scarpa
Salvatore	Lou Castel
Bestias	Piero Vida
Franc	Aldo Sassi
Francs Mutter	Laura Betti
Camma	Marco Romizi
Diotaiuti	Ghigo Alberani
Bocciofilii	Gérard Boucaron
Pater Matematicus	Eduardo Torricella
Uraufführung	28. August 1972
Format	35 mm Farbe (Eastmoncolor)
Länge	107 Minuten

Inhalt

Die Oberschule in einem katholischen Internat. Die Jungen leben ihr Leben nach disziplinarischen Regeln, die seit vielen Jahren, vielleicht seit Jahrhunderten in Kraft sind, wenn man von ein paar formalen Konzessionen an die Gegenwart absieht.

Ihrer Gruppe hat sich seit kurzem ein Bursche zugesellt, der an eiserne Disziplin glaubt, die Nachsicht der 'Priester' nicht schätzt und versucht, seine Klassenkameraden um sich zu scharen und eine kleine Revolte anzuzetteln.

Nur um sein Ziel zu erreichen – es besteht darin zu beweisen, daß die Schule eiserne Gesetze brauche, daß sie die Wissenschaft nach wissenschaftlichen Kriterien 'lehren' solle –, denunziert er den Studienaufseher als den Autor beleidigender Wandinschriften gegen den stellvertretenden Direktor, um sich im Tauschverfahren die Erlaubnis einzuhandeln, eine Theateraufführung zu veranstalten, mittels derer er eine Atmosphäre des Skandals herzustellen und so zur Rebellion anzustiften versucht.

Die 'Bediensteten', die im Internat arbeiten (geistig Minderbemittelte, Körperbehinderte, Analphabeten vom Land), rebellieren eines Tages gegen die Lebens- und Arbeitsbedingungen, die man ihnen aufgezwungen hat.

Sofort ergreift die dritte Gymnasialklasse die Partei der Arbeiter als Vorwand für einen regelrechten Aufstand auf eigene Rechnung.

Die 'Bediensteten', die an die Unterstützung der Schüler geglaubt oder sich Illusionen darüber gemacht hatten, kehren enttäuscht an die Arbeit zurück. Aber derjenige unter ihnen, der sich am aufrechterlichsten verhalten und am meisten für die Durchsetzung ihrer Rechte gekämpft hatte, der intelligenteste von allen, wird entlassen.

Nicht zufrieden mit dem, was er törichterweise bis jetzt angerichtet hat, sägt der junge Rebell einen sogenannten wundertätigen Birnbaum ab, und als das Mädchen, das aus der Existenz des Baums und dem Aberglauben der Leute seinen Unterhalt bezog, ihn wortlos fragt, warum er den Baum gefällt habe, erklingen noch einmal die törichten Slogans einer Revolution ohne Phantasie: "Alles was unwissenschaftlich ist, muß untergehen. Jetzt bist du frei. Geh in die Fabrik."

Produktionsmitteilung

Die Rolle der Politik

Interview mit Marco Bellocchio

Von Goffredo Fofi

Erfahrungen mit dem militanten Film

Fofi: *I pugni in tasca* (Deutscher Verleihtitel: *Mit der Faust in der Tasche*) war ein Schocker unter den italienischen Filmen der sechziger Jahre, wegen seines Bruchs mit dem Film der 'Entfremdung', dem Film des 'Todes der Ideologien', des Endes aller revolutionären Perspektiven, der technokratischen Gesellschaft, des Wohlstands, undsofort. Er kam aus der Provinz, fern vom offiziellen Filmbetrieb, hatte Produktionsbedingungen, wie sie im italienischen Film selten sind, und vor allem präzise Inhalte, die mit einer Tradition und einer Sehgewohnheit brachen, die dem weiterentwickelten Neorealismus angehört hatten. In seinem Radikalismus wies er gewissermaßen auf die Revolte der unmittelbaren anschließenden Jahre voraus. In welchem Maße empfindet du selbst eine Beziehung zwischen deiner persönlichen und der allgemeinen Revolte, die sich vorbereitete?

Bellocchio: *I pugni in tasca* entstand auch aus einer affirmativen Absicht heraus, der Bevorzugung einer bestimmten Art Film gegenüber einer anderen, aber er enthielt an sich noch keine allgemeinere Reflexion über die Gesellschaft. Es geschieht ja manchmal, daß persönliche Erfahrungen mit allgemeineren koinzidieren und ein Unbehagen zum Ausdruck bringen, das nicht nur autobiographischer und privater Natur ist. Ich neigte sogar dazu, diese Art von Erfahrung als zu autobiographisch zu unterschätzen, glaubte, sie berücksichtige die gesamtgesellschaftliche Problematik zu wenig, und ich war mir absolut nicht über die Wirkung im klaren, die der Film schließlich bewiesen hat. Von daher ergab sich die Notwendigkeit, einen zweiten Film zu machen, *La Cina è vicina* (*China ist nahe*), der auf weniger intellektuelle, direktere Weise die politische Wirklichkeit Italiens anging.

Fofi: *I pugni in tasca* ist aus dem Jahre 65, einer, was die Protestbewegung angeht, toten Periode, während *La Cina è vicina* aus dem Jahre 67 ist, einem Jahr des rapiden Aufschwungs der Protestbewegung, die im Winter losgebrochen war und die schon weit fortgeschrittenere Momente als die in deinem Film gezeigten gesehen hatte ...

Bellocchio: Die politischen Irrtümer in *La Cina è vicina* resultieren aus meiner Einbildung, die Geschichte Italiens ließe sich vom Fenster aus interpretieren, auf der ausschließlichen Grundlage von unbedeutenden persönlichen Erfahrungen, die ich in der Provinz gesammelt hatte. An den 'Chinesen' sah ich nur die sektierende

rischsten und grotesksten Posen, die sich leicht zu possenhaften Effekten ausschlichten ließen ... Und genau in dem Jahr krachte es an den Universitäten. Dieser Irrtum rief in mir eine Bewußtseinskrise hervor. Mir wurde einerseits klar, daß es nicht mehr möglich war, nur auf die Institutionen der Bourgeoisie loszuschlagen; andererseits, daß die Erkenntnis der Gesamtrealität (einschließlich des Klassenkampfes) nur möglich war bei einer militanten künstlerischen und politischen Identität, die man erwarb, wenn man die Kämpfe nicht nur von außen beobachtete und bewunderte, sondern indem man an ihnen teilnahm, und daß nur die direkte Praxis zur Erkenntnis und zum Verständnis führte. Ich stellte mich gradweise zur Verfügung. Ich begriff, daß die studentische Revolte aufräumte mit sovielen sogenannten Werten, die auch ich haßte; daß diese Entwicklung nicht beachten, um verzweifelt an der eigenen kleinbürgerlichen poetischen Welt festgeklammert zu bleiben, bedeutete, auf dem Abfallhaufen der Geschichte zu enden ... Innerhalb dieser richtigen Wahl beging ich jedoch den Fehler, mein künstlerisches Ich allzusehr zu unterdrücken. Da ich mich den Studenten gegenüber schuldig fühlte, nahm ich eine passive und nachgiebige Haltung ein; und diese Passivität, diese Selbstkastration und Unpersönlichkeit spürt man genau in der Episode *Discutiamo, Discutiamo* (Wir reden und reden) in dem Film *Amore e Rabbia* (Liebe und Zorn).

