

# 6. internationales forum des jungen films

# berlin 27.6. – 4.7. 1976

# 5

## LA RICOTTA

Der Weichkäse

Land	Italien/Frankreich 1962
Produktion	Arco Film, Cineriz (Rom) Lyre (Paris)
Produzent	Arco Bini
Regie, Buch	Pier Paolo Pasolini
Kamera	Tonino Delli Colli
Musik	Carlo Rustichelli
Kostüme	Danilo Donati
Darsteller	
Regisseur	Orson Welles
Stracci	Mario Cipriani
Erster Filmstar	Laura Betti
Zweiter Filmstar	Edmonda Aldini
Journalist	Vittorio La Paglia
Komparse	Ettore Garofolo
Komparsin, die einen Striptease vollführt	Maria Bernardini
Uraufführung	Anfang März 1963
Format	35mm Schwarz-weiß/Farbe
Länge	40 Minuten

### Zu diesem Film

LA RICOTTA ist eine Episode aus dem Film *Rogopag*, dessen andere Episoden von Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard und Ugo Gregoretti gedreht wurden.

Nachdem der Film in Italien zunächst wegen des Beitags von Pasolini verboten wurde, erschien eine neue Version, in der die Episode LA RICOTTA einige Schnitte enthielt, unter dem Titel *Laviamoci il cervello* (Waschen wir uns das Gehirn).

Pasolini, der zwei Jahre später den Film *Das 1. Evangelium – Matthäus* schuf und damit selbst einen Beitrag zu der umstrittenen Gattung 'Bibelfilm' lieferte, attackiert in seiner 30-Minuten-Episode mit den Mitteln der Satire die herkömmliche Produktion dieser Gattung: Während der Dreharbeiten zu einem Christus-Film stirbt einer der Komparsen, der den Linken Schacher darstellen soll, an Magenkrämpfen und Überanstrengung, er hat nach bohrendem Hunger seine begriffliche Gier nach Essen zu plötzlich und zu reichlich gestillt. Autor und Regisseur Pasolini nutzte seine Chance, eine satirische Attacke zu dem Episodenfilm beizusteuern,

indem er sich nicht auf Kritik an der Traumfabrik beschränkte. Freilich werden auch hier mit der ihm eigenen Heftigkeit und Direktheit sorgsam gehütete Illusionen bloßgestellt, indem die Freizeitbelustigungen der Darsteller und Komparsen schonungslos entlarvt werden. Darüber hinaus jedoch zielt Pasolini weiter, er zeigt einen albernen Skandaljournalisten, der am Rand der Dreharbeiten nach Sensationen sucht, er bringt als Opfer und zugleich überlegenen Peiniger dieses Journalisten einen arroganten Filmregisseur ins Bild. Doch da schon erweist sich, daß Pasolini mehr meint als das auf den ersten Blick Faßbare. Diesem aufgeblasenen, sehr selbstbewußten Regisseur legt er einige Sentenzen in den Mund, die eindeutig Pasolinis Credo darstellen. Am Schicksal des ausgehungerten, qualvoll sterbenden Komparsen demonstriert er dann unmißverständlich die Zielrichtung seiner eigentlichen Attacke: Während der Film Leiden und Sterben Christi zeigen soll, erweist sich die Realität als anders, als entgegen gesetzt. Mit-Komparsen quälen den Hungernden, Dürstenden, sie stellen sich als sadistische 'Spaßmacher' dar, die ihren Kollegen peinigen. So läuft neben der 'filmischen' Verarbeitung der Botschaft der Nächstenliebe eine 'reale' Enthüllung des Bösen, die Doppelzüngigkeit der Bibelfilm-Produktion (die 'Bibe' sagen und 'Kasse' meinen) wird am krassen Nebeneinander von scheinbarer Botschaft und wirklichem Egoismus bewiesen. Pasolini verzichtet bewußt nicht auf optische Tricks, um sein Anliegen vorzubringen: In einer ins Absurde vorstoßenden Zeiträuferszene macht er die Gier des Hungernden offenbar. An der kritischen Nahtstelle seines Films, wo das Tragikomische der Situation in das Drama des im Stich gelassenen leidenden Menschen übergeht, bewies Pasolini das ihm eigene Feingefühl, das Leiden des sterbenden Komparsen wird zur überzeugenden Anklage gegen die Verhärtung, wird zum überzeugenden Beweis für das bittere Wort 'Der Mensch ist des Menschen Wolf'. Zwei Jahre, ehe er seinen Film *Das 1. Evangelium – Matthäus* drehte, der 'eine Herausforderung an die säkularisierte Welt darstellt', die kraft ihrer geistigen Wahrhaftigkeit zu fruchtbarer Besinnung führen kann', lieferte Pasolini mit LA RICOTTA eine Filmepisode ab, von der man ohne Einschränkung das Gleiche sagen kann, einen Film für urteilsreife Erwachsene, der Nach-Denken provoziert.

