

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 217

Artikel: Familienkrankheit Familie : Marco Bellocchio und das italienische Protestkino vor der Revolution
Autor: Jansen, Peter W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

3



1

2

Familienkrankheit Familie

Marco Bellocchio und das italienische Protestkino vor der Revolution

«Macht kaputt, was euch kaputt macht», dieser Slogan aus dem Mai 68, könnte, retrospektiv, das Motto der frühen Filme von Bellocchio sein.

Nach dem Tod der Mutter entzündeten sie ein Freudenfeuer, Sandro und seine Schwester Giulia. Sie haben die Möbel und den Kram der Mutter aus dem Haus befördert, als wollten sie es reinigen, und der Scheiterhaufen, um den sie tanzen, ist der schiere Exorzismus. Aber sie haben nicht mit Augusto, dem "normalen" Bruder, gerechnet, der genau das zu retten trachtet, was die beiden, der Epileptiker und seine narzisstische Schwester, beseitigen müssen, um zu sich selbst zu kommen. Es sind, dem äusseren Anschein nach, nur ein paar alte Nummern einer Zeitschrift, aber sie heisst «Pro familia».

Marco Bellocchio hatte das Drehbuch zu *I PUGNI IN TASCA* (1965) geschrieben, als er noch Student an der Slade School in London war, und die Produktionskosten wurden (werden) mit 28000 Pfund angegeben. In Locarno, wo Belloc-

chio mit dem Leopard für die beste Regie ausgezeichnet wurde, war der Film die Sensation schlechthin – und ein Skandal. Er musste noch die Runde durch viele Festivals machen, ehe er in Italien zur öffentlichen Vorführung freigegeben wurde. Und nur wenige erkannten auf Anhieb die epochale Bedeutung des Films: den Generationenbruch, den er ebenso darstellte, wie er den Abschied von Grundstrukturen der mediterranen Gesellschaft einforderte.

Als Bellocchio an *I PUGNI IN TASCA* arbeitete, Anfang der sechziger Jahre, war auch sie erst in Arbeit, die «offene», die «demokratische Psychiatrie» mit der Entsperrung der psychisch Kranken aus den Anstalten, mit dem Programm, die Krankheit dort zu heilen, wo sie entstanden ist: in der Familie. Es ist die Bewegung, der zwanzig Jahre später noch *Andrej Tarkowskij* in *NOSTALGHIA* huld-



1
I PUGNI IN TASCA
Regie: Marco Bellocchio (1965)

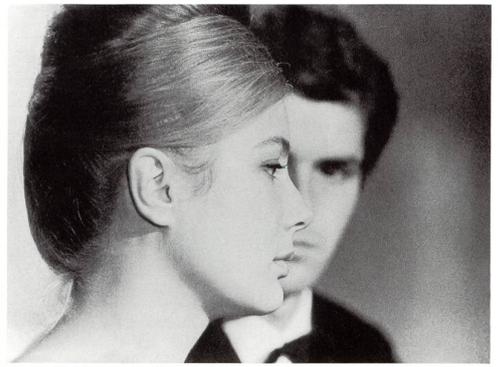
2
Allen Midgette in PRIMA DELLA RIVOLUZIONE
Regie: Bernardo Bertolucci (1963/64)

3
Luigi Castel und Paola Piagnoni in I PUGNI IN TASCA
Regie: Marco Bellocchio (1965)

digen wird. Nur dass sich Tarkowskij Domenico nicht mehr bei Mobilien und anderen Habseligkeiten aufhalten wird, sondern sich selbst zum Gegenstand des Autodafés macht, sobald auch er seine Familie zerstört hat – indem er sie zu retten trachtet.

«Macht kaputt, was euch kaputt macht», dieser Slogan aus dem Mai 68, er könnte, retrospektiv, das Motto der frühen Filme von Bellocchio sein, die mit anderen filmischen Manifestationen der spezifisch italienischen Protestbewegung zusammenzudenken sind. Dazu gehört *Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* von 1963/64 genauso wie *Samperis GRAZIE ZIA* von 1967. In all diesen Filmen geht es darum, den bürgerlichen Mythos der Familie zu zerstören – durch Mord, aber viel eher und wirkungsvoller noch durch Inzest, der zum Haupt- und Leitmotiv der Filme des Italiens vor den Roten Brigaden wird.

Sie leben in einem alten Landhaus, das auch schon mal bessere Tage gesehen hat, in den Bergen vor Piacenza, sie, die Rudimente einer einst sicher wohlhabenden Sippe. So versuchen sie, versucht vor allem die Mutter mit aller Macht, wenigstens den Anschein der intakten Familie aufrechtzuerhalten, sie, die blind ist, und ihre vier erwachsenen Kinder, epileptisch veranlagt ausser dem "normalen" Augusto, der folglich Chef im Haus und am Tisch ist, wo es zu den grässlichsten Szenen des Hasses kommt. Sandro, der jüngere, ist allen intellektuell überlegen, und um seine Überlegenheit zu beweisen, muss er Positionen Augustos einnehmen, zum Beispiel bei derselben Prostituierten, die Augusto aufsucht, und muss er die Zuneigung der in sich selbst verliebten Giulia, der Schwester, erringen, die zu Anfang Augusto zuneigt.