Fofi: Und doch gibt die Episode den Elan, die Grenzen, die Ordnung, die Wirklichkeit und Vitalität der ersten Periode der Studentenbewegung sehr gut wieder ... Im Anschluß daran hast du für die Union der italienischen Kommunisten (ML) gearbeitet.

Bellocchio: Ende 68 trat ich der Union der Kommunisten bei, weil ich mein politisches Engagement zu einem konsequenten Ende führen wollte und weil ich die Notwendigkeit einer revolutionären politischen Organisation einsah. In der Union arbeitete ich als Regisseur in der Abteilung Presse und Propaganda. Ich habe an zwei Filmen mitgewirkt: *Paola*, der Geschichte einer Häuserbesetzung, die von militanten Mitgliedern der UCI in Paolas Stadt in Kalabrien organisiert und geleitet wurde; und *Viva il primo maggio rosso* (*Es lebe der rote erste Mai*), einem Dokumentarfilm über die triumphale Manifestation, die die Union am 1. Mai 69 in verschiedenen Städten Italiens organisiert hatte. Der politische Ansatz der beiden Filme entsprach der politischen Linie der Union. Ich war ihr militantes Mitglied und unterwarf mich daher den Regeln des demokratischen Zentralismus.

Fofi: Was für Kontrollen gab es und welche Arbeitsmethode hatten ihr?

Bellocchio: Die Kontrolle durch die Organisation war erwünschtmaßen ziemlich streng. *Paola* wurde zusammen entworfen von Genossen vom Künstlerfach und Mitgliedern der Partei (aus dem Zentralkomitee). Es wurde nach einem Konzept gedreht, das in der Theorie richtig war: Protagonist des Films mußten Paolas Landsleute sein. Das Volk hat die richtigen Ideen, also muß das Volk sie auch zum Ausdruck bringen. Die Mitglieder der Partei dürfen nicht im Namen des Volks sprechen. Sie müssen sich darauf beschränken, die Ideen des Volks zu ordnen und zusammenzufassen; sie müssen ihm dabei helfen, seine Widersprüche zu lösen, etc. etc. So sahen die Vorsätze aus, denen die Wirklichkeit z.T. widersprach. Bei der Umfrage, die wir in den ärmsten Vierteln von Paolas Stadt durchführten, entdeckten wir vor allem großes Mißtrauen und keinerlei Optimismus, einen verzweifelt Fatalismus sowohl gegenüber der Gegenwart wie der Zukunft und kaum politisches Bewußtsein ... Bei der Montage wurden die Bilder, die die verlassenen Alten und Kranken zeigten und bei den abstoßendsten und verzweifeltsten Aspekten des Elends allzu nachhaltig verharrten, herausgeschnitten, weil die Partei sie für den Ausdruck dekadenten Mitleids hielt und weil sie vor allem den Eindruck vermitteln wollte, das Volk werde zwar ausgebeutet und litte, sei dabei aber aktiv, optimistisch und revolutionär. Alle defaitistische Reden wurden herausgenommen. Erhalten blieben z.B. solche Stellen, in denen der Befragte auf die Politiker schimpfte, auf die Parteien, die Parlamentarier; in denen er einen aktiven Haß auf seine Ausbeuter bekundete. In den Vordergrund gestellt wurden die – nicht einmal völlig spontanen – fragmentarischen Äußerungen von Leuten, die schon bei den Hausbesetzungen mitgemacht hatten und ihre Worte in dem proletarischen und solidarischen Ton vorzutragen wußten, der sich unter den Besetzern eingespielt hatte.

Fofi: Es scheint mir politisch sehr folgenschwer, aus dem Film über Paola all das tilgen zu wollen, das in der Substanz von einem

maoistischen Modell der Untersuchung ausgeht, nämlich von einer objektiven und klassenbezogenen Erhebung der Daten einer bestimmten Situation, um einer im voraus geplanten, schematischen und propagandistischen Darstellung den Vorzug zu geben. Auch wenn die Ergebnisse negativ ausfallen, könnten sie ja als solche analysiert werden.

Bellocchio: Vonseiten der Partei hieß es dazu, man wolle vermeiden, in die Illustration des Elends als Selbstzweck zu verfallen, in der guten Absicht, sich vom Pessimismus und Qualunquismo¹⁾ abzuheben.

Fofi: Aber bei solchem Vorgehen saht ihr schließlich das Volk bewußt idealisiert, entsprechend entschieden populistischen und traditionellen Konventionen, vergleichbar denen des 'Miserabilismus'. Ein reines Kino der Propaganda. Worauf zielten die abschließenden Entscheidungen?

