

9. internationales forum des jungen films

berlin

22. 2. – 3. 3.

1979

17

LA MACCHINA CINEMA

Die Maschine Kino

Teil 1:	Era San Benedetto Es war Sankt Benedikt	48 Minuten
Teil 2:	Periferie Randzonen	50 Minuten
Teil 3:	Il Mago Zu Zu Der Zauberer Zu Zu	55 Minuten
Teil 4:	Il travagliato sogno di una vita Der armselige Traum eines Lebens	55 Minuten
Teil 5:	Una vita per il cinema Ein Leben für das Kino	60 Minuten

Land	Italien 1978
Produktion	Cooperativa 'Centofiori' / RAI (Radiotelevisione Italiana), 2. Kanal

Ein Film von Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli

Kamera	Tonino Nardi
Kameraassistentz	Nando Campiotti
Direktton	Gianni Sardo
Schnitt-Assistenz	Rita Algeri, Stella Bassi
Organisation	Enzo Porcelli, Dino di Dionisio, Franco Giovalè
Produktionsleitung (RAI)	Luciana Catalni, Idalberto Fei
Uraufführung	12. August 1978, Cocarno 1. November 1978, Fernsehausstrahlung in Italien
Format	16 mm, Farbe

Motto des Films :

Das Kino ist Wagemut.
Das Kino ist Kraftentfaltung.
Das Kino dient der Verbreitung von Ideen.
Aber das Kino ist krank.
Der Kapitalismus hat ihm eine Handvoll Gold in die
Augen gestreut.

Wladimir Majakowskij

Inhalt

LA MACCHINA CINEMA beschreibt die Linie einer Einkreisung um das Phänomen Kino und seinen Mythos. Die fünf Etappen dieser 'Reise' von der Provinz bis nach Cinecittà, von der Welt der Sonntags-Filmamateure bis zur Gewalt des festlich geschmückten Industriekinos sind ein langsamer 'Zoom' mit einer Serie fortlaufender 'Scharfstellungen'. Nicht zufällig beginnt LA MACCHINA CINEMA mit der 'Totalen' einer Nebellandschaft und endet mit der Nahaufnahme eines Seziertisches.

Erster Teil: ES WAR SANKT BENEDIKT

Ein kleines Dorf im Süden: Tony De Bonis, ein Ex-Boxer, lebt hier und organisiert Wettläufe, Boxkämpfe, Gesangsveranstaltungen und schließlich das erste Super-Acht-Filmfestival. Am Abend der Preisverleihung folgt das Zeremoniell den Klischees der berühmten Festivals: aber die Schauspielerin ist 13 Jahre alt und hat einen Klob im Hals vor Aufregung; ein Amateurfilmer des Dorfes erhält einen Pokal für einen Film, der erst noch gemacht werden muß; ein 'Sonderpreis der Jury' geht an den Veranstalter selbst für den Film *Der Partisan*. Am nächsten Morgen ist Sonntag. Es beginnen die Dreharbeiten zu dem prämierten Film, der erst gemacht werden muß. Der Autor ist Pietro Bartoli, von Beruf technischer Zeichner, in seiner Freizeit Musiklehrer und Komponist. Der Titel (zur Erinnerung an den 21. 3. 53, an dem Luigi, ein Junge aus dem Dorf, sich tötete) ist ES WAR SANKT BENEDIKT. Der Film hat jedoch eine Besonderheit, Pietro zufolge: er wird 'geleitet' von dem 20 Jahre früher gestorbenen Jungen, der ihm seine Ideen im Lauf spiritistischer Sitzungen mitteilt.