Aus: film-dienst 27/28 hrsg. von der Katholischen Filmkommission für Deutschland, 5. Juli 1967

### Dialektische Durchdringung der Wirklichkeit

Von Maurizio Ponzi

Bemerkenswert ist bei Pasolini, dem Dichter, Schriftsteller und Filmmacher, die Gegenwart und die Rolle der Religion. Für diesen Mann, der aufmerksam auf die Bewegung der Zeitgeschichte reagiert, verkörpert die Religion ein irrationales Moment; sie erlaubt es ihm, das, was für ihn zum größten Verrat der herrschenden Klasse gehört, auf die künstlerische Ebene zu transponieren. Hinter den Wachen des Herodes im *1. Evangelium – Matthäus* stehen die Faschisten; und in der Vorortkirche, wo eine Sonntagsmesse abgehalten wird, sucht Mamma Roma für ihren Sohn den Anschein der Kraft bürgerlicher Wohlanständigkeit.

Jeder Film Pier Paolo Pasolinis stellt sich überdies als die Imitation eines anderen Motivs dar. Der Tod Ettore Garofalos in *Mamma Roma* ist eine 'Summa': das von Mantegna abgeleitete Christus-Bild in einem echten römischen Gefängnis, eine Situation, die sich effektiv verwirklicht hat. Die Handlungslinie von LA RICOTTA könnte

entsprechend aus einer Dichtung von Giuseppe Gioacchino Belli oder aber aus einer Zeitungsnotiz oder einer Anekdote entwickelt worden sein ... Und ihre Wahrheit erscheint 'deformiert' durch einen grotesken Blickwinkel, durch einen äußerst kritischen Gesichtspunkt, der alles Rührselige ins Makabre, alles Schmachthende ins Komische verwandelt.

Stracci (Mario Cipriani) ist ein kleiner Darsteller komischer Rollen aus Cinecittà, äußerst arm, aber ausgestattet mit einer zahlreichen Familie; er wird engagiert, um in einem Film über die Passion Christi die Rolle eines der beiden Schächer zu spielen. Stracci ist fortwährend ausgehungert. Kurz vor den Aufnahmen 'seiner' Szene gelingt es ihm, eine große Menge 'ricotta' (magerer Weißkäse) zu kaufen, den er sogleich verzehrt. Dann, als er seinen Platz am Kreuz eingenommen hat, wird er ohnmächtig und stirbt.

Welchen Sinn kann zwanzig Jahrhunderte später dieses neue Opfer am Kreuz haben? Wo ist Pasolinis Standpunkt der marxistische Standpunkt? Indem Stracci am Kreuz und an einer Verdauungsstörung in einem Film stirbt, nachdem er im Leben bereits fast den Hungertod erlitt, vollbringt er auf seine Weise eine 'Revolution', was der Regisseur des Films im Film (Orson Welles) unterstreicht: "Armer Stracci! Das war für ihn der einzige Weg zur Revolution!" LA RICOTTA findet seinen Sinn in der Beziehung zwischen Stracci, der ein Opfer seines Hungers (und damit der etablierten Ordnung) wird, und dem von Welles dargestellten marxistischen Regisseur, der seinen Standpunkt aufgibt, um eine 'Passion' zu drehen, die ihrerseits dem Nahrungserwerb dient, zwischen der vitalen Energie des einen und dem spirituellen Tod des anderen.

Die Konstruktion und der Rhythmus des Films entsprechen ebenfalls diesem ideologischen Kampf. Alle Sequenzen, die Stracci und die Truppe der 'Niedrigen' betreffen, sind äußerst bewegt (so die Szene, in der Stracci seine ricotta kauft; sie ist im Zeitraffer gedreht, wie in einer alten Komödie), stehen an der Grenze zur Blasphemie (man sieht, wie ein Schauspieler, der einen Heiligen spielt, einige Knaben auf einer Wiese verfolgt), sie sind noch bereichert mit Striptease-Bildern, mit verschiedenen Arten von Gebrüll, was alles zusammen einen Eindruck von visuellem und akustischem Chaos ergibt. Im Gegensatz dazu sind die Szenen des Films, den Orson Welles drehen soll, von mumienhafter Starrheit, sie sind bestimmt von einer übertriebenen Statik, die in den 'lebenden Bildern' kulminiert, aus denen er seinen Film zusammensetzt; sie sind auf eine platte Art inspiriert von Pontorno und Rosso Fiorentino (Farbszenen). Die Kamera bleibt auch dann noch unbeweglich, wenn Welles die Fragen eines reaktionären Journalisten beantwortet, sich über ihn lustig macht, ihn sogar beleidigt, ihm ein erstaunliches Gedicht (von Pasolini) vorliest und sich am Gesicht seines Gegenübers delectiert, der nichts verstanden hat – wobei der Herausgeber der Zeitung obendrein noch der Produzent dieses Films ist, den Welles dreht, ohne an ihn zu glauben.