Bellocchio: Als bürgerlicher Regisseur, der sich zwar in den Dienst des Volkes gestellt, sich aber noch nicht völlig verwandelt hatte, akzeptierte ich die Entscheidungen der Partei. Wir diskutierten natürlich darüber, aber ich neigte psychologisch dazu, sie zu akzeptieren, aus dem besagten Schuld- und Minderwertigkeitskomplex, den zu überwinden mir nie ganz gelungen ist. Die ideologischen Zusammenkünfte unter dem Vorsitz von Leuten aus dem Zentralkomitee waren häufig, ebenso die Selbstkritiken. Sparsamer war die Beteiligung an der Basisarbeit. Wir Künstler wurden als der reaktionärste Flügel der Partei betrachtet: dem Kontakt mit der Basis zogen wir den mit der Parteiführung vor; dem Verteilen von Zeitungen, der Propagandaarbeit spektakuläre Selbstkritiken ... Wenn wir wenig Gutes produzierten, so lag das sowohl an der Partei wie an uns: die Partei wußte uns den rechten Weg nicht zu zeigen, sondern hielt uns nur (chinesische) Schemata von Kunst im Dienste des Volkes vor. Wenn wir auch alle verstanden, daß es nicht möglich war, Modelle zu kopieren, die der italienischen Wirklichkeit des Augenblicks nicht entsprachen, so gelang es der Parteiführung nie, uns konkrete und originelle Vorschläge zu machen. Es genügt nicht, uns zu sagen, die Filme hätten voller Optimismus zu sein, das Volk hätte in ihnen zu siegen, etc. Die Ergebnisse waren armselig, zelebriativ, voller Lobhudelei, ohne Leben (in der Mehrheit der Fälle) ... Von unserer Seite (ich spreche insbesondere von den Cineasten) fehlte es an einem grundsätzlichen Willen zur revolutionären Integration. Es wurden viele alte Gewohnheiten beibehalten; es blieb der bürgerliche gute Geschmack, der Abscheu vor der Vulgarität, der Snobismus, das Feingefühl und die Begeisterung für so viele reaktionäre Regisseure (worin uns die Partei ebenfalls unfreiwillig bestärkte, indem sie unserer früheren Arbeit als bürgerliche Künstler keinerlei positiven politischen Wert beimaß), etc. etc. Wir kritisierten daher die Fehler der Parteiführung, wußten ihnen aber nichts entgegenzustellen ... Wir teilten absolut nicht ihre optimistische Siegeszuversicht, die uns der Wirklichkeit nicht angemessen schien, sondern zuckten die Achseln, lächelten, ließen die Dinge laufen. Oft wurde uns ungenügender Enthusiasmus vorgeworfen. Wenn bei den Vollversammlungen der Partei alle Genossen dem Vorsitzenden frenetisch applaudierten, blickte ich Franco Angeli an, und wir fingen an zu lachen (aber das passierte nur ein paarmal), so daß die Genossen leichtes Spiel hatten, uns der Kritik von rechts zu bezichtigen ... Ungeachtet unseres Lächelns steckte uns dieser Enthusiasmus jedoch an. Ich bewunderte viele Mitglieder der Partei, bewunderte ihre persönliche Integrität, ihre Opferbereitschaft, ihren ehrlichen Glauben an den Kommunismus, ihren Willen zur Konsequenz, und ich sage das nicht aus Nostalgie oder Sentimentalität, sondern um zu erklären, daß meine Angehörigkeit zur Union mehr durch moralische als politische Gründe motiviert war. In dieser Organisation fand der alte katholische Voluntarismus ein fruchtbares Feld, und die revolutionäre Vollkommenheit glich in meinem Fall ein wenig dem Im-Zustand-der-Gnade-sein. Ich billigte im Grunde noch den intransigentesten Moralismus, auch wenn ich dann als guter Katholik der erste war, der ihn nicht praktizierte.

Fofi: In welchem Maße glaubst du heute an die Möglichkeit des militanten Films?

Bellocchio: Ich glaube, mir liegt es mehr, Filme zu machen, die man wohl auch militant nennen kann, diese Absicht aber auf eine mehr indirekte Weise und für ein unendifferenzierteres Publikum vermitteln; Filme, die unvermeidlich teuer sind, mit professionellen Schauspielern, die mehr oder weniger für den Kassenerfolg bürgen, Filme nach konventionellem Muster. Ob es in diesem Augenblick in Italien richtiger ist, solche Filme zu machen oder direkter militante Filme, vermag ich nicht zu sagen. In der Tat schließe ich für

die Zukunft nicht aus, militante Filme zu machen. Aber um das zu tun, bedarf es einer politischen Organisation (die heute nicht existiert), fähig, Kulturpolitik zu betreiben. Die Kulturpolitik der PCI nützt mir nicht, und ich verstehe die jüngsten Konversionen einiger Kollegen nicht. Die PCI gibt in Wirklichkeit keinerlei Hinweise (noch will sie dies), welche Art Filme zu machen wären. Die Alternative liegt heute zwischen einem gewissen volksdemokratisch-militanten Kino, wie es die Tradition des italienischen Films kennt, und einem Kino, das die Diskussion zu radikalisieren sucht, ohne konkrete politische Lösungen vorzuschlagen, das aber wenigstens seine Opposition zu einem System klarzumachen versucht, das es als Ganzes ablehnt. Während der ganze demokratische Verein immer wieder auf das Vertrauen, zwar nicht in den Menschen, aber in die Rettung der Institutionen zurückkommt.

Aggression und Tradition

Fofi: Buñuel hat gesagt, Ziel des Regisseurs sei es, im Zuschauer Unruhe und Zweifel über seine Situation zu erwecken. Mir scheint, das deckt sich ziemlich mit deinen Ideen. Dich interessieren nicht die Schlußfolgerungen der Diskussion, die nicht Aufgabe des Künstlers sind, sondern die Darstellung der gegenwärtigen Wirklichkeit hinter den Erscheinungen; die Schlüsse überläßt du den anderen. Deine Filme haben etwas Gemeinsames: eine Häufung von Elementen, die in einem nicht zur Entladung führenden Spannungsverhältnis zueinander stehen und entdecken helfen, was hinter nach außen hin normalen Beziehungen steckt; es folgt der kritische Moment der höchsten Spannung, der den Versuch einer Auflösung bringen mußte, der aber gewöhnlich scheitert.

Bellocchio: In *NEL NOME DEL PADRE* wie auch in *I pugni in tasca* gibt es verschiedene Sequenzen, die langsam und präzise das Milieu beschreiben und die verschiedenen Verhaltensweisen analysieren; die eigentliche Handlung kündigt sich erst durch kleine Details an und entwickelt sich zunehmend. *I pugni in tasca* beginnt mit der Beschreibung eines Tagesablaufs einer Familie, den kleinen alltäglichen Dingen, die große Spannungen stauen, die sich früher oder später entladen müssen. Auch *NEL NOME DEL PADRE* beginnt mit der Beschreibung eines Vormittags in der Schule. Ich kenne die häuslichen Rituale der Kleinbürger ziemlich gut, ihre manische Normalität, die Tragödien vorbereitet: Totschlag, Selbstmord, blutrünstige Wahnsinnsausbrüche, die völlig unerklärlich und unvorhersehbar sind für Leute, die die gleichen Gewohnheiten haben, die gleiche Erziehung, die im gleichen Wohlstand leben. Die Familienszenen enden nicht immer, wie in gewissen Dramen von Albee oder Williams, in einem Besseren oder einem Wahrheitsspiel. Die Dinge sind ernster, gefährlicher: es kann ein Toter dabei herauskommen ...

Der Film vernachlässigt zur Zeit diese seine genuine Möglichkeit: die Fähigkeit zur minutiösen mikroskopischen Beschreibung des Milieus, der Charaktere, der Verhaltensweisen, des Lebens in seiner Alltäglichkeit, etc. etc. Die Filme gehören überwiegend bestimmten Gattungen an; und was gibt es in einem Western noch zu beschreiben, das das Publikum nicht schon kennt, oder auch in einem Krimi oder in einer Liebesgeschichte? Man ist sofort mitten in der Handlung; die Figuren sind Stereotypen; und alles wird zu einem Spiel, einer Geschicklichkeitsübung, entwickelt eine unmenschliche und künstliche Spannung ...