ES WAR SANKT BENEDIKT erzählt das Leben Luigis. Die Dreharbeiten finden jeden Sonntag statt. Bartoli verkleidet sich als Priester, um Luigi mit einem Mädchen aus dem Dorf zu trauen; De Bonis organisiert die Komparsen; Freunde und Verwandte errichten in einem Klostersaal einen Altar, der mit einer von Bartoli bemalten Madonna geschmückt wird. Aber im 'echten' Kloster findet eine 'echte' Trauung statt und Bartolis Truppe filmt sie, um eine Massenaufnahme für die 'fingerte' Zeremonie zu haben. So kommt man zur letzten Szene. Liebe und Tod geben sich die Hand. Während eine große Zahl von Komparsen die Szene beleben, wird Luigi auf dem Kirchplatz von einem Ex-Verehrer der Braut getötet. Pietros Film ist zuende. Alle, die mitgearbeitet haben, lassen sich auf einem Erinnerungsfoto verewigen, Bartoli bleibt noch da, um die Montagearbeit vorzubereiten. Es ist Sonnenuntergang, das Kino ist vorbei, auf der Straße fahren wieder die Traktoren, die Bauern gehen vorbei, die Kühe kehren in den Stall zurück.

Zweiter Teil: RANDZONEN

Franco Piavoli lebt in der Provinz. Als cineastisches Naturtalent machte er vor fünfzehn Jahren einen vielversprechenden Eindruck: davon zeugen noch die in nicht professionellen Wettbewerben gewonnenen Pokale und die etwas verblichenen Kopien seiner Kurzfilme. Eines Tages hat er die Kamera an den Nagel gehängt; er hat angefangen, in der Schule seines Dorfes zu unterrichten, hat vom Vater ein wunderschönes Haus geerbt, hat geheiratet und ist Vater geworden. Er macht lange Spaziergänge am See, malt und denkt, irgendwann zum Kino zurückzukehren. Sein langer Geständnis-Monolog zerstört jedoch die Fassade dieser kleinbürgerlichen Zufriedenheit. Aus dem Gedächtnis steigt die Gestalt des 'padre padrone' auf, die Problematik der Natur, die befreiende Entdeckung

des Films, empfunden 'als eine Verlängerung meiner Sexualität', dann die Krise, der Entschluß, einen Film über Sexualität zu drehen und die Unfähigkeit-Unmöglichkeit, es zu tun, das Aufgeben des Films und erneut ein Gefühl von Impotenz, von verringerter sexueller und künstlerischer Kraft.

Claudio Besestri, Schauspieler, lebt in einem Dorf, nicht weit von Francos Haus, im Haus des Vaters am Po, wohin er sich geflüchtet hat nach dem versuchten Sturm auf Cinecittà. In einer Welt, die ihm vertrauter ist – der Fluß, die Straßen zwischen dem Hügel und der Ebene, die Gerüche, der Dorfplatz – hat Claudio beschlossen, sich psychisch wieder aufzubauen nach der Flucht aus der Großstadt und der Maschine Kino. Tagsüber auf den Dorfmärkten verkauft er Taschen und Stroh Hüte, abends richtet er die Bühne eines alten Kinos her, das er für wenig Geld gemietet hat. Von Markt zu Markt gelangt der Lastwagen von Claudio in ein Appennindorf, wo einige Freunde von Marco Bellocchio, die in seinen ersten Filmen gespielt haben, zu einer großen Tischgesellschaft versammelt sind: Kinobesitzer, die Filme jeder Art verschlingen, Männer des 'Dialekttheaters' bringen euphorische Trinksprüche auf das Kino aus, tanzen, singen, tragen Gedichte vor und verrückte Liebeserklärungen an die Filmkamera: „Heute heirate ich diese Maschine.“ In dem Klima dieses Provinzfestes sticht die bittere Überlegung Vicos, eines Ex-Kommandanten der Partisanen, besonders hervor. Während sich in der Weinseligkeit und der späten Stunde Internationale und Charleston vermischen, sagt Vico, daß das Kino sich in einer Krise befindet wie diese Gesellschaft, daß die Welt der Provinz von der Geschichte abgeschnitten ist und daß es vergeudete Zeit sei, das Objektiv der Filmkamera auf sie zu richten.