Im Mittelpunkt dieses Kampfes zwischen Mächtigen und Sklaven steht also die Religion, die auf doppelte Weise verraten wird. Verraten wird sie zunächst und ganz offensichtlich durch die Trennung in Klassen; verraten wird sie ferner, auf der Ebene des Ausdrucks, durch den Film im Film. Der Rückgriff auf die Stummfilmkomik, um das Leben vermittelt der Einfachheit einer Sprache zum Ausdruck zu bringen, die im gleichen Moment erfindet und sich erneuert, da sie existiert und Form gewinnt; und der Rückgriff auf ein banal illustratives Kino, um den Tod fühlbar zu machen, entspricht der Herstellung einer Parallele zwischen der großen religiösen Kunst Italiens und den Manieristen, die Welles zu seinem 'Film' inspirieren.

So lassen sich die beiden unglaublich getrennten Welten definieren, die momentweise in LA RICOTTA zusammenleben. Auf der einen Seite Stracci und seine Freunde, die Komparsen – eine Welt außerhalb der Geschichte, zugleich infiziert und nicht infiziert, der die Aufgabe zufällt, den Schrecken einer Epoche durch den Tod zu denunzieren. Auf der anderen Seite die echte 'Truppe' mit ihren Schauspielerinnen und 'Diven' (Laura Betti und Edmonda Aldini), die aufgeregt und indifferent sind, mit dem Produzenten, seinen Freunden und mit dem Regisseur selbst, unbeweglich und korpulent wie ein nutzloses Monument. Er agiert nur durch Worte;

obwohl er den Sinn und die prophetische Bedeutung von Straccis Tod begriffen hat, fährt er doch fort, seinen Film mit den gleichen Klischees zu machen und sich vor dem Produzenten zu verbeugen. Die große Klarheit von LA RICOTTA macht aus diesem Film ein didaktisches Werk par excellence. Eine Klarheit, die zugleich in den expliziten (die Komik, der Manierismus) wie in den verborgenen Hinweisen liegt (auf einen bestimmten Fellini, *Die Nächte der Cabiria* beispielsweise); eine Dedramatisierung der Vorgänge: keine Träne für den Tod oder den Hunger Straccis; der Hunger wird im komischen Stil gefilmt; der Tod tritt nur einen kurzen Moment in Erscheinung. Jeder urteilt nach seinem Belieben. Wenn die Reaktion der von Welles gespielten Person klarsichtig, aber steril ist, so reagierte der Filmemacher Pasolini mit *Das 1. Evangelium-Matthäus*. Die Durchdringung von Wirklichkeit (der Tod Straccis) und Falschheit (der Film von Welles) bereitet das Meisterwerk vor.

Maurizio Ponzi in : Les Cahiers du Cinéma Nr. 169, Paris, August 1969, S. 28

### Ein Gespräch mit Pier Paolo Pasolini über LA RICOTTA Von Oswald Stack

*Stack:* Dachten Sie, als Sie LA RICOTTA drehten, bereits an *Das 1. Evangelium – Matthäus*?

*Pasolini:* Ja, ich schrieb das Buch zu LA RICOTTA während ich noch *Mamma Roma* drehte. Aber schon bevor ich mit den Dreharbeiten zu LA RICOTTA begann, dachte ich daran, *Das Evangelium* zu filmen. Und als ich LA RICOTTA tatsächlich drehte, hatte ich die Grundidee und das Exposé für *Das Evangelium* bereits geschrieben.

*Stack:* War *Rogopag* als eine Einheit konzipiert? Gab es irgendeine Verbindung zwischen dem, was Sie und dem, was Rossellini oder Godard taten? Oder machte einfach jeder für sich, was er wollte?