Eine Rolle in der Krise

Fofi: Wie denkst du über die Rolle des Regisseurs, über deinen Beruf, über deine grundsätzlichen Erfahrungen, auch die politischen?

Bellocchio: Ende 67 zerbrach die ANAC, der Berufsverband der Autoren, in zwei Gruppen. Warum? Ein Teil der Mitglieder wollte innerhalb des Verbandes mehr Demokratie haben, wollte z.B. den Dokumentarfilmern dieselben Rechte einräumen wie den Autoren langer Spielfilme, wollte eine Politik der Opposition zum Centro sinistra entwickeln. Der andere Teil wollte, daß der Verband sich rein gewerkschaftlich und apolitisch organisierte, daß er sich vor allem um die wirtschaftlichen Interessen, die Versorgung der Mitglieder kümmerte, wollte mehr Exklusivität, erschwerte Aufnahmebedingungen, schlug sogar vor, eine Unterabteilung für die Dokumentarfilmer einzurichten; eine regelrechte Apartheid (ich erinnere mich an die Diskussionen über die Versicherungssätze: ein bekannter Regisseur bemerkte, es sei nicht gerecht, daß er, der Millionen in die Kassen der ENPALS zahle,

für das Gebiß eines Dokumentarfilmers aufkommen sollte, der selber keine Lira bezahlt hätte, daß es seiner Meinung nach vielmehr gerecht wäre, wenn die Versicherungsleistung der Summe entspräche, die jeder an die Versicherung abführte, und sofort ...) In der ANAC, so kann man sagen, blieb die Linke, während die Rechte einen neuen Verband gründete. Der Bruch fiel in die Zeit der studentischen Proteste, die die linken Autoren gewissermaßen verpflichteten, der Situation Rechnung zu tragen: die eigene Rolle in der Gesellschaft zur Diskussion zu stellen. Diese selbstkritischen Sitzungen erbrachten nicht sehr viel. Auch unter den linken Autoren gab es Privilegierte und Unterprivilegierte, die Ausgebeuteten und die berühmten Künstler. Es änderte sich nichts, vielmehr wurden sich die ANAC und die AACI zunehmend ähnlicher. Den wenigen Autoren, die ernsthaft und guten Glaubens eine radikale Diskussion über die eigene Rolle in Angriff genommen hatten, blieb nur die Möglichkeit des direkten Kampfs in außerparlamentarischen politischen Gruppen oder in der Studentenbewegung. In der Union lösten die Genossen vom ZK das Problem meiner hohen Einnahmen sehr schnell, indem sie von mir verlangten, alles an die Partei abzuführen und für mich selbst nur das für einen proletarischen Lebensstil strikte Minimum zurückzubehalten. Wie gewöhnlich war das im Prinzip richtig, in der Praxis aber falsch. Sie begriffen nicht, was im Kopf eines bürgerlichen Künstlers vorgeht, der sich ernsthaft ändern wollte. Mit wenigen vorgefertigten Sätzen (Zitaten aus dem roten Büchlein) liquidierten sie unsere Vergangenheit: sie hatte keinen Wert mehr, wir hatten dem Volk zu dienen, etc. Oder aber sie verlangten von uns, weiter für das System zu arbeiten, es zynisch auszubeuten, Filme ohne Überzeugung zu machen, um der Partei wirtschaftlich zu helfen und die Leiden des Volkes zu verringern. Die Parteiführung begriff nicht, daß wir die Filme, die wir für die Bourgeoisie gemacht hatten, geliebt hatten, daß wir im Moment, als wir sie machten, an sie geglaubt hatten, daß sie alles von uns verlangen konnten außer Zynismus gegenüber der Klasse unserer Herkunft, von der wir nicht nur Erinnerungen bewahrt hatten, sondern unsern ganzen Lebensstil.

Heute sind wir außerhalb jeder Gruppierung, aber das ist auch nicht besser. Man muß nur mit dem eigenen Gewissen abrechnen und gerät leicht in den Kompromiß. Die Revolutionäre sehen wir nur, wenn sie Geld sammeln kommen. Es ist ein wechselseitiges Spiel, das weder Schaden noch Nutzen stiftet. Man diskutiert, man handelt, um das eigene Gewissen zum billigsten Preis zu beruhigen. Die geben müssen, werden immer gewitzter, die betteln müssen, immer unerschämter ... Das Geld spielt eine entscheidende Rolle bei der Arbeit eines Cinéasten. Wer Hunderte von Millionen verdient, wie das in unserm Metier möglich ist, ist aus dem Spiel; er spielt sogar mit dem Gegner, wechselt automatisch das Feld. Das mag sich so schematisch anhören, wie man will, es mag demagogisch oder moralistisch klingen, aber im wesentlichen trifft es den Kern. Die Cinéasten, die im italienischen Film etwas zählen (es sind wenige Dutzend), sind reich: als Gruppe sind sie unveränderbar. Womit ich sagen will, daß es nicht in der Möglichkeit der Verbände liegt, die realen Widersprüche aufzuheben, sie geschlossen oder auch einzeln für die proletarische Sache zu gewinnen. Alle vereint schirmen sie ihre Privilegien ab. Sie haben die verschiedensten Ansichten, wenn sie in der Öffentlichkeit sprechen; aber eben weil sie alle die Schelle umhängen haben, liegt ihnen daran, sich voneinander zu unterscheiden. Es ist nützlicher, sie einzeln anzugehen, persönliche Kontakte herzustellen.

Fofi: Stimmt es, daß du einen Film für das Fernsehen planst?

Bellocchio: Mit dem Fernsehen war ich schon fertig, ehe ich angefangen habe. Ich bin zwar ein besonders harmloser Mensch, dennoch gelingt es jemandem vom Fernsehen, mich für gefährlich zu halten, was mich eigentlich freuen müßte. Beim Fernsehen kannst du zwar eine Serie in zehn Fortsetzungen über Karl Marx oder Togliatti oder die Luxemburg machen, aber du kannst nicht sagen, was in diesem Augenblick in Italien passiert; du kannst über nichts freiweg reden. Sie sind traurig, die Fleißaufgaben der Fernsehregisseure, die alles und jedes entlarven: die Verhältnisse in den Krankenhäusern, im Straßenverkehr, in den Schulen, bei den behinderten Kindern, den Reformern, in den Gefängnissen, überall (nur nicht die Armee, die Polizei, die herrschende Klasse, etc.), und die nie irgendwelche (richtigen oder auch falschen) Schlußfolgerungen ziehen, sondern immer an den guten Willen des Parlaments und der Kompetenzen appellieren. Wirklich, das Fernsehen produziert Bataillone von Kastriaten, die alle angenehm umgänglich sind, auf eine provinzielle Weise avantgardistisch und blutleer.