Dritter Teil: DER ZAUBERER ZU ZU

Rom, das 'Kino der Kinomacher', ein mondänes Fest, bei dem sich amerikanische Schauspieler, Sternchen auf der Suche nach Publizität, ignorante Politiker, Mannequins, Musiker, Sänger, Darsteller aus früheren Zeiten, berühmte Namen begegnen, zuletzt Francesca Bertini, ein zitterndes Profil, das aus dem Dunkel des Saals auftaucht, um auch noch einmal einen nichtigen Preis zu erhalten. „... hier läuft alles im Leerlauf ...“, sagt Gigi Ballista, der Schauspieler. Dafür läuft auf Hochtouren in Cinecittà die Arbeit an dem Film *Yeti, ein Gigant des 20. Jahrhunderts*, ein Kolossalschinken über die Mißgeschicke eines modernen 'abscheulichen Mannes aus dem Schnee'. Und noch mehr los ist in dem gigantischen Dekor, das die 'Amerikaner' für die Aufnahmen zu *The black stallion* auf die Beine gestellt haben: ein Ozeanriese versinkt in den Flammen eines stürmischen Meeres, das aus einem kleinen See hervorgezauert wird.

Von der Industriemaschine zur einsamen Erfahrung von Paolo Gioli, dem 'underground'-Cineasten, der sein Material selbst entwickelt und kopiert, abseits vom Kino schwierige poetische Filme produziert und sogar Bertolucci beneidet, der „das Kino ist, alles hat, alles ist, schön und ich weiß nicht was ...“. Und dann einer, der 'das Kino ist': Marco Ferreri, Dekor von *Ciao maschio*, letzter Drehtag. Ferreri produziert selbst, verhandelt mit den Verleihern, informiert sich über die Kosten, nimmt nicht nur den intellektuellen, sondern auch den ökonomischen Knoten des Films in Angriff. Den Gedanken, das Kino zu 'lieben', lehnt er ab. „Soll ich mich abends mit den Brüdern Lumière küssen?“

Lieben tut dagegen das Kino, romantisch, mit Hingabe, mit Zärtlichkeit Tina Aumont: Frau und Schauspielerin in unlösbarer Einheit verbunden, die alle Schlechtigkeit der Kinowelt auslöscht in dem magischen Moment, wo 'gedreht wird'.

Vierter Teil: DER ARMSELIGE TRAUM EINES LEBENS

Hier ergreifen diejenigen das Wort, für die das Kino Anstrengung, Kampf, proletarische Wut und manchmal Sieg über den Ausschluß vom Recht auf Kreativität ist.

Luciana wollte Schauspielerin werden und landete im Ghetto der Statisten. Sie hat das Kino aufgegeben und arbeitet jetzt als Zim-

mermädden in einem Hotel. Aber jeden Tag träumt sie von einer unsichtbaren Kamera, die das in Ordnung zu bringende Zimmer in eine phantastische Einrichtung für Dreharbeiten verwandelt.

Vito ist ein Filmarbeiter, der nach zwanzigjähriger Arbeit für die Industrie jetzt seit langem arbeitslos ist.

Giacomo ist ein pensionierter Eisenbahner, der einen Filmclub gegründet hat, wo die Jugendlichen aus dem Viertel sich treffen und Filme machen konnten. Niemand hat ihm geholfen. Der Filmclub ist gescheitert. Der von Giacomo gezahlte Preis ist hoch: seine Frau hat ihn verlassen, weil sie seine 'Verrücktheiten' leid war. Giacomo ist allein. Er stellt die Kamera auf ein Stativ und filmt sich selbst beim Zerreißen der Dokumente des Filmclubs, beim Lesen oder Gedichteschreiben.