*Pasolini:* Leider organisierte Bini den Film auf seine eigene Art. Ich hatte schon vorher die Idee, LA RICOTTA mit einem anderen Produzenten zu machen, der jedoch starb. Aber sie hatten die Angelegenheit verzögert, weil sie Angst hatten. Man hielt den Stoff für zu gewalttätig. Jedenfalls war es mir nicht gelungen, das Projekt in Gang zu bringen. So kam es, daß ich ein fertiges Skript hatte, als Bini mich fragte, ob ich einen Film für ihn machen wolle. Aber er hatte längst beschlossen, einen Episodenfilm zu produzieren. Und dabei blieb's. Ich hatte keinerlei Kontakt mit Rossellini oder den anderen, ich wußte nur, daß sie ebenfalls Episoden drehten.

*Stack:* Orson Welles ist auch ein professioneller Schauspieler, den Sie hier eingesetzt haben. Wie ging das? Wer synchronisierte ihn? Besonders da er doch eines Ihrer Gedichte lesen mußte?

*Pasolini:* Wie ich schon früher gesagt habe: ich wählte die Schauspieler danach aus, was sie wirklich sind. Ich wählte Welles, weil er das ist, was er ist: Ein Regisseur, ein Intellektueller, ein Mann mit einem Zug jenes Charakters, der in LA RICOTTA erscheint. Obwohl er natürlich eine viel komplexere Persönlichkeit ist. Der Synchronsprecher war Giorgio Bassani.

*Stack:* Wenn Sie Schauspieler danach aussuchen, was sie sind, muß es doch eine Kontinuität eines Charakters von einem Film zum nächsten geben. Zum Beispiel der Mann, der den Journalisten in LA RICOTTA spielt, ist dieselbe Person, die in *Mamma Roma* gedemütigt wird. Ist das seine Funktion: in LA RICOTTA gleichfalls gedemütigt zu werden?

*Pasolini:* Was ein Mensch wirklich ist, ist eine mysteriöse und tiefgründige Sache. Die tiefgründige und mysteriöse Erscheinung dieses Mannes ist nicht, daß er sich demütigen läßt, was oft typisch ist, besonders für biedere, freundliche Menschen; seine wirklich tiefgründige Natur ist die Vulgarität, die im Grunde unschuldig ist, weil er sich gar nicht klar darüber wird, wer er ist. Er ist einfach ein armer Kerl, der Vulgarität aus allen Poren schwitzt. Ich glaube, daß er weder schlecht noch sonst etwas ist: er ist ein Feigling und zutiefst vulgär, aber auf eine unschuldige Weise. Das ist seine wirkliche Qualität, die ich in beiden Filmen benutzt habe.

*Stack:* Sie scheinen der Ansicht zu sein, daß Konformismus ein wesentlicher Zug des Durchschnittsmenschen ist. Dies ist eines der

Worte, das Sie in *Comizi d'Amore* benutzen; wenn Sie zu den Studenten der Universität von Bologna sprechen, fordern Sie sie heraus und bringen sie dazu, eine Definition des Konformismus zu geben. Was, glauben Sie, ist das, und ist es ein Grundzug des Durchschnittsmenschen, sich nicht darüber klar zu werden, was er ist?

*Pasolini*: Man könnte sagen, es ist die Dekadenz der Integration in die Gesellschaft. Der Durchschnittsmensch ist stolz, zu sein, was er ist, und möchte, daß jeder genauso ist, wie er selbst. Er ist reduktiv, er hält nichts von Leidenschaft und Aufrichtigkeit, er hält nichts von Leuten, die sich selbst offenbaren und bekennen, denn vom Durchschnittsmenschen wird nicht erwartet, daß er solche Dinge tut. Aber das andere Charakteristikum, gleichwertig und entgegengesetzt, ist, daß dieses Bewußtsein ein moralisches ist, kein politisches, kein Klassenbewußtsein.

*Stack*: In diesem Film haben Sie zum ersten Mal die Farbe und den Zoom benutzt. Hatten Sie irgendwelche Probleme damit?