Der Hund und die Madonna

Fofi: Man könnte sagen, daß du einer der konsequentesten atheistischen Regisseure der Filmgeschichte bist: deine Filme sind von einer Konkretheit ohne Verallgemeinerungs- und Evasionsmöglichkeiten. Die Priester werden als arme Funktionäre gesehen; die Personen haben kein anderes Gewicht als das historische, materielle. Es gibt keinen außerhistorischen Trost und keine positive Perspektive (es sei denn ganz zwischen den Zeilen). Wohl aber kann man eine negative Perspektive erkennen im Finale des Films *NEL NOME DEL PADRE*, in dem die alte Welt des christdemokratischen Kompromisses weggewischt wird von Figuren, die, so scheint mir, für die äußerste technokratische Rationalität und ihren wahnsinnigen Gegenpol stehen: dem leistungsgläubigen neokapitalistischen Nazi und seinem Gegenstück Tino, Bewohner des Planeten Mongo.

Bellocchio: Aus meiner Internatszeit habe ich absolut konkrete Erinnerungen: Langeweile, Müdigkeit, endlose Pausen, der Stundenplan, der die Tage aufteilte, Kälte, Hitze, etc. etc., alles körperliche, materielle Erfahrungen. Ich bin aufs Internat gekommen in einem Alter, in dem meine Beziehung zur Religion schon beendet war. Die Religion, das waren für mich die Messen, die Predigten, die verschiedenen Verrichtungen, die Rituale, die Novenen, die Kommunion (und die Regeln, die dabei beachtet wurden: Nüchternheit, Danksagung, Buße, die Schwere der Sünden, das Knien, das Sitzen, das Aufstehen, die Kniebeugung, das einmalige, zweimalige, dreimalige Sichbekreuzen, die einzuhaltenen Zeiten für dieses oder jenes, die Beichten, die Aussprachen ...). Alles hatte eine bestimmte Ordnung im Internatsleben. Es gab Verpflichtungen, denen man mit Lauheit nachkam, ohne die geringste Rebellion. Es waren Pflichtübungen, die den Geist nicht beschäftigten, bei denen man vor allem den Eindruck hatte, die Zeit totzuschlagen ... Seitens der Priester gab es weder Strenge noch Unerbittlichkeit, als ob sie sich der intellektuellen und moralischen Mediokrität, in der wir lebten, bewußt gewesen wären, ja, als ob sie diese geradezu gewünscht hätten. Sie wollten aus uns sichere Christdemokraten machen, keine intransigenten Reaktionäre, keine Heiligen, keine 'Eiferer des Glaubens', bereit, das Leben zu opfern, um das Abendland zu verteidigen, sondern tolerante Ackerbauern mit gesundem Menschenverstand, friedlich und total unpolitisch: eine Schule für Feiglinge, in der gelehrt wurde, an nichts zu glauben und Angst vor allem zu haben. Sogar die Angst, die Idee der Angst (Angst vor dem Tod, vor der Hölle, vor dem Jenseits, etc.), die die Nächte unserer Kindheit erschreckt hat) war schon im Abklingen, auf den Speicher verbannt, unter Verschuß gehalten. Den Patres lag mehr daran, einen christdemokratischen moralischen Stumpfsinn zu pflegen; 'Alles oder nichts' war ihnen dabei dienlicher oder die Hitparade oder der Giro d'Italia ... Angelo, den das moralische Klima des Internats zu tiefst enttäuscht, möchte, angeekelt vom Mittelmaß und der dumpfen Paranoia, die ihn umgibt, die Maschine der Angst wieder in Gang bringen, wobei er sich einer Theateraufführung bedient.

Fofi: Die Aufführung stellt vielleicht in gewisser Hinsicht, nämlich in der Gegenüberstellung der beiden Auffassungen von Franco und Angelo, zwei Arten heutiger Kunstauffassung dar, auf die du dich beziehst oder zu denen du dich bekennt: diejenige der Entmystifizierung und Aufklärung und diejenige der Provokation. Die Haltung Francos ist die optimistischere und zuversichtlichere, während der gewitztere Angelo die Aufführung als Schockmittel benutzt, um zu provozieren. Liegt darin nicht von dir aus eine Theorie über die Art, Filme zu machen, künstlerische Medien zu benutzen, das Publikum anzusprechen, in einer Gesellschaft wie dieser? Du gibst zwar nie theoretische Erklärungen über deine Methode ab, aber hier sind sie in die Geschichte integriert, durch die Aufführung vermittelt.

Bellocchio: Ich identifiziere mich mit beiden, mit Franco und Angelo. Ich ziehe keinen von beiden dem andern vor; ich erkenne mich in beiden ein wenig selbst. Franco möchte die Aufführung benutzen, um die Institution des Internats von innen zu entlarven und allgemeiner: sich an allem Übel zu rächen, den Ängsten, dem Unglück, das ihm die katholische Erziehung (und

allgemeiner: die Religion) zugefügt hat. Franco will von innen heraus vorgehen. Angelos Haltung ist eine andere, radikalere: er möchte das Publikum 'plagieren', möchte Besitz von ihm ergreifen. Ihn interessieren nicht die psychologischen und moralischen Folgen, die seine Idee haben könnte. Er hat weder Gewissensbisse, noch interessiert ihn das künstlerische Resultat. In seiner Vorstellung möchte er diesem plagierte und konditionierte Publikum Befehle geben, es gegen die Patres aufhetzen, um gewissermaßen die Macht an sich zu reißen. Das ist natürlich ein völlig abstrakter Plan. Die Aufführung verläuft in Wirklichkeit ambivalent: Situationen der Spannung steigern sich, das körperliche Unbehagen der Zuschauer wächst, bis plötzlich das Ganze umkippt und alle Spannung aufgehoben wird (so z.B. beim Herausschneiden der Hoden, nachdem der Vorhang sich vor einem Operationstisch voller Blut gehoben hatte), so im 2. und im 3. Akt bei der Verdammung Angelo-Fausts und einer ganzen Reihe von Schulbuchzitaten: Faust, Lucia und der Ungenannte 2), Jagos Credo 3), Don Juan und der Komtur ... Am Ende scheint Angelo als Sieger hervorzugehen, weil die Aufführung eine gewisse Unruhe auslöst, aber der Erfolg ist nur scheinbar. Der Bezug auf die Situation des Künstlers ist deutlich. Auch ihm gelingt es manchmal tatsächlich, vom Bewußtsein der Zuschauer Besitz zu ergreifen und es zu beeinflussen. Wenn dann aber seine Argumente nicht in eine allgemeinere Argumentation überleiten, in einen größeren gedanklichen Zusammenhang, in eine politische Strategie, wird dieser Einfluß unmittelbar wieder rückgängig gemacht nach dem alten Gesetz der herrschenden Bourgeoisie, die alles erlaubt, weil sie ganz genau weiß, daß sie die Stärkere ist. Sie weiß genau, daß die nach von ihr aufgestellten Regeln ablaufende Routine des täglichen Lebens sehr schnell jeglichen antibürgerlichen Eindruck, Affekt, jede Reaktion, auch die heftigste, auch die radikalste, auslöschen wird. Die Zöglinge, die durch die Wirkung der Aufführung gewissermaßen mitgerissen worden waren, werden wieder gefangen genommen von den Patres und der friedlichen Mediokrität des Internatslebens. Angelo wird sie durch die Bullaugen ihrer kleinen Zellen beobachten, in die sie zu ihren öden Beschäftigungen zurückgekehrt sind.