Marino ist ein Schauspieler ohne Namen trotz einer wichtigen Rolle in *Padre padrone* der Brüder Taviani und im Moment ohne Arbeit. Er hat das Kino gewählt, nachdem er aus dem Süden emigriert ist und Jahre seines Lebens als Fleischer in einem Kaufhaus gearbeitet hat. Er wollte Schauspieler werden, um sich selbst und anderen zu beweisen, daß auch die Proletarier etwas zum Ausdruck zu bringen haben, vor allem ihre Wut. In Turin arbeiten fünf Brüder von ihm bei FIAT, sie möchten, daß er das Kino sausen läßt, heiratet und eine Familie gründet. Nur einer von ihnen hat die Fabrik aufgegeben, um Privatpolizist zu werden und seine Freizeit mit anstrengenden Karatewettkämpfen zu verbringen. Der Jüngste lehnt alles ab, die Arbeit und die familiäre Unterdrückung, den Süden und den Mythos der 'Erde', die Stadt und ihre Entfremdung. In der Wut, die Marino auf die Leinwand tragen möchte, ist all dies enthalten, aber auch das politische Bewußtsein, das ihn eine kleine Rolle in einem zweitrangigen Film ablehnen läßt, damit er an einem Kongreß und einer Demonstration 'gegen die Repression' teilnehmen kann. Hier glaubt er einen neuen Weg zu sehen, um Kreativität und Kampf, Spontaneität und Politik, Ausdruck und Klassenentscheidungen zu verbinden.

Fünfter Teil: EIN LEBEN FÜR DAS KINO

Die Gewalt der Kinowelt findet in den Frauen ihre bevorzugten Opfer. Daniela Rocca, 'Diva' der 60er Jahre, ist grausam davon gezeichnet. Die Arbeitslosigkeit, zu der sie seit Jahren verurteilt ist, die Auflösung der eigenen Identität, die plötzlich des Films beraubt ist, die Selbstmordversuche und die Erfahrungen in der psychiatrischen Klinik lassen die Worte, das Schweigen und das Aufsagen von Gedichten dramatisch werden. Daniela 'fühlt sich' als Künstlerin, erträgt die Vorstellung nicht, sich Arbeit zu suchen, schreibt Bücher, die niemand veröffentlicht, denkt an Selbstmord, verschließt sich in Erinnerungen, zeigt Fotos von früher, das erste Diplom als Schönheitskönigin, konkretes Bild eines traditionellen Karrierebeginns. Heute beginnt man nicht mehr auf die gleiche Weise: die Illusion des 'Durchbruchs' läuft nicht mehr über Schönheitswettbewerbe, sondern zum Beispiel über erotisch-experimentelle Filme, die neue Gesichter und 'Körper' lancieren. Dafür aber sind Probenaufnahmen notwendig. Der Warteraum ist voller Personen jeden Alters, einzig in dem Wunsch, ihr Schicksal zu wagen, denn beim Film wird bekanntlich 'viel verdient'. Der 'Experimentalfilm-Regisseur' erklärt, daß in dem Film Nacktszenen vorkommen, deshalb sei es notwendig, Aufnahmen der 'gesamten Figur' zu machen. Mancher lehnt entschieden ab, andere akzeptieren. Dann gibt es welche, die erst nein und schließlich ja sagen, überzeugt von der 'unvermeidlichen' Gewalt. „Andererseits“, sagt einer der Experimentalfilmregisseure, „wenn ihr in der Filmwelt das macht, sehe ich nicht, warum wir es nicht machen sollten.“ Gewalt als Normalität also. Zur Bestätigung des Begriffs gibt es das mondäne Filmfest unter dem Motto 'Ein Leben für das Kino'. Hier ist eine junge Schauspielerin Objekt eines Interviews über die Praxis des Nacktseins, ein Schauspieler, der versucht, sich gegen die Regeln aufzulehnen, wird beim ersten Anzeichen von Kritik zum Verstummen gebracht, die berühmtesten Stars nehmen die Preisverleihungen zum Vorwand, ihr Image aufzupolieren, unbekannte und nicht mehr ganz junge Schauspielerinnen versuchen Aufmerksamkeit auf sich zu lenken durch einen improvisierten Strip-tease. So steigern sich, bis sie in den Schlußbildern des Filmreißwolfs enden, sexuelle

und politische Gewalt, äußere und verinnerlichte Gewalt, armselige Vergangenheit und tödliche Zukunft 'dieses' Kinos.