RETROSPEKTIVE

Der Protest der ersten Filme Bellocchios, Bertoluccis, Samperis, noch «vor der Revolution», ist – als gelte es, ein neues Genre zu begründen – antifamiliär.

Es wird der Sieg des Kranken über den Gesunden sein, der Krankheit über die Gesundheit. Im doppelten Sinne: Giulia ist fasziniert von Sandros Krankheit, das heisst von seiner Dekadenz; sie verliebt sich in ihn, als Sandro die Mutter getötet hat, indem er die Blinde in einen Abgrund stiess – und sie wird Angst vor ihm, der vermutlich ihr Geliebter geworden ist, bekommen, wenn er den dritten der Brüder, das vierte der Kinder, den idiotischen Leone in der Badewanne ertränkt. Da kehrt sich der Sieg gegen den Sieger. Denn Giulia wird Sandro sterben lassen, wenn der einen seiner mörderischen Anfälle hat; sie wird ihm nicht helfen, aber sie wird zusehen. Wie wir zusehen. (Während von der Tonspur des Films «La Taviata» zu hören ist.)

Der Protest der ersten Filme Bellocchios, Bertoluccis, Samperis – und man müsste auch die frühen Filme von Tinto Brass (CHI LAVORA È PERDUTO), Marco Ferreri (L'APE REGINA), Eriprando Visconti (UNA STORIA MILANESE) und des offenbar völlig vergessenen Carmelo Bene (NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI) hinzuzählen – der Protest der Filme der italienischen Protestgeneration noch «vor der Revolution» mag unterschiedlich heftig formuliert sein, ist aber immer nahezu stereotyp oder – als gelte es, ein neues Genre zu begründen – antifamiliär. Häufig genug sind sie mit der Chiffre des Inzests als der Familienkrankheit schlechthin verbunden. Nichts zerstört eine Familie entschiedener als diese Krankheit (im Kino der neunziger Jahre weltweit von der Metapher des Kindsmisbrauchs ersetzt – was eine eigene Untersuchung wert wäre), die von innen kommt und die innen

bleibt; eine Krankheit der innigsten Verbundenheit; die Bluterkrankheit gewissermassen des Wälzungsgeschlechts. Frenetischer, pathetischer kann Eros nicht ausgelebt und praktiziert werden, als schon jenseits der Grenzen biologischer Entwicklung mit dem Regress auf einen Urzustand der Verbindung von Onanie und Parthenogenese.

Der Protest ist total. Er richtet sich gegen alle politischen und gesellschaftlichen Übereinkünfte und hebt sie auf, indem der Boden der politischen Gemeinsamkeiten verlassen wird – ohnehin nur noch ein schmales Feld. Er richtet sich im Kino der Protestgeneration – ohne dass dies noch ausdrücklich formuliert werden müsste – gegen den Neorealismus, selbst wenn dessen filmsprachlichen Erlungenschaften und Parameter Grundlage auch der Sprache des Protestfilms sind. Doch radikaler noch, als sich der Neorealismus gegen das «Kino der weissen Telefone» abgrenzte oder die Rebellen der Nouvelle vague das Werk des poetischen Realismus (mit Ausnahme Renoirs) verwarfen, werfen sie wie Sandro und Giulia alles aus dem gemeinsamen Haus auf den grossen Scheiterhaufen, machen sie *tabula rasa* mit allem, was vor ihnen da war. Denn alles, was vor ihnen da war, hatte ja zu nichts anderem als zu ihnen geführt. Um davon loszukommen (auch im Selbsthass vom Selbsthass), müssen sie auch von sich selbst loskommen. Der Suizid ist dieser Bewegung genauso inhärent wie Narzissmus und Inzest.

Am deutlichsten wird die Differenz der Radikalisierung des Protests in der Darstellung der Familie, die zum wichtigsten Spielort und Gegenstand – Objekt und Metapher – unter allen

Wo der Neorealismus quasi den Geist des Sozialdemokratismus atmete, sind die in den frühen Werken der Protestgeneration manifesten Positionen in einem anarchistischen Kommunismus zu suchen.

1
Francesco Barilli
in PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE
Regie: Bernardo
Bertolucci (1963/
64)

2
Cristina Pariset
und Francesco
Barilli in PRIMA
DELLA
RIVOLUZIONE

möglichen anderen avanciert. Der neorealistische Film ist niemals familienfeindlich oder auch nur skeptisch gegen die Familie gerichtet. Im Gegenteil. In ROMA CITTÀ APERTA wird sie ebenso idealisiert wie in LADRI DI BICICLETTE und sogar in MAMMA ROMA. Es geht immer um die Familie als dem Hort des Individuums, den Hafen des Glücks, die Zelle von Gesellschaft (und Staat und Menschheit), von LA TERRA TREMA bis zu dem Film, dessen Titel nun keine Frage mehr offen lässt, LA FAMIGLIA von Ettore Scola, dem späten Nachfahr des Neorealismus.