Fofi: Du hast einen ziemlich distanzierten Blick auf das Elend der Figuren, deren Elend kein angeborenes, sondern durch die Situation bedingtes ist, dem kein Befreiung schaffender Ausbruch vergönnt ist. Aber da ist auch, wie bei Jago, ein gewisser Atheismus, eine gewisse Verzweiflung. Zwar gibt es einige Hoffnungsschimmer bei Salvatore und vielleicht bei Franco, dem Proletarier und dem intellektuellen Studenten; dennoch sind die beherrschenden Kräfte im wesentlichen jene des äußersten Rationalismus, der schon an die Grenze des Faschistischen kommt. Die Möglichkeiten eines Auswegs verblasen, gemessen an der Entwicklung des sozialen Kontextes, der nach einer bis zum äußersten getriebenen Rationalität kapitalistisch determiniert wird ... Im Gegensatz zur ersten Drehbuchfassung, wo man sagen könnte, daß der Schluß eine Art positiver Utopie war (die Arbeiter, angeführt von Salvatore, dem ehemaligen Hausdiener des Internats, besiegen den Chef, Angelo, und seinen Intellektuellen, Franco, in der Gegenwart) schließt der Film nun mit einer Art negativer Utopie: du zeigst, daß er, Angelo, für den Moment und auch künftig der Sieger zu bleiben scheint, während du die positive Perspektive (die Macht ergreifung durch die Arbeiter) vertagst. Einerseits kann es deine persönliche Überzeugung sein, daß die Revolution fern ist, daß für heute die 'Kräfte des Bösen' siegen, andererseits hast du für ein Kino der Verweigerung optiert, für die Beschreibung der Negativität der gegenwärtigen Situation, und es sieht nicht so aus, als ob du Spekulationen darüber anstelltest, wie diese Situation in ihr Gegenteil verkehrt werden könnte.

Bellocchio: In diesem Film, der gewiß nicht fröhlicher ist als die andern, habe ich mir das, was du die positive Utopie nennst, versagen wollen, weil ich nicht glaube, daß sie heutzutage viel nützt. Vielleicht nützt sie unter veränderten Umständen, die größere politische Sprengkraft haben ... Mich interessierte jedoch vor allem, an der Figur des künftigen bürgerlichen Intellektuellen gewisse potentiell positive Züge zu zeigen, einer Figur, die, wie alle progressiven rebellischen Bürger, individuell zum Scheitern prädestiniert ist. Für sich genommen, endet jeder von uns mit allen seinen

guten Absichten dabei, sich über den eigenen Nabel zu beugen und ein schönes Nichts zustandezubringen. Francos Bewußtseinsbildung ist voluntaristisch, katholisch, populistisch. Sie resultiert nicht aus einer wissenschaftlichen Analyse der Klassenbeziehungen. Aber sie ist sein einzig möglicher Zugang, der eines Sohnes der Bourgeoisie, zum Klassenkampf; ein humanitärer Zugang: das schlechte Gewissen, moralisches Unbehagen. Von daher trifft er eine klassenspezifische radikale Wahl. Der Schritt, den er tun muß, ist riesengroß; aber das ist der Weg, das ist sein einzig möglicher Zugang.

Fofi: Im letzten Teil des Films sind zwei Motive, die symbolische Bedeutung gewinnen. Eins davon ist natürlich der Baum, den Angelo und Tino absägen: der Baum der Madonnenerscheinungen; das andere, geheimnisvollere, ist Angelos Verkleidung in einen Hund. Der Baum der Erscheinungen war ein in den fünfziger Jahren sehr verbreitetes Phänomen, das auf Papst Pacellis Einfluß zurückzuführen ist und eine präzise politische und historische Bedeutung hat ...

Bellocchio: Angelo, der einzig an die Wissenschaft und Technik glaubt, will im Volk jede Form von Aberglauben und Religiosität ausrotten, die in gewisser Weise den Fortschritt der Entwicklung aufhalten. Das Abschlagen des Birnbaums ist eine Tat der Befreiung, aber Angelo vollführt diese Geste im Grunde nur, um sich selbst an die Stelle der alten Herrschaft zu setzen, um Lisetta einem normalen Leben der Arbeit in der Fabrik zuzuführen, einer rentableren, fortschrittlicheren Sklaverei ...

Fofi: Und der Hund Angelo?

Bellocchio: Das ist ein Bild, das mir gefiel. Der Hund ist ein Tier, das mich immer fasziniert hat. Ich habe einen Drehbuch-Entwurf über einen Hund geschrieben. Ich hätte *Hundeherz* von Bulgakow schreiben mögen, und als Kind habe ich vor dem Fernseher geweint, wenn Lassie nach Hause kam. Der Hund ist menschlicher als der Affe und gibt eine bessere Metapher ab für einen gewissen Typ von Menschen: unterwürfig, treu, sentimental, dankbar, guter Diener, anhänglich, etc.

Fofi: In deinen Filmen gibt es immer Hinweise auf das Leiden der Tiere, auf die Grausamkeit der Menschen ihnen gegenüber: die Mäusejagd am Ufer des Po in *I pugni*, das Taubenschießen in *La Cina*, und hier der Zögling, der der Nonne hilft, einem Huhn den Hals umzudrehen. Ein anderes wiederkehrendes Motiv sind die Kinder ...

