Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 337

Artikel: Elio Petri : künstlerischer Provokateur und politscher Denker
Autor: Richter, Erika
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863757

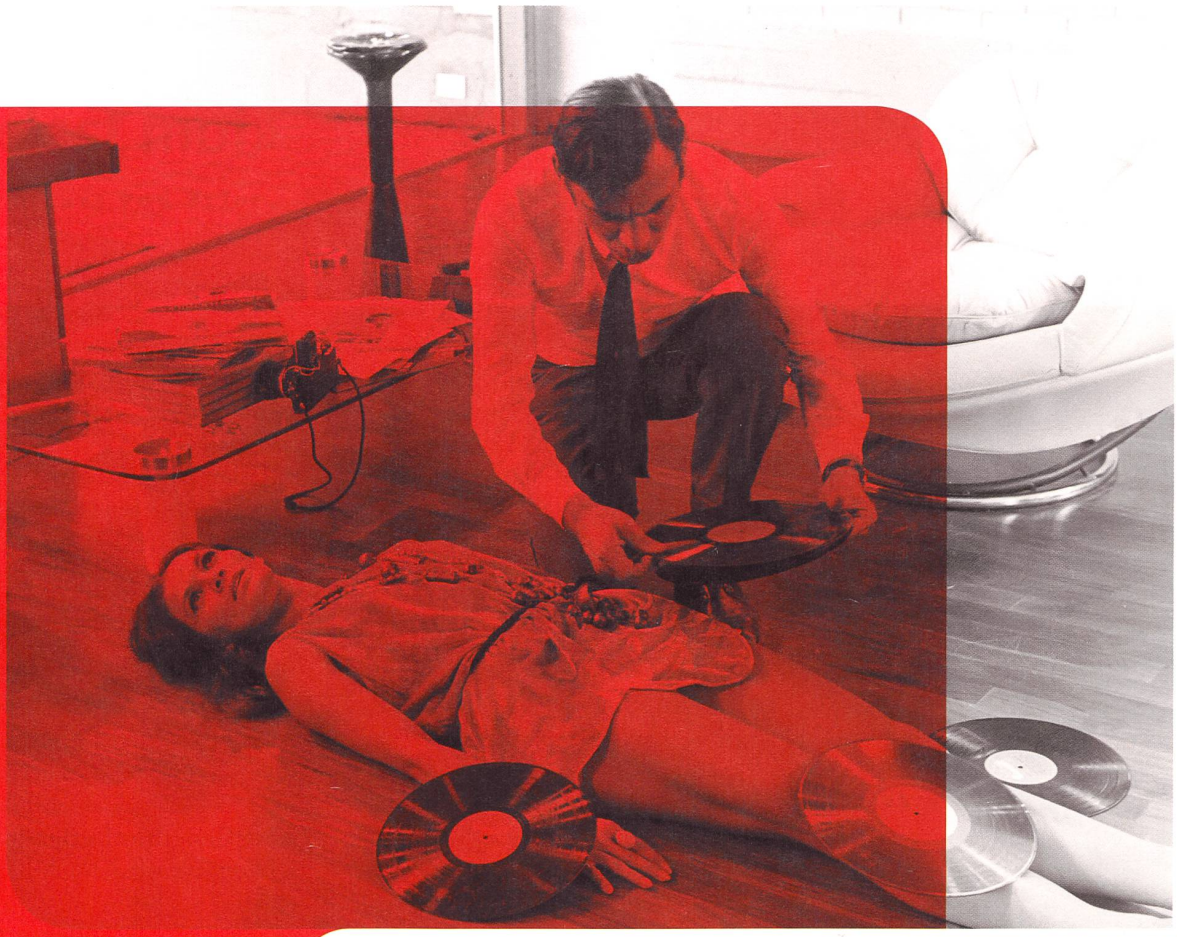
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