Der Tod Pinas, von den Deutschen auf offener Strasse erschossen, als sie gegen den Abtransport Franciscos Sturm läuft (ROMA CITTÀ APERTA) – dieser Tod wird präliedert von einem zärtlichen nächtlichen Gespräch, in dem sich die ledige Mutter und ihr Freund eine Zukunft nach dem Krieg ausmalen: eine Zukunft als Familie. Nie sind sich der Vater Antonio Ricci und sein Sohn Bruno (LADRI DI BICICLETTE) näher als in dem Augenblick der grössten Niederlage des zuerst bestohlenen und nun auch noch verprügelten und gedemütigten Vaters: eine Sensation familiärer Solidarität überbrückt die räumliche Entfernung zwischen ihnen, wenn sie nicht neben-, sondern hintereinander über die Strasse gehen. Eine Familie wollen auch die Prostituierte Mamma Roma und ihr Sohn Ettore sein, und eine Familiengeschichte, schon mit einer vergilbten Fotografie an der Wand der ärmlichen Kate evoziert, ist auch die Geschichte der Fischerfamilie Valastro aus Acì Trezza (LA TERRA TREMA). Selbst noch die kleinen Gauner und Gaukler, Träumer und Phantasten Fellinis

streben mit Gelsomina (LA STRADA) ins Nest – und sei es nur der Beiwagen von Zampanos Motorrad.

Wo der Neorealismus quasi den Geist des (sich selbst als kommunistisch verstehenden) Sozialdemokratismus atmete, sind die in den frühen Werken der Protestgeneration manifesten Positionen in einem anarchistischen Kommunismus zu suchen, Mao, dem wiederum falsch verstandenen, näher als Stalin, Bakunin näher als Marx. Sie sind Filme der Negation jeder gesellschaftlichen Ordnung, Filme, deren schmaler Restvorrat an Utopie darin besteht, sich den Untergang der Familie (als Metapher und Kern), der Gesellschaft, der Welt – was auch immer – zu erhoffen und ihn wissenschaftlich exakt zu deduzieren.

Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE & Bellocchios LA CINA È VICINA

Es ist das Problem der jüngsten Generation italienischer Filmemacher, dass wir keine einheitliche Gruppe sind, die an denselben Ideen und Konzepten arbeitet. Bertoluccis Subjektivismus zum Beispiel ist an der Nouvelle vague orientiert, während ich mich mehr zu Buñuel hingezogen fühle. Auch wenn ich mich nicht dazu berufen fühle, mich selbst in surrealistischen Filmen mitzuteilen, spricht mich seine provozierende und blasphemische Art, Filme zu machen, sehr an.

Marco Bellocchio

Als Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE erschien, war seine Aktualität sichtbar als die von I PUGNI IN TASCA, in dem zuerst der "Fall" gesehen worden war, und der Mühe hatte, nicht als Fall-



1



2



3



3

RETROSPEKTIVE

Schärfer noch als bei Bertolucci sind die Eingemeindung der kommunistischen Idee in das herrschende System, sind die Anpassung und die damit verbundene Ermattung und Perversion einer ursprünglich revolutionären Bewegung von Bellocchio in LA CINA È VICINA gefasst.

studie eines extrem individuellen und allgemein umso weniger gültigen Krankheitssymptoms gesehen zu werden. *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* sicherte sich die Allgemeingültigkeit schon durch allgemein gültige Sätze, wie sie der Bellocchio von *I PUGNI IN TASCA* verachtet hätte. Der Satz «Wer streikt heute für die Freiheit von Angola? Nenn mir jemand, der nach Algerien ging, um mitzumachen. Wer geht denn auf die Barrikaden, wenn in Alabama ein Neger ermordet wird?» – dieser Satz brauchte nur um das Wort Vietnam erweitert zu werden, um ihn für die Studentenrevolte vom Ende der sechziger Jahre (denn sie begann ja nicht erst im Mai 68) tauglich zu machen. Und auch ein anderer Satz funktionierte aktuell: «Es ist mir im Laufe der Zeit klar geworden, dass man nur mit den Menschen diskutieren kann, die dieselben Anschauungen haben, wie man selbst», denn er formulierte schon im voraus die Erfahrungen der Protestgeneration, Erfahrungen, die in den Terrorismus führten (wie auch Bellocchio noch ausführen wird).

«Wer die Jahre vor der Revolution nicht erlebt hat, kennt nicht die Süsse des Lebens» – der Satz von Talleyrand dient Bertoluccis Film als ironisches Motto. Denn wer kann schon die Jahre vor der Revolution als «vor der Revolution» erkennen, bevor es die Revolution überhaupt gegeben hat? Wer kann schon wissen, was «vor der Revolution» ist oder war ohne die konkrete Erfahrung der Revolution? Talleyrands, retrospektiv gesehen, kognitiv korrekter und daher möglicherweise zutreffender Satz kann für einen Film von 1964, der (vor 1968, wovon er noch nichts wissen kann) über

die sechziger Jahre spricht, nur spekulativ sein. Was auch bedeutet: dass von der Revolution selbst (noch) nicht die Rede sein kann; sie ist nicht zu beschreiben, denn sie findet nicht statt. *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* versagt sich jede Utopie. Im Gegenteil beschädigt der Film die Utopien, schmälert die Hoffnung. Denn er bietet keinen Ausblick auf die Revolution, die da kommen wird und sich in Erdstößen ankündigt, aber ihr Bild nicht enthillt. Wie Renoirs *LA RÉGIE DU JEU* das Ende einer Gesellschaft und ihres Zeitalters beschrieb und «Vor dem Krieg» hätte heissen können, so registriert *VOR DER REVOLUTION* die Agonie einer Ordnung spätbürgerlicher Observanz, zu der sich auch das kommunistische Gegenmodell systemimmanent verhält.