Bellocchio: In gewisser Weise stelle ich Kinder und Tiere im Film ein wenig auf dieselbe Ebene. Für mich ist das eine Möglichkeit, auf sehr klare Weise das Spiel der Unterdrückung und Gewalt gegenüber den Schwächsten zu illustrieren. Bei den Kindern besteht die Gefahr, in Sentimentalität und Lyrismus zu verfallen; andererseits hat man den Vorteil, einfacher und linearer vorgehen zu können. Bei den Erwachsenen wird das Spiel komplexer, auch komplizierter, weil sie schon die Techniken der Unterdrückung und Gewalt, die sie als Kinder erlitten, übernommen haben; ja, sie sind es sogar selber, die die Kinder quälen (so Lou Castel in *I pugni in tasca*.) Das ist es wohl vor allem. Und dann habe ich eine Disposition, eine kindliche Dimension, die mich begleitet: es ist keine Flucht in die Kindheit, vielmehr das Bewußtsein, daß es das Alter war, in dem ich geprägt und zu dem geworden, der ich noch heute bin (und immer bleiben werde?) im guten wie im bösen.

Fofi: Man könnte sagen, daß du – sei es wegen der behandelten Themen und Milieus, sei es wegen der im weiteren Sinne autobiographischen Komponenten in deinen Filmen, oder sei es wegen der Gegenwärtigkeit deiner Heimat (hier repräsentiert durch Tino, der eine fundamentale Gestalt ist, und durch Vico) – bis jetzt eine Trilogie über die Jugend gedreht hast, über die Provinz, über die Wechselbeziehung zwischen einem individuellen Reifeprozess und einem bürgerlichen und reaktionären sozialen Kontext, eine Trilogie, nach der es vielleicht nötig ist, zu etwas anderem überzugehen ...

Bellocchio: Das hoffe ich auch. Es gibt so viele Autoren, die im-

mer wieder dieselbe Geschichte aufsuchen, die sie ständig modifizieren. Ich will nicht sagen, daß es nicht legitim wäre, nur würde mich ein solches künstlerisches Schicksal, wenn es mir zustieße, sehr unbefriedigt lassen. Ich wünschte, es würde mir gelingen, meine Gaben an Geschichten, Ideen und Milieus der verschiedensten Art zu wenden, die nichts zu tun hätten mit meiner netten kleinbürgerlichen Herkunft, mich selbst wohl gar auf dem Mond wiederzufinden, so fern wie möglich von den lieben Stätten meiner Kindheit.

Rom, Juli 1971.

NEL NOME DEL PADRE di Marco Bellocchio, a cura di Goffredo Fofi. Collana cinematografica *Dal soggetto al Film* Nr. 44, Cappelli editore, Bologna 1971, S. 23 ff. Übersetzung aus dem Italienischen: Anna Czaschke

Im Text verwendete Abkürzungen:

AACI – Associazione autori cinematografici italiani

ANAC – Associazione nazionale autori cinematografici

ENPALS – Ente nazionale provvidenza ed assistenza per i lavoratori dello spettacolo (Sozialversicherung für Bühnen- und Filmschaffende)

PCI – Partito comunista italiano

UCI – Unione comunista italiano

1) Politische Rechtsbewegung, die die Interessen des kleinen Mannes (–uomo qualunque) zu vertreten behauptet. 1945 von Guglielmo Giannini begründet, 1946 als Partei eingetragen unter dem Namen "Fronte dell'uomo qualunque". (A.d.Ü.)

2) Figuren aus Alessandro Manzonis Roman *Die Verlobten*. (A.d.Ü.)

3) Aus Verdis Oper *Otello*. (A.d.Ü.)

Unbeugsam stolz und mit geballten Fäusten führt er Krieg gegen Schule und Familie

zu NEL NOME DEL PADRE

Von Jean-Louis Bory

Sich genau erinnern an die letzten Bilder: eine Autobahn, verstopft vom gewöhnlichen Verkehr der Autobahnen, die durchquerte Landschaft entstellend wie Landschaften gewöhnlich entstellt werden durch sie durchquerende Autobahnen; auf dieser Autobahn ein Wagen; am Steuer – also in Führerrolle – ein junger Mann aus guter Familie; ihm zur Seite auf dem Todessitz ein Kretin, der, wenn er den Mund auftut, ein utopistisches Magenknurren ausstößt wie ein Science-fiction-Roboter. Es ist klar: wenn Marco Bellocchio am Ende des Films diese Sequenz ausgekocht hat, so will er sie uns als Zukunftsvision anbieten. Unmittelbar bevorstehende Zukunft; sie ist schon da. Höhnische Prophezeiung: 'zugerichtet' ist die Natur nur noch funktionell, der Boden verplant; dem entspricht, unter der Führung einer Oligarchie, die Zurichtung des Menschen – der Bürger wird ebenfalls verplant: zum kompletten Idioten gemacht, zur kopflosen Mißgeburt, zum komfortablen Hirnlosen –, und gute Fahrt, Erde, durch die interstellaren Räume! Wohin aber die Fahrt geht, wohin der Wagen ins offene Grab rennt, weiß das der Fahrer selbst? Das ist (das wird?) ein anderer Film.

Kaserne oder Gefängnis

Sich jetzt die ersten Bilder von IM NAMEN DES VATERS vergegenwärtigen: die Kamera tastet eine Reihe kahler Räume ab, Zimmer, Treppenhäuser, leere Flure, in denen Trümmer herumliegen, die ein Umzug immer hinterläßt; eine ausgehöhlte verlassene Architektur, auf der Schatten lastet im Gegensatz zum blendenden Licht draußen; diese Architektur wird von einer Musik in Besitz genommen, von ihr allein erfüllt, und zwar mit pathetischer Vehemenz; von italienischer Opernmusik. Man weiß, was die italienische Oper, z.B. Verdi, für die jungen italienischen Cinéasten bedeutet. So für Bertolucci in *Prima della rivoluzione*, so auch für Bellocchio: das Epileptikerfinale in *Pugni in tasca* spielte sich vor einer Explosion herausgeschrieenen Belcantos ab. Die Oper steht als Hinweis,

weniger auf eine Kultur, sondern auf eine bestimmte Art traditionellen, gleichermaßen familiären wie bürgerlichen Fühlens, Denkens und Lebens. *Der Troubadour* oder *La Traviata* wirken als Erkennungszeichen innerhalb einer sozialen Klasse: derjenigen, die augenblicklich an der Macht ist.

Zwischen diese Ouvertüre und dieses Finale hat Marco Bellocchio seinen Film gestellt, der uns von einem Untergang zu einer Apokalypse führt, um uns zu erklären oder vielmehr, uns zum Nachdenken anzuregen über den möglichen Kausalitätsbezug zwischen beiden.

Die Zeit des Films ist die eines Schuljahrs, 1958 – 1959. In Rom. In einem dieser für die Söhne aus gutem Hause vorbehaltenen religiösen Etablissements. Frömmigkeit, Disziplin, etc. und das Minimum an Kultur, das sich mit dem Respekt der Traditionen jeder Art und der katholischen Dogmen verträgt. Kein frischer Wind unter die Schädeldecken. Die fast militärische Uniform, die die Jungen tragen, ist das sichtbare Zeichen der Uniform, die man ihrem Bewußtsein aufrägt.