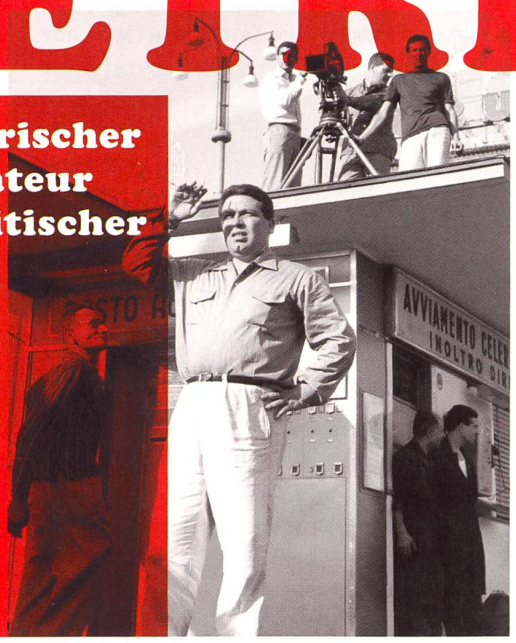


1

2

Elio PETRI

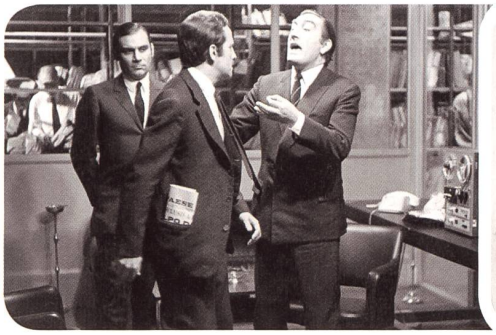
Künstlerischer Provokateur und politischer Denker

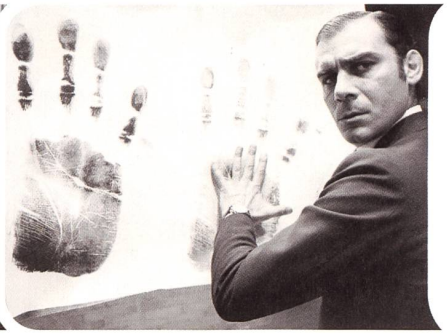


3

Dottore, bis eben Leiter der römischen Mordkommission, nun aufgestiegen in der Polizeihierarchie zum Chef der Politischen Abteilung, ermordet seine Geliebte. Er hinterlässt deutliche Zeichen seiner Täterschaft, um sich und der Gesellschaft zu beweisen, dass er unantastbar ist. Er jagt Unschuldige, ruft immer wieder zum Kampf gegen die Linken, die Studentenbewegung, gegen jegliche demokratische Regung auf, verstärkt dabei zur gleichen Zeit immer weiter die Zeichen, die auf seine Täterschaft hinweisen, bis er schliesslich seinen Kollegen offen gesteht, dass er der Mörder ist. Von ihnen kommt die Reaktion, die er anstrebt: Er ist unangreifbar, also unschuldig. Das Ganze ist ein faszinierendes perverses Spiel, das uns die Schizophrenie eines Einzelnen – Mächtigen – als Ausdruck der Schizophrenie der Gesellschaft erahnen lässt. Aber – und das ist neben der provokativen politischen Klarsicht das Besondere von Elio Petris INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (1970), das den Film von politisch ähnlich gelagerten Werken dieser Zeit, etwa Francesco Rosis LE MANI SULLA CITTÀ (1963) oder IL CASO MATTEI (1972) unterscheidet – diese Geschichte wird mit einem ungeheuren Schwung erzählt, mit vielen komischen, burlesken Elementen. Man ist immer wieder überrascht von ihren Wendungen. Mit Lachen und Grausen und Genuss verfolgt man diesen Verbrecher, der von *Gian Maria Volonté* – man kann es nicht anders sagen – genial dargestellt wird. Schliesslich ein wunderbares Schlussbild: Dottore erwartet in seiner Wohnung die Kollegen zum Verhör. Wir sind sicher, dass er

2





2

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO *(1970): 1 Florinda Bolkan und Gian Maria Volonté; 2 Gian Maria Volonté 3 Elio Petri bei den Dreharbeiten zu* I GIORNI CONTATI

trotz aller Beweise als Unschuldiger aus diesem Verhör hervorgehen wird. Er lässt die Jalousien herunter. Im Raum wird es halbdunkel. Dottore blickt uns aufmerksam an. Es ist klar: Dieser Mann, konzentriert im Halbdunkel, lässt uns das, was uns alle erwartet, erahnen: Düsternis. Stillstand. Erstarrung. Unabwendbar.