Schärfer noch – auch demagogischer und polemischer – als bei Bertolucci ist die Eingemeindung der kommunistischen Idee in das herrschende System, sind die Anpassung und die damit verbundene Ermattung und Perversion einer ursprünglich revolutionären Bewegung von Bellocchio in *LA CINA È VICINA* gefasst. Wieder findet das – jetzt expliziter formulierte – politische Drama in einer Familie statt, grossbürgerlich, wie wahrscheinlich die Familie Sandros und Giulias, Augustinos und Leones einst gewesen war, Vittorio, der ältere von drei Erben eines immer noch ansehnlichen Zuhauses, ist Lehrer im Nebenberuf und hauptsächlich damit befasst, als Wahlkandidat der Sozialistischen Partei bei den kommenden Lokalwahlen als bürgerliches Aushängeschild zu dienen, während die Schwester Elena die (restlichen) Besitztümer der Familie verwaltet und der

jüngere Bruder Camillo, Zögling einer katholischen Internatsschule, eine maoistische Zelle gegründet hat.

Vittorios Wahlkampf ist eine Farce, weil ihn niemand hören will, und als Farce gestaltet sich auch seine Bemühung, die eigene Sekretärin zu verführen, die mit dem Mann verlobt ist, der ihm als persönlicher Referent dient und seinerseits eine Liaison mit Elena sucht. Sie sind beide korrupt, skrupellos und zynisch, verlogen und kompromisslerisch: immer mit dem Ziel, sich Vorteile in der Gesellschaft, Karriere und Einkommen zu sichern. Und der Film versäumt nicht, sie in seinem eigenen gelegentlich überdrehten Erzählrhythmus als Marionetten ihrer (gesellschaftlich vermittelten) Gier zu karikieren. Nur mit dem Eros will das nicht übereinstimmen und glatt aufgehen. Denn die quasi klassen-überschreitenden Verbindungen werden gesucht, weil sie (auf dieser Entwicklungsstufe der Gesellschaft «vor der Revolution») eine gesellschaftliche Sünde darstellen, was ihren Reiz ähnlich erhöht wie der Inzest – der das interne Thema von Bertoluccis Film ist.

Den bei Bellocchio – mit der Gestalt des Camillo – provozierend ausgespielten und noch keineswegs geklärt und auch objektiv nicht zu klärenden und als Modell vorweisbaren Maoismus als eine Art von Purgatorium der linken Ideen – das alles kennt Bertolucci noch nicht. Nur die Permanenz der Revolte gegen Ordnungen jeglicher Herkunft, die anarchistische Komponente, ist in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* eingebracht und virulent. Sie ist präsent zwar nicht in der Hauptgestalt (Fabrizio), sondern zunächst in dem

Freund Agostino, dessen Tod als die absolute Verweigerung erscheint. Sie ist ferner präsent in Gina, die die jüngere Schwester von Fabrizio's Mutter, also seine Tante ist, und die sich danach drängt, in Fabrizio's Leben, Bewusstsein und Nerven die Funktion Agostinos zu übernehmen – in erotischer Verschärfung. Sie will das bürgerliche Tabu brechen, sie sucht den Inzest, der für sie mit keinen gesellschaftlichen oder familiären Skrupeln belastet ist: weil es die Familie für Gina schon nicht mehr gibt.

Womit, streng genommen, der Inzest auch seinen Reiz verliert, wenn sich sein paralyisierendes Ferment nicht weitertragen liesse. In der vorletzten Szene des Films liebkost Gina den kleinen Bruder Fabrizio's, und vorweggenommen war die Positionsänderung des anarchistischen Moments schon in einem Tanz, den Gina, die inkarnierte Anarchie, den ungeübten kleinen Bruder lehrt, wobei die Musik und das Verhalten der Kamera diese Szene erotisieren.

Die nicht mehr exakt zu ortende, nicht mehr in eine gegebene Ordnung einzugliedernde Anarchie, und sei es als die präzise deckende Negation eines vorhandenen Modells – diese Anarchie ist die Zerstörung in Potenz (wie sie auch in dem sexuellen «Nepotismus» von Sampedis *GRAZIE ZIA* manifest wird) –; und daher bezieht sie ihre Melancholie. Denn Zerstörung bedingt die Herstellung eines neuen, wenn auch zerstörerischen Netzes von Bezüglichkeit. Womit, durchaus im Akt des Zerstörens von Etabliertem, neu etabliert wird; und das neu Etablierte will – paralyisierend – Dauer, auch wenn Gina sagt: «Die Zeit existiert

1
Elena Tattoli in *LA CINA È VICINA*
Regie: Marco Bellocchio (1967)

2
LA CINA È VICINA

3
Luis Castel und Lisa Gastoni in *GRAZIE ZIA*
Regie: Salvatore Samperi (1967)



Protest, Revolte, Zerstörung "vor" der Revolution müssen notwendigerweise ziellos sein. Teil ihrer Melancholie ist das Vorläufertum, dem sozialer Zuspruch versagt bleibt – weil es die Revolte zur Unzeit ist. Deshalb erscheint der gesellschaftlich ohnmächtige Protest unter der Chiffre der Krankheit.

nicht.» Auch wenn sie zu Fabrizio sagt, sie hasse alle Männer «mit ihren Frauen und mit ihren Kindern und ihren Familien(!)», räumt sie doch ein, dass er ihr gefalle, weil er «noch kein Mann» sei, und macht ihn spornstreichs dazu.