Es ist die geschlossene Gesellschaft des Internats, äußerlich erkennbar am Bau der Mauern, an der Verflechtung der Flure, der Treppen, der Türen und Galerien, die mehr Ähnlichkeit mit einem Gefängnis als mit einer Kaserne haben. Beweis: der Schlafsaal der Großen, angeordnet in einer doppelten Reihe von Einzelzellen, in denen man die Schüler für die Nacht einschließt, und der auf eine Halle hinausführt, die durch eine kreisförmige Galerie beherrscht wird; aber auch dieser 'Pausenhof', ein regelrechter Bärengraben, mit hohen Mauern, die den Blick wie die Fluchtgedanken entmutigen.

Dieses Gefängnis bietet Schutz vor dem unheilvollen Einfluß der Außenwelt, ist Treibhaus, in dem man die zukünftigen, für die christliche Demokratie haftbaren braven Bürger heranzüchtet. Die geschlossene Gesellschaft des Internats wird aufgebrochen nur in den Schulferien (in denen die geschlossene Gesellschaft der Familien die Ablösung übernimmt) und durch den furiosen Endsprint auf der Autobahn.

Ein glühender Dargelos

Innerhalb der geschlossenen Gesellschaft drei Kreise – fünf weniger als bei Dante; deshalb ist es auch noch nicht ganz die Hölle. Erster Kreis oben: die Priester, die Lehrer. Zweiter: junge Männer in Uniform. Dritter: die Infrawelt des Dienstpersonals, Davongekommene aus Anstalten und Hospitälern, Ausstoß aus Gefängnissen oder Besserungsheimen (die die Caritas in aller Seelenruhe auszubeuten erlaubt), Opfer-Sklaven, arme bemitleidenswerte, undeutlich murrende Menschheit. Wie in *Der junge Törless* von Volker Schlöndorff und wie in *If* von Lindsay Anderson wird die Schulordnung im Verlauf eines durch einen Schüler provozierten Dramas auf den Kopf gestellt, der dank des Einflusses, den er auf seine Schulkameraden ausübt, die Macht an sich reißt, um derjenigen der Lehrer zu trotzen.

Der Wolf im Schafstall, schön und blond, von unbeugsamem Stolz, ist Luzifer. Ein Dargelos¹⁾, der sich nicht damit zufrieden gäbe, Schneebälle zu werfen, selbst wenn sie mit Steinen gespickt wären. Er inkarniert die Weigerung, den zur Weißglut getriebenen Starrsinn. Unbändig, schreckt er weder vor der Blasphemie noch vor dem Sakrileg zurück. Beim Eintritt ins Spiel sehen wir ihn seinem Vater eine Ohrfeige geben, die uns allerhand über seinen Zustand unterdrückter Erbitterung sagt: es ist schon lange her, daß er die Fäuste in der Tasche ballt. Von der Familie verlegt er seinen Krieg in die Schule. Es vergrößert sich nur die Angriffsfront. Der Feind bleibt derselbe: der Vater und die Ordnung, für die er steht: die Familie, die Kirche – und siehe da, auf einem Fernsehschirm, das Begräbnis des Vaters der Väter, Papst Pius XII. Für den Tod des Vaters (die Zerstörung des Internats) ist Luzifer sogar bereit, sich mit dem einzigen der Opfer-Sklaven zu verbünden, der nicht völlig abgestumpft ist, demjenigen, der den schönen Namen Salvatore trägt.

Der unvermeidliche Faschismus?

Aber Luzifer ist näher an Nietzsche als an Marx. Er pfeift auf die soziale Gerechtigkeit. Wenn das Internat in seinen Augen schuldig ist, dann des Anachronismus, der Unrentabilität. Der Skandal liegt für ihn in der ungeheuren Energievergeudung, die diese ebenso dumme wie veraltete Erziehung darstellt. Dieser rückständige Obskurantismus! Drauf und dran! Keine Gnade! Es ist eine Haß- und Kriegserklärung an die Mediokrität, die Dummheit, den Aberglauben. Es sind alle diese 'Patres', Gottvater inbegriffen, die die Heraufkunft der wahren Ordnung verzögern: die der Wissenschaft und Technik, die allmächtige Herrschaft des unerbittlichen Rationalismus. Man versteht, weshalb Bellocchio – fasziniert? erschreckt? resigniert? – seinem Luzifer eine arische Blondheit gegeben hat, auffällig unter all den kleinen, eher mickrigen Italienern. Muß man in ihm, um einen Ausdruck von Gobineau aufzugreifen, einen 'calender, fils de roi'²⁾ sehen? Und will Bellocchio uns sagen, daß die Herrschaft der Technokratie das Gesicht eines unvermeidlichen Faschismus tragen wird?

Ein herber Film von einer großartigen Aggressivität. Zähnefletschend, rasend, lyrisch. Die Sequenz des Weihnachtsmahls im Refektorium der Opfer-Sklaven ist ebenso stark wie bei Buñuel; man wird an das Bankett in *Viridiana* erinnert. Die 'mystische' Heim-suchung des onanierenden Schülers durch die Heilige Jungfrau, das Fällen des wundertätigen Birnbaums, das extravagante surrealistische Delirium der Schulaufführung: das sind ebenso viele großartige Beispiele faszinierender Kinos.

Anmerkungen

- 1) Figur aus Jean Cocteau's Roman *Les Enfants terribles*. (A.d.Ü.)
- 2) calender – türkischer Mönch (A.d.Ü.)

Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, 5. 2. 73. Übersetzung aus dem Französischen: Anna Czaschke

Zur Person

Marco Bellocchio, geboren am 9. November 1939 in Piacenza in der Emilia. Katholisch erzogen, von seinem 11. bis 18. Lebensjahr in religiösen Internaten. Beginn des Studiums an der römischen Filmakademie Centro Sperimentale di Cinematografia im Jahre 1959. Von 1962 bis 1964 in London. 1968/69 Arbeit für die Union der Kommunisten (UCI).

Die Filme:

- 1961 *La colpa e la pena*, Kurzfilm
- 1961 *Abasso il zio!*, Kurzfilm
- 1962 *Ginepro fatto uomo*, Kurzfilm
- 1965 *I pugni in tasca*
- 1967 *La Cina è vicina*
- 1968 *Discutiamo, Discutiamo!* fünfte Episode des Films *Amore e rabbia*
- 1969 *Paolo und Viva il primo maggio rosso!*, Kollektivfilme für die UCI, Bellocchio arbeitete an der Regie mit
- 1972 *NEL NOME DEL PARDRE*
Sbatti il mostro in prima pagina!

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