Produktionsmitteilung der RAI

Interview mit den Autoren von LA MACCHINA CINEMA, Agosti, Bellocchio, Petraglia, Rulli

Frage: Wie seid ihr darauf gekommen, das Thema 'Kino' anzugehen?

Antwort: Wir haben das Thema Kino gewählt, weil wir alle vier in unterschiedlicher Hinsicht stimuliert waren durch eine Realität, die auch die 'unsere' ist und durch die Fragen, die sie uns ständig stellt: wir leben – nicht nur, aber zum großen Teil – im Kino, einem gesellschaftlich begrenzten Stück Realität, über das wir aber ziemlich gute Kenntnisse zum Ausdruck bringen können. Wir sind von unseren arbeitslosen Freunden ausgegangen, von einem bestimmten persönlichen Unbehagen beim Erleben und 'Besuchen' der Zeremonien der Kinowelt, aber gleichzeitig auch von der Faszination, die viele – darunter auch wir – immer noch beim 'Kinomachen empfinden'. Zunächst haben wir uns mit wenigen einfachen Gedanken auseinandergesetzt. Vor allem damit: das Kino ist eine Maschine, die Waren produziert. Bei diesem Prozeß stößt sie eine große Menge 'Schlacken' aus, in diesem speziellen Fall sind es Männer und Frauen aus Fleisch und Blut. Wer diesen Mechanismus nicht als einzig möglichen akzeptiert, stellt das Funktionieren der Maschine Kino infrage, die nach Maßgabe des Profits konstruiert ist. Davon ausgehend haben wir beschlossen, nicht die 'padroni' zu Wort kommen zu lassen – die Produzenten, Kinobesitzer, Verleiher, Regisseure, die kassenfüllenden Schauspieler, die alle, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen, in der 'Kinoaktiengesellschaft' aktiv sind –, sondern uns denen zuzuwenden, die aus der Maschine ausgeschlossen worden sind oder es abgelehnt haben, deren Logik und Erpressungen zu akzeptieren. Ein Schema, das sich sofort als etwas zu eng erwiesen hat. Z.B. dachten wir: wer sich vom Kino gezwungenermaßen oder bewußt entfernt, drückt ein starkes antagonistisches Potential aus, das den zweideutigen 'Mythos des Kinos' unterminiert, eine grundsätzliche Abkehr von dem schönen Spiel, wo man gezwungen ist, mit falschen Karten zu spielen. Aber nein. Auch die am meisten Malträtierten, die Radikalsten, die Politisiertesten stehen gegenüber der Filmkamera eine frustrierte aber lebendige Liebe und in vielen Fällen eine Sehnsucht nach dem Kino, die uns völlig verwirrt. Die ideologischen Schemata nützen nicht zum Verständnis ihrer Gründe, es war notwendig, ihre Geschichten zu hören, zurückzugehen, „von etwas anderem zu sprechen“, von der Entfremdung der Arbeit, von den Demütigungen, den tausend Hindernissen beim Ausdruck des eigenen Ichs und ganz allgemein von der Qualität des Lebens.

Frage: LA MACCHINA CINEMA könnte in der Tat auch den Titel tragen: der Mythos des Kinos, der Traum des Kinos, die Illusion ...