Ginas flüchtige, mutwillige, triebhafte Begegnung mit einem wildfremden, beiläufigen Mann muss Fabrizio – gemäss seiner vor-revolutionären Erziehung – "bürgerlich" reagieren lassen. Bertolucci findet an dieser Stelle für die der Anarchie inhärente und durch Anarchie beförderte Isolation eine Einstellung, mit der deren Struktur beredt aufgedeckt wird. Fabrizio hat Gina und den Fremden beim Verlassen eines kleinen Hotels getroffen und begreift die Situation erst allmählich. Da lässt er Gina stehen, und da auch der Fremde sich entfernt, in entgegengesetzter Richtung, kann die Kamera die Situation nur noch in einem Schwenk von grosser Melancholie erfassen: sie nimmt Gina scharf in die Mitte des Platzes und in den Focus und lässt dann, um 180 Grad schwenkend, Fabrizio und den Fremden, einen nach dem anderen, unscharf erscheinen, undifferenziert, geradezu (das macht den Sinn) ununterscheidbar. Deutlich, existent, relevant ist nur die Isolation.

Protest, Revolte, Zerstörung "vor" der Umwälzung, "vor" der Revolution müssen notwendigerweise ziellos sein. Teil ihrer Melancholie ist die offenkundige Verfrühung, das Vorläufertum, dem sozialer Zuspruch versagt bleibt – weil es die Revolte zur Unzeit ist. Deshalb erscheint der gesellschaftlich ohnmächtige Protest unter der Chiffre der Krankheit. Gina ist Neurotikerin, sie

leidet an einem "Nervenfieber", wie Sandro epileptisch war, und Alvise in Samperis GRAZIE ZIA markiert den Gelähmten, auch er ein Neurotiker der Gesellschaft. Diese Übereinkunft ist so erhellend wie die Selbstzerstörung des sozial nicht wirksamen, "überflüssigen" Anarchistischen zumal bei Bellocchio und Samperi; ebenso wie das schon "vor"-revolutionäre, die Revolution ankündigende und vorbereitende Attentat gegen die mediterran und katholisch institutionalisierte Herrschaftsform der Familie, auf der sich die etablierte Gesellschaft begründet. Bertolucci, der die religiösen Implikationen und die antikisch-mythischen Reaktionen deutlicher macht als Bellocchio und Samperi, lässt in der Eingangssequenz Fabrizio im inneren Monolog sagen, «dass die Sünde nichts anderes als ein Vergehen gegen die alltägliche Sicherheit ist und nur aus Angst und verstaubter Tradition gehasst» werde. Und: «dass die Kirche das unbarmherzige Herz des Staates» sei.

Fabrizio, Sohn einer wohlhabenden Familie in Parma (wo der Fluss Parma «die Stadt in zwei Hälften teilt: die Reichen von den Armen»), hat sich der Kirche entfremdet ebenso wie seiner Familie, der Ereignislosigkeit von Essen und Verdauen, der sozialen Unverbindlichkeit. Seine Braut Clelia, reich und schön und ohne jede Bedeutung, ist ihm fremd geworden, als im April 1962, kurz vor Ostern, Gina aus Mailand zu Besuch kommt. Aber Ostern findet nicht die Auferstehung statt (nicht jedenfalls in christlichem Sinne), auch nicht die Revolution (nicht jedenfalls in politischem Sinne), sondern die "Vor"- und Ersatz-Revolution des Inzests. «Ostermorgen»,



1



1

Anders als Salvatore Samperi und Bernardo Bertolucci wird Marco Bellocchio den anti-bürgerlichen, anti-familiären und anti-klerikalen Weg seiner ersten Filme fortsetzen.

schreibt ein Insert, «die gerade losgebundenen Glocken flogen durch die Stadt. Sie aber schliefen fest ... Sie schliefen weiter: ein richtiger Skandal, weil alle im Haus schon fertig waren, um in die Messe zu gehen.»

Wie das Verhältnis mit Gina von Anfang an auf Zerstörung angelegt ist, auf die Zerstörung auch seiner selbst – so ist auch die Hoffnung auf das Heil sozialistischer Provenienz eine unzulässige Flucht aus der geschichtlichen und gesellschaftlichen Determination. Fabrizio erkennt, «dass es für uns, die Kinder des Bürgertums, keine Rettung mehr gab», wirft den Kommunisten (den sozialdemokratischen) vor, dass sie dem Proletariat erlaubten, sich «in eine bürgerliche Würde» hineinzuträumen: «und nun will es mit den Bürgern tauschen». Er trennt sich nach dem Unità-Fest von den Kommunisten und von Gina und heiratet, entleert und hoffnungslos, Clelia. Aber nichts davon ist Rettung oder Wiederherstellung der «heiligen Familie». Sondern nur eine andere Form ihrer Denunziation.