Der Film erhielt 1970 in Cannes den Sonderpreis der Jury sowie den FIPRESCI-Preis. Gian Maria Volonté wurde in Italien als bester Schauspieler ausgezeichnet. Der Film gewann – neben vielen anderen internationalen Auszeichnungen – 1971 den Oscar als bester fremdsprachiger Film. Er trat einen Siegeszug um die Welt an. Aber er provozierte auch Widerspruch, ja Ablehnung, besonders unter den Linken. «Der Film verschenkt Gesellschaftskritik an eine effektvolle Machart und eine reisserische Mixtur ohne jeden Aufklärungswert: ein politischer Thriller», heisst es in der Kritik Wolf Donners in der «Zeit» (27. 11. 1970), die mit dem Satz endet: «Volonté führt einen pathologischen Fall vor, einen enragierten Spiesser, eine überzeugende Studie über die Perversität des Faschismus und die Erbärmlichkeit verabsolutierter männlicher Autorität. Aber den Film rettet das nicht.» In der Kritik von Rainer Fabian in der «Welt» (27. 11. 1970) ist zu lesen: «Der Regisseur visualisiert politische Vorgänge nach ihrem Schockwert zu einem Kinofilm, der den gängigen Genres folgt. Soziale Fragen werden zu Moritaten, gesellschaftliche Konflikte zu Filmopern à la Hollywood, Generationsprobleme zu bösartigen Rührstücken.»

Jedoch hat Elio Petri eine politisch und philosophisch dezidiert andere Auffassung vom Kino als diese und auch andere linke Kritiker: «Das versnobbte, intellektuelle Kino verlangt "Understatement". Aber unglücklicherweise ist die Realität selbst Karikatur, und ich glaube, dass das Kino dies betonen sollte, selbst wenn es bedeutet, zu sehr populären Formen zu greifen; es sollte sich nicht davor fürchten, in den Kitsch abzugleiten. Man kann verloren gehen unter all diesen Unterscheidungen von "Mittelkultur", "Hochkultur", "Popkultur", weil diese Aufspaltung der Kultur auch Aspekte rassistischer Natur hervorbringen kann ... Wir müssen gegen alle Ghettos kämpfen, und in der Auffassung, etwas als Kitsch zu bezeichnen, steckt der Versuch, ein Ghetto zu schaffen. Im Begriff Kitsch steckt schon die Meinung einer Elite. Und dann gibt es die Elite der Elite der Elite. Das ist ein Labyrinth.»[1]

Bis zu diesem Film hatte Elio Petri (1929 geboren) schon viel Unterschiedliches gemacht. Er kommt aus einfachen Verhältnissen, sein Vater war ein Metallhandwerker, seine Mutter Kellnerin in der Milchbar ihres Vaters. Er war ein Einzelkind, besuchte eine gute katholische Schule, wo er der Einzige in seiner Klasse war, der nicht aus wohlhabenden Verhältnissen stammte. Am Kriegsende, 1944, verliess er mit fünfzehn die Schule, begann Marx zu lesen, wurde Kinofreak, trat in die Kommunistische Partei Italiens ein, war Ende der vierziger Jahre Organisator ihrer kulturellen Aktivitäten, später Filmkritiker der «Unità». Anfang der fünfziger Jahre begann er Re-

1

2

3

L'ASSASSINO (1961): *1 Marcello Mastroianni; 2 Marcello Mastroianni und Micheline Presle; 3 Micheline Presle, Cristina Gaioni und Marcello Mastroianni*