Antwort: In gewissem Sinne, ja. Viele Personen leben vom Kino-mythos, und wir glauben, daß bei ihnen diese Haltung aus einer Art 'negativer' Intuition entsteht, das heißt, daß diese Gesellschaft nicht in der Lage ist, der Kreativität Raum zu geben. Der Kino-Mythos drückt in verzerrter Form ein 'wirkliches Bedürfnis nach menschlichen Erfahrungen' aus, einen Wunsch nach konkreter Einheit von Kreativität und Arbeit und, negativ, die Unmöglichkeit, eine angemessene und wirklich freie Entsprechung dieses Wunsches zu finden. So ist also unser kleines Schema geplatzt: vorrangig wurde deshalb, zu überprüfen, wie sich gesellschaftlich, kulturell und geographisch dieses Bedürfnis nach Kreativität durch das Kino artikuliert. Das Kino ist jedoch gegenwärtig: als groteskes Kulturmodell auf ländlichen Festivals und bei billigen Inszenierungen, als noch lebendige Angst bei denen, die ihm entflohen sind, als Klassenfeind bei dem Schauspieler und Arbeiter Marino Genna, als auslösendes Moment des Wahnsinns bei der Schauspielerin Daniela Rocca. Gegenwärtig mit seiner Gewalt, seinen Illusionen, seiner Grausamkeit, ist es spürbar in seinen Auswirkungen, in den Wunden, die es hinterläßt. Selten haben wir der Maschine

Kino eine Nahaufnahme gewidmet. Vor allem, weil uns nicht die Phänomenologie ihres Funktionierens interessierte (wie man ökonomisch einen Film zustandebringt, wie Produzenten, Verleiher, Kinobesitzer überleben, wie die ökonomische Krise gelenkt wird etc.), und außerdem, weil sie eine Festung ist, in die man nicht hinein darf, umgeben von Zurückhaltung, Schweigen, falschen Geständnissen, eine von Wachhunden bewachte Burg. Von dieser Festung haben wir die rituelle Fassade aufgenommen, Cinecittà, die mondänen Feste, die offiziellen Reden der Berühmtheiten: hier die Inszenierung herauszustellen dient, so glauben wir, dazu, die innere Leere zu fassen. Schließlich wollen wir einige mögliche Mißverständnisse ausräumen. In dieser Arbeit soll 'nicht' von der italienischen Filmindustrie die Rede sein, sie will 'nicht' die Geschichten der 'Marginalisierten' des Kinos erzählen (in einer Art mechanischer Übertragung des politischen Nenners von *Matti da slegare*), sondern das Kino, die Mythen- und Milliardenfabrik mit den Augen dessen betrachten, der 'am Rande' steht, nicht nur aus Zwang, sondern auch aus freier Entscheidung.

Frage: Der Film ist eine Koproduktion mit der RAI. Welche Stilprobleme stellten sich euch durch die Bestimmung fürs Fernsehen?

Antwort: Keine besonderen Probleme. Stilprobleme gibt es, aber in unserem Fall betreffen sie nicht so sehr die Bestimmung fürs Fernsehen, sondern eher eine bestimmte Methode, 'direktes Kino' zu machen. In diesem Fall haben wir versucht, vom Kino zu reden, indem wir einen Film machten und nicht durch 'Essays mit Bildern'; wir haben versucht zu 'erzählen', nicht nur mit Interviews oder direkt aufgenommenen Ereignissen, sondern auch durch einen entsprechenden Gebrauch der Kamera mit 'Klima', 'Atmosphäre', 'Schweigen', 'Schwenks' (die nicht aus Gründen des Schnitts eingefügt wurden): d.h. durch eine Reihe von Entscheidungen, die, ausgehend von den Schlußbildern aus *Matti da slegare* (das Tanzfest im Irrenhaus), uns einige Schritte haben machen lassen in Richtung auf ein Kino, das reicher an Bildern ist. Bei der Montage wurden Beziehungen und Querverbindungen gesucht zwischen Situationen und Einstellungen, möglichst unter Vermeidung der Technik der 'thematischen Annäherungen' journalistischer Prägung. Soweit die Absichten. Selbstverständlich ist es uns nicht immer gelungen, sie durchgängig in der Praxis zum Ausdruck zu bringen, weil ja die praktische Arbeit – und das ist auch richtig so – durch Widersprüche, Schwierigkeiten und Hindernisse aller Art hindurchgeht. Auf jeden Fall haben wir uns in dieser Richtung bewegt.