Bellocchios "Sonderweg"

Anders als Salvatore Samperi und Bernardo Bertolucci wird Marco Bellocchio den anti-bürgerlichen, anti-familiären und anti-klerikalen Weg seiner ersten Filme fortsetzen. Samperi hatte in *GRAZIE ZIA* mit *Lou Castel* den Hauptdarsteller gemein, der bei Bellocchio den Sandro gespielt hatte, hier wie da von einer geradezu somnambulen Präsenz mit versteinerten Miene, stoischem Blick, verzögerten, aber unbeirrbareren Bewegun-

gen (wovon noch *Fassbinder* in *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* profitieren wird): so spielte er jetzt bei Samperi den Sohn eines reichen Industriellen, der aus Protest vorgibt, gelähmt zu sein, sein Leben im Rollstuhl verbringt, wie Fabrizio in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* eine sexuelle Beziehung zu einer jungen Tante aufnimmt – und seine Negation alles Existierenden krönt durch ein "Euthanasiespiel", das er nicht überlebt.

Und es ist nicht ohne Bedeutung, dass Lou Castel in gewisser Weise der Schauspieler Bellocchios bleiben wird, während Samperi sich nach zwei, drei weiteren Versuchen des Protestfilms immer mehr dem Kommerzfilm zuneigte, etwa mit *MALICIA*, einer mit Geilheit jonglierenden Komödie mit dem späteren Pornostar *Laura Antonelli* als Objekt der Begierde eines Vaters sowie seiner drei Söhne, oder mit *SCANDALO*, in dem die sadomasochistischen Tendenzen von Samperis Filmen in den Grand-Guignol des Klamauks ausufern. So wird Samperi nur knapp über dem Niveau bleiben, unter das etwa Tinto Brass sinken wird.

Auch Bertolucci, der vielleicht poetischste und gleichzeitig intellektuellste Filmemacher dieser Generation, wird über das anarchistische Pathos von *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* nicht hinauslangen. *PARTNER* (1968, ausgerechnet 1968) ist schon ein Abschied von der rigorosen Revolte, indem sich der Film der Reflektion von mehreren Möglichkeiten hingibt, kulturell auf allerbestem Niveau, *cinéma de luxe* sozusagen mit allem, was zu der Zeit gang und gäbe und gut und teuer war: das Living Theatre so gut wie Artauds Theater der

1
NEL NOME DEL
PADRE (1972)

2
Lou Castel in
NEL NOME DEL
PADRE

Marco Bellocchio

Geboren am 9. November 1939 in Piacenza, Studium der Literatur und Philosophie, Regie- und Schauspielstudium am Centro sperimentale di Cinematografia, Rom und der Slade School of Fine Arts, London

- 1965 **I PUGNI IN TASCA**
Regie und Buch; Kamera: Alberto Marrama; Darsteller: Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Mase, Liliana Gerace, Pier Luigi Troglio
- 1967 **LA CINA È VICINA**
Regie; Buch mit Elda Tattoli; Kamera: Tonino Delli Colli; Darsteller: Glauco Mori, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina
- 1968 **AMORE E RABBIA / VANGELO 70**
Episodenfilm mit Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard und Pier Paolo Pasolini (Episode DISCUTIAMO, DISCUTIAMO)
- 1969 **PAOLA**
Dokumentarfilm
VIVA IL PRIMO MAGGIO ROSSO
Dokumentarfilm
- 1972 **NEL NOME DEL PADRE**
Regie und Buch; Kamera: Franco di Giacomo; Darsteller: Yves Beneyton, Renato Scarpa, Lou Castel
- 1973 **SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA**
Regie; Buch mit Sergio Donati, Goffredo Fofi; Kamera: Enrico Menczer, Luigi Kuveiller; Darsteller: Gian Maria Volonté, Laura Betti, Fabio Gariba, John Steiner, Corrado Solari
- 1975 **NESSUNO O TUTTI / MATTI DA SLEGARE**
Regie und Buch: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli; Kamera: Dimitri Nicolau, Ezio Bellani
- 1976 **MARCIA TRIONFALE**
Regie und Buch; Kamera: Franco di Giacomo; Darsteller: Franco Nero, Miou Miou, Michele Placido, Patrick Dewaere, Ekkehardt Belle, Nino Bignamini
- IL GABBIANO**
Fernsehverfilmung des Stücks «Die Möwe» von Anton Tschechow
- 1978 **LA MACCHINA CINEMA**
Dokumentarfilm
- 1979 **SALTO NEL VUOTO**
Regie; Buch mit Piero Natoli,