*Pasolini*: Nein. Die Anwendung des Zooms ist die einfachste Sache der Welt. Ich habe ihn durch reinen Zufall entdeckt. Ich sah, daß man bestimmte Effekte mit ihm erzielen kann und deshalb benutzte ich ihn. Statt für eine Großaufnahme eine bestimmte Linse zu verwenden, machte ich sie aus der Entfernung mit einer 250er-Brennweite, die Effekte ergibt, wie ich sie mag. Ein Masaccio-artiges Bild. Es gab keine Schwierigkeiten mit der Farbe, denn die einzig schwierige Sache bei Farben ist ihre Auswahl, da es im realen Leben zuviele Farben gibt. Das ist der Grund, warum ich für *Oedipus* Marokko wählte, denn dort gibt es nur einige Grundtöne, – Ocker, Rosa, Braun, Grün, das Blau des Himmels, nur fünf oder sechs Farben, die die Kamera registrieren muß. Um einen wirklich guten Farbfilm zu machen, braucht man ein Jahr oder anderthalb, um die richtigen Farben für jedes Bild zu wählen. Jene, die man wirklich braucht, und nicht die zwanzig oder dreißig Farben, die man immer im Kino sieht. Insofern war *LA RICOTTA* eine leichte Arbeit; ich reproduzierte nur genau die Farben, die Pontormo und Rosso Fiorentino benutzen.

*Stack*: Sie hatten ziemlichen Ärger mit dem fertigen Film, nicht wahr? Wie kam es, daß Sie zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurden?

*Pasolini*: Ich bekam vier Monate mit Bewährung nach einem faschistischen Gesetz, das noch immer in Kraft ist, da die Gerichte hier niemals politisch gesäubert worden sind. Es gibt zahlreiche Richter, die von antifaschistischen Gerichten verurteilt wurden und die weiterhin auf ihrem Platz sitzen. Im faschistischen Gesetzbuch gibt es eine Reihe von Vergehen der öffentlichen Diffamierung – einschließlich jener gegen die Nation, die Flagge und die Religion. Die Gerichtsverhandlung war eine Art Farce und im Berufungsverfahren wurde das Urteil annulliert. Ich kann noch immer nicht sagen, warum eigentlich man mich überhaupt vor Gericht gestellt hat. Aber es war eine schreckliche Zeit für mich. Ich wurde Woche für Woche verleumdet und zwei oder drei Jahre lebte ich unter einer Art unvorstellbarer Verfolgung. Ich kann jedoch nicht wirklich erklären warum das alles geschah, es sei denn als ein Ausdruck der öffentlichen Meinung, die, so seltsam das klingen mag, nach meiner Ansicht zutiefst rassistisch ist.

Die Italiener werden als nicht rassistisch betrachtet, aber ich halte das für eine große Lüge. Die italienische Bourgeoisie war bis heute nicht rassistisch, weil sie keine Chance dazu hatte. In Libyen oder Eritrea waren die gewöhnlichen Italiener nicht rassistisch, weil es sich um Angehörige des Subproletariats aus Kalabrien und Sizilien handelte. Das Kleinbürgertum hatte keine Chance, rassistisch zu sein, obwohl es das im Grunde ist. Das konnte ich an ihrer Einstellung gegenüber meinen Filmen sehen. Die öffentliche Meinung rebellierte gegen mich aus irgendeinem undefinierbaren Rassenhaß, der wie jeder Rassismus irrational war. Sie konnte *Accatone* und all die subproletarischen Gestalten nicht ertragen. Der Rassismus bildete die Grundlage der öffentlichen Meinung, die dieses Gerichtsverfahren möglich machte.

*Stack*: Wurde *LA RICOTTA* für dauernd in Italien verboten?

*Pasolini*: Der Film wurde für eine gewisse Zeit nach dem Gerichtsverfahren verboten und konfisziert. Aber dann gelang es mir, ihn mit ein paar kleinen Schnitten doch noch herauszubringen. So ruft

zum Beispiel jemand, als der Regisseur im Film die nächste Szene drehen will: "Weg mit den Kreuzen" – das wurde als antikatholisch betrachtet. Aber der Film war kein Erfolg, denn, wie Sie wissen, wenn man einen Film nicht zur rechten Zeit herausbringt, ist der Moment verpaßt.

*LA RICOTTA* in: *Pasolini on Pasolini*, Interviews with Oswald Stack, London 1969, S. 59 - 64

## Biofilmographie

Pier Paolo Pasolini, geboren 1922, gestorben 1975. Schriftsteller, Drehbuchautor und Regisseur.

### Filme

- 1961 *Accatone*
- 1962 *Mamma Roma*
- 1963 *LA RICOTTA* (Episode aus *Rogopag*)
- 1964 *Comizi d'amore* (Episode)  
*Il vangelo secondo Matteo*
- 1966 *Uccellacci e Uccellini*
- 1967 *Edipo Re*  
*Le streghe* (Episode)
- 1968 *Amore e rabbia* (Episode)  
*Teorema*
- 1969 *Medea*  
*Porcile*
- 1971 *Decamerone*  
*Canterbury Tales*
- 1974 *Il fiore della mille e una notte*
- 1975 *Salo o le 120 giornate di Sodoma*

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