Frage: Hat LA MACCHINA CINEMA eure Form von Kollektivarbeit bestätigt?

Antwort: DIE MASCHINE KINO war eine lange und ziemlich harte Arbeit. Sie hat uns aber gezwungen, mehrfach unsere konkrete Erfahrung von kollektiver Arbeit zu reflektieren, und hat ein bißchen in uns allen, in Form von Bewußtsein, nicht als Bruch, die Notwendigkeit auftauchen lassen, zu einer Phase individueller Erfahrungen zurückzukehren. Andererseits ist diese 'elastische' Haltung, nach der wir zusammenarbeiten, wenn die Entscheidungen alle vier von uns einbeziehen, aber allein arbeiten oder in begrenzterem Zusammenhang in allen anderen Fällen, wahrscheinlich das, was die Gruppe bis jetzt aufrecht erhalten hat. Jeder von uns respektiert die Bedürfnisse der anderen.

Gemeinsam ist uns der Horror davor, die sogenannte 'Gruppenmystik' wieder auszugraben, die abstrakt alle im Namen aller opfert, so daß es zuletzt allen schlecht geht. Wir glauben jedoch, daß das 'Filmen im Kollektiv' eine wichtige Erfahrung ist für jeden, der ein anderes Kino machen will, vor allem diese Art von Kino. Während der Arbeit an LA MACCHINA CINEMA haben wir verschiedene Ebenen von 'Kollektivarbeit' ausprobiert, einschließlich der ziemlich kurzen und angespannten Phasen, in denen die Arbeit ganz und gar nicht kollektiv war. Was haben wir gesucht? Mehr oder minder unbewußt suchten wir nach der 'vollkommenen' Synthese zwischen 'individueller schöpferischer Freiheit', 'gedanklicher Auseinandersetzung auf Gleichheitsebene' und 'Zusammenfließen im Ausdruck': eine unmögliche Quadratur des Zirkels, die sich umsetzte in Anstrengung, Überdenken, Korrekturen, Schritte vor und zurück. Etwas von der 'Macchina cinema' war und ist selbstverständlich auch in uns.

Notizen zu zweit über LA MACCHINA CINEMA

Von Goffredo Fofi und Gianni Volpi

Der letzte Film des Kollektivs Agosti, Bellocchio, Petraglia, Rulli ist wichtig aus mehreren Gründen: es handelt sich um eines jener seltenen Beispiele, daß Cineasten über ihr Medium nachdenken, über seine innere und *reale* Dynamik, und nicht über die mystifizierte des Filmemachers oder Semiologen. Dabei gehen sie aus von einer seriösen Optik, die außerhalb des Kinos der 'Spezialisten' begründet ist, und vertiefen gerade das, woran es dem italienischen Kino und den Untersuchungen über dieses Kino immer gefehlt hat: die Ökonomie und die soziologische Umfrage, oder zumindest deren Reflex; sie brechen mit einer bereits ganz verinnerlichten Tradition der 'Kritik'. Dieses Film-Dokument geht von einem fernen Punkt an der Peripherie aus, um ins Zentrum des offiziellen Systems zu gelangen; es analysiert und 'erzählt' das Kino einschließlich seines Mythos, nicht im Stil von Variationen über die magische Welt der Illusionen und des Mythos, sondern als *Realität* – als Realität eines Kinos und von etwas, das jenseits von Kino liegt. (...)