- Vincenzo Cerami; Kamera: Beppe Lanci, Giuseppe di Biase, Pierre Gautard; Darsteller: Anouk Aimée, Michel Piccoli, Michele Placido, Gisella Burinato, Antonio Piovaneli, Anna Orso
- 1980 **VACANZE IN VAL TREBBIA**
Dokumentarfilm über die eigenen Ferien
- 1982 **GLI OCCHI, LA BOCCA**
Regie; Buch mit Vincenzo Cerami und Catherine Breillat; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Lou Castel, Angela Molina, Michel Piccoli, Emmanuelle Riva, Antonio Piovaneli, Gianpaolo Saccarola, Viviana Toniolo
- 1984 **ENRICO IV**
Regie; Buch mit Tonino Guerra, nach dem Theaterstück von Luigi Pirandello; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Leopoldo Trieste, Paolo Bonaccelli, Gianfelice Imparato
- 1986 **IL DIAVOLO IN CORPO**
Regie; Buch mit Enrico Palandri, Ennio de Concini; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Maruschka Detmers, Federico Pizzalis, Anita Laurenzi, Ricardo de Tobaruna, Alberto di Stasio
- 1988 **LA VISIONE DEL SABBA**
Regie; Buch mit Francesca Pirani; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Beatrice Dalle, Daniel Ezralow, Corinne Touzet, Omero Antonutti, Jacques Weber
- 1990 **LA CONDANNA**
Regie; Buch mit Massimo Fagioli; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Vittorio Mezzogiorno, Claire Nebout, Andrzej Seweryn, Grazina Szapolowska
- 1994 **IL SOGNO DELLA FARFALLA**
Regie; Buch: Massimo Fagioli; Kamera: Yorgos Arvanitis; Darsteller: Bibi Andersson, Henry Arnold, Thierry Blanc, Nathalie Boutefeu, Carla Cassola, Simona Cavallari, Consuela Ciatti
- 1995 **SOGNI INFRANTI**
Regie
- 1997 **IL PRINCIPE DI HOMBURG**
Regie und Buch nach dem Theaterstück von Heinrich von Kleist; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Andrea Di Stefano, Barbora Bobulova, Toni Bertorelli, Anita Laurenzi, Fabio Camilli, Gianluigi Fogacci
- 1998 **LA BALIA**
in Vorbereitung; nach Luigi Pirandellos gleichnamiger Kurzgeschichte



1



2



3



4



5



6



4

7



RETROSPEKTIVE

NEL NOME DEL PADRE ist der vielleicht differenzierteste Film Bellocchios, der es freilich an Durchschlagskraft mit den frühen Filmen nicht aufnehmen kann: eben weil er differenziert sein will.

Grausamkeit, Dostojewskij ebenso wie der Mai 68. LA STRATEGIA DEL RAGNO, IL CONFORMISTA und – nach dem Spekulationserfolg des ULTIMO TANGO A PARIGI – das epische Opus, die epische OPER NOVECENTO werden die Auseinandersetzung im wesentlichen auf die mit dem Fascismus reduzieren.

Radikal in der rigorosen Ablehnung etablierter Angebote der Gesellschaft bleibt am Ende nur Marco Bellocchio. In seiner Episode DISCUTIAMO, DISCUTIAMO! des Omnibus-Films AMORE E RABBIA spielen Studenten die Studentenrevolte, spielen sich selbst wie ihre Professoren und auch die Polizisten, die mit den Schlagstöcken argumentieren. Als Godard in Frankreich die CINÉ-TRACTS produzierte, vor Ort mit den Beteiligten gedrehte Filme über die Bedingungen von Arbeit und Selbstbestimmung, beteiligte sich Bellocchio an einem Film über Häuserbesetzung in Kalabrien (PAOLA) und einem Bericht (VIVA IL PRIMO MAGGIO ROSSO) über die Kundgebungen zum Ersten Mai in verschiedenen Städten Italiens. Charakteristisch für ihn aber ist, dass er auch hier nur Widersprüchliches entdeckte und sich von dem politisch gebotenen Optimismus dieser Filme distanzierte.

Deutlicher bei sich selbst ist Bellocchio in seiner radikal antibürgerlichen Kritik des Films NEL NOME DEL PADRE (1972) mit einem katholischen Internat (es könnte das Camillos aus LA CINA È VICINA sein) als Hölle von dantesken Ausmassen, mit grotesk lächerlichen Autoritäten und einer "dritten" Welt: neben den Lehrern und Schülern die Welt der Dienstboten und Untergebenen, die eigentlich Unterdrückten. Ihrem Streik schliessen sich die Schüler an: weil sie davon profitieren wol-

len. Sie sind – für Bellocchio – ebenso im Unrecht, weil sie Privilegierte sind, wie die Studenten in einem Gedicht *Pasolinis*:

*Als ihr euch gestern in Valle Giulia geprügelt habt mit den Polizisten,
hielt ich es mit den Polizisten!
Weil die Polizisten Söhne von armen Leuten sind ...
Die jungen Polizisten,
die ihr aus heiligem Bandentum
(in vornehmer Tradition des Risorgimento)
als Vatersöhnchen geprügelt habt,
gehören zur anderen Gesellschaftsklasse.
In Valle Giulia hat es gestern also ein Stück Klassenkampf gegeben:
und ihr, Freunde (obwohl im Recht),
wart die Reichen,
während die Polizisten (im Unrecht) die Armen waren.
Ein schöner Sieg also ...*

NEL NOME DEL PADRE ist der vielleicht differenzierteste Film Bellocchios, der in seiner waghalsigen Mischung aus satirisch überdrehtem Realismus und surrealistischen Zutaten (nach der Art Buñuels) es freilich an Kraft und Durchschlagskraft mit den frühen Filmen nicht aufnehmen kann: eben weil er differenziert sein will – was ein demokratischer Gestus ist, der die anarchistische Revolte eher verrät und behindert.