(Einleitung eines Artikels über LA MACCHINA CINEMA in "Essai", Jahrgang 1, Nr. 2, Rom, November 1978)

Biofilmographien

Marco Bellocchio, geboren in Piacenza am 9. 11. 1939. Drehte nach Absolvierung der römischen Filmhochschule folgende Filme: *I pugni in tasca* (Die Fäuste in der Tasche, 1965), *La Cina è vicina* (China ist nah, 1967), *Discutiamo discutiamo!* (5. Episode aus *Amore e rabbia* – Liebe und Zorn, 1968), *Nel nome del padre* (Im Namen des Vaters, 1972), *Sbatti il mostro in prima pagina* (Knall das Monstrum auf die Titelseite, 1973). 1969 drehte er einige politische Zielgruppenfilme (*Paola, Viva il 1. maggio rosso* – Es lebe der rote 1. Mai)

Silvano Agosti, geboren in Brescia 1938. Besuchte die römische Filmhochschule und das Filminstitut in Moskau. Er drehte verschiedene Kurz- und Langfilme, u.a. *Il giardino delle delizie* (Der Garten der Lüste), *N.P. Il segreto*. Er arbeitete für das schwedische und holländische Fernsehen und drehte politische Zielgruppenfilme (*Altri seguiranno* – Andere werden folgen –, *Brescia '74*).

Sandro Petraglia, geboren in Rom 1947. Redakteur der Filmzeitschrift 'Ombre rosse', Autor einer Monografie über Pier Paolo Pasolini. Filmkritiker von 'Il Globo'.

Stefano Rulli, geboren in Rom 1949. Filmkritiker der Zeitschriften 'Ombre rosse' und 'Cinema 60'.

Die Autoren von LA MACCHINA CINEMA

Das Kollektiv entstand 1974. Zwei an Erfahrungen reiche Filmemacher – Agosti und Bellocchio – trafen hier zusammen mit zwei 'Kritikern', die an theoretischen Problemen des Dokumentarfilms interessiert waren – Petraglia und Rulli –, und zum ersten Mal Kontakt zur praktischen Filmarbeit suchten. Das Zusammentreffen dieser unterschiedlichen Kenntnisse, Aktivitäten, Theorien und Überlegungen wurde zum ersten Mal in seiner eigenen Vitalität ausprobiert in dem Dokumentarfilm *Nessuno o tutti* (Keiner oder alle, 1975, gezeigt auf dem Internationalen Forum des Jungen Films 1975; Titel der Kurzfassung *Matti da slegare* – Irre, die loszubinden sind). Hier gab es eine Reihe konkreter Entscheidungen zum Problem 'kollektives Filmen' oder 'direktes Filmen': zum Beispiel die Abschaffung fester Funktionen bei den Dreharbeiten; die Ablehnung eines 'außenstehenden' Cutters; das Fehlen eines Kommentars; die Beschreibung einer sozialen und politischen Erfahrung – die Wiedereingliederung der 'Verrückten' im Stadtteil – in Form einer Erzählung: die Finanzierung durch eine 'örtliche Behörde', die gewöhnlich nichts mit

Filmproduktion zu tun hat; die Adressierung des Films an ein neues Publikum in den Irrenhäusern, Vorsorgezentren, Stadtteilkomitees, den Kulturzentren und Fabriken. Die Autoren übernahmen selbst den Vertrieb des Films und schlossen so in einem einzigen Prozeß von Autonomie den ganzen 'Kreis': von der Planung bis zur Vorführung. In der Phase zwischen *Matti da slegare* und LA MACCHINA CINEMA arbeitete die Gruppe nach den Kriterien einer größeren individuellen Freiheit. Während Petraglia und Rulli ihre eigene Filmpraxis mit einigen Arbeiten zum 'thematischen' Film fortsetzten (vor allem als Regieassistenten, Drehbuchautoren etc.), drehten Agosti *Nel più alto dei cieli* (Im höchsten der Himmel) und Bellocchio *Marcia trionfale* (Triumphmarsch), um dann bei dem Film *Il gabbiano* (Die Möve, nach Tschschow, 1978) zu einer weiteren Zusammenarbeit zu viert zu kommen. Hier zeichnete Bellocchio für die Regie, Rulli und Petraglia für Ausstattung und Dramaturgie, Agosti für die Montage verantwortlich. 1977 begannen sie gemeinsam die Arbeit an LA MACCHINA CINEMA, der im Juli 1978 abgeschlossen wurde.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31