Nach SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA (1973), dessen Regie Bellocchio nach einem Krach der Produktion mit dem ursprünglich beauftragten Sergio Donati übernahm, nach diesem für ihn gewiss ungewöhnlichen Thriller über den Chef-

1
Barbora Bobulova und
Andrea Di Stefano in
IL PRINCIPE DI
HOMBURG

2
Franco Nero und
Michele Placido in
MARCIA TRIONFALE

3
Simona Cavallari und
Thierry Blanc in IL
SOGNO DELLA
FARFALLA

4
Federico Pitzalis und
Maruschka Detmers in
IL DIAVOLO IN CORPO

5
Claudia Cardinale und
Marcello Mastroianni
in ENRICO IV

6
Gian Maria Volonté in
SBATTI IL MOSTRO IN
PRIMA PAGINA

7
Antonio Piovanello
und Angela Molina in
GLI OCCHI, LA BOCCA



3



1



2

Die späteren Filme des Rebellen Marco Bellocchio sind Filme, deren Haltung nahezu alles zu denunzieren scheinen, was die frühen Werke postulierten. Wenn eine Revolte scheitert, neigt sie dazu, in den Terrorismus zu pervertieren und sich selbst zu zerstören.

redakteur einer rechtsgerichteten Zeitung (*Gian Maria Volonté*), der einen Sexualmord zur Denunziation der gesamten Linken ausbeuten will (mit dokumentarischen Einblendungen vom Wahlkampf im Mai 1972), wendet sich Bellocchio zum zweitenmal (wie nach *LA CINA È VICINA*) dem Dokumentarfilm zu. Es ist Dokumentarfilm als gesellschaftliche und politische Arbeit: er wird den Beteiligten vorgeführt und von ihnen diskutiert als mögliche Grundlage und Hilfe ihrer Therapie. Und es ist diesmal noch deutlicher, was Bellocchios ideologischer (oder, bescheidener ausgedrückt: intellektueller) Hintergrund ist. In dem dreieinhalbstündigen Dokumentarfilm *NESSUNO O TUTTI* (1975) geht es, und der Kreis schliesst sich zu Sandro (*I PUGNI IN TASCA*) ebenso wie zu Tarkowskij's Domenico, um Versuche der «demokratischen», der «offenen» Psychiatrie. Nichts ist von ihr deutlicher ausgemacht worden als der Krankheitskern schlechthin: die Familie.

Sie wird Bellocchios Thema durch alle Variationen der Kommerzialisierung (zum Beispiel mit "teuren" Schauspielern wie *Michel Piccoli*, *Anouk Aimée*, *Michele Placido*, *Angela Molina*, *Emmanuelle Riva*) bleiben. *SALTO NEL VUOTO* (1979) zeigt ein (wieder einmal) in neurotischer Abhängigkeit voneinander lebendes Geschwisterpaar des (wieder einmal) gehobenen Bürgertums, an dem sich die Erziehung zur Familie rächt: der Untersuchungsrichter Ponticelli versucht seine im Wahn lebende depressive Schwester Marta zum Suizid zu treiben – ehe er selber Selbstmord begeht, und Attacke und Denunziation haben sich seit *I PUGNI IN TASCA* nicht verändert: das Unheil geht von der Institution Familie aus.

Das ist auch der Ansatz jenes Films, in dem Lou Castel eine Art von politisch-gesellschaftlichem Wiedergänger der Protestgeneration (und

der Protestfilme zumal Bellocchios) spielen wird. *GLI OCCHI, LA BOCCA* (1982) lässt den Schauspieler (!) Giovanni – einst Rebell von 68 – in sein Elternhaus zurückkehren. Nichts scheint dringlicher, als den Selbstmord des Zwillingbruders als Unfall zu vertuschen – vor der Mutter, die eine späte Schwester der blinden Mutter aus *I PUGNI IN TASCA* sein könnte (und in übertragenem Sinne durchaus gern "blind" sein möchte). Giovanni aber ist nicht Sandro. Er wird sich mit der Verlobten des Bruders arrangieren – natürlich auch erotisch, sexuell, womit in diesem ganz aufs Morbide instrumentierten Film das Inzestmotiv der frühen Werke eine Variation erlebt.

Der Blick auf die späteren Filme dieses Rebellen (*IL DIAVOLO IN CORPO*; *LA VISIONE DEL SABBA*; *LA CONDANNA*) macht eine schmerzliche Parallele deutlich. Es sind Filme, deren Haltung (zynisch oder verzweifelt; spekulativ oder resigniert) nahezu alles zu denunzieren scheinen, was die frühen Werke postulierten. Wenn eine Revolte scheitert, neigt sie dazu, in den Terrorismus zu pervertieren und sich selbst zu zerstören. Aus linken Positionen entwickeln sich rechte. Darüber kann sich nur wundern, wer Filme wie *I PUGNI IN TASCA*, *LA CINA È VICINA* und *NEL NOME DEL PADRE* nicht bis auf ihren Grund der Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Selbstzerstörung durchschaut hat.

Peter W. Jansen

1
Anouk Aimée und Michel Piccoli in *SALTO NEL VUOTO* (1979)

2
SALTO NEL VUOTO

3
Lou Castel und Angela Molina in *GLI OCCHI, LA BOCCA* (1982)