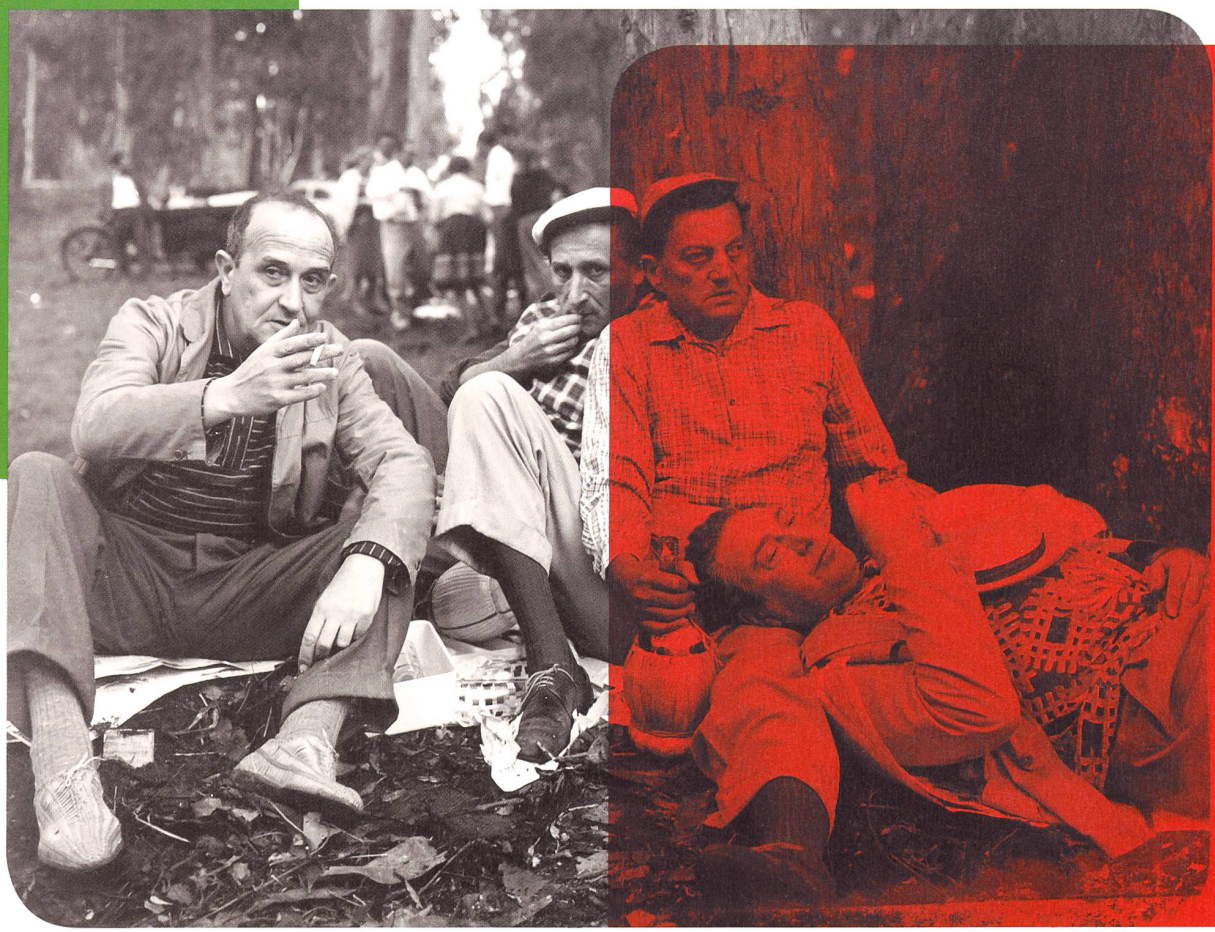
I GIORNI CONTATI (1962): *4 Salvo Randone; 5 Elio Petri und Salvo Randone bei den Dreharbeiten; 6 Angela Minervini und Salvo Randone*

cherchen für Filme zu machen (zum Beispiel für Giuseppe de Santis' ROMA ORA 11) und Drehbücher zu schreiben, für Giuseppe de Santis, Giuseppe Amato, Leopoldo Savona, Aglauco Casadio, Carlo Lizzani, Dino Risi und andere. Seinen ersten Kurzfilm drehte er 1954 und danach mehrere Dokumentarfilme. Lange arbeitete er als Regieassistent für de Santis. Das war eine praktische und geistige Lehrzeit, die Petri zu einem kultivierten Intellektuellen machte, obwohl er niemals eine Universität besuchte.

Die Quellen seiner künstlerischen Arbeit beschrieb er folgendermassen: «Meine Schule waren die Strassen, die kommunistischen Zellen, das Kino, das Varieté, die Stadtbibliothek, die Arbeitslosenkämpfe, die Arrestzelle, die Zusammenstösse mit der Polizei, die Ateliers von Malern meines Alters, die Filmclubs. Und ich habe auch von denen gelernt, die man damals "Berufsrevolutionäre" nannte.»[2] So war Elio Petri unter den linken Filmemachern Italiens, die aus wohlhabenden bürgerlichen, teilweise adligen Familien kamen, ein Aussenseiter.

Sein erster Spielfilm, L'ASSASSINO (1961) wurde zum Wettbewerb der Berlinale 1961 eingeladen. Ein höchst bemerkenswertes Debüt, auch wenn es noch nicht die spezielle Zielrichtung Petris ausdrückt. *Marcello Mastroianni*, bereits weltberühmt aus Fellinis LA DOLCE VITA (1960), spielt einen Antiquitätenhändler, der des Mordes an seiner etwas älteren und wohlhabenden Geliebten (Micheline Presle) beschuldigt wird. Wir verfolgen den Weg dieses so sympathisch scheinenden Mannes – erzählt wird psychologisch fein und differenziert – und wissen bis fast zum Ende nicht, ob er zu Recht oder zu Unrecht beschuldigt wird. Klar wird aber aus verschiedenen Episoden, die in Rückblenden erzählt werden und die ein genaues Bild der sozialen Verhältnisse geben, dass er ein egoistischer und kalter, ja zynischer Mensch ist, jedoch noch darunter leidet. Besonders berührend ist die Begegnung mit seiner Mutter, die aus dem Dorf angereist kommt, um ihren Sohn zu besuchen. Er führt sie nicht in seine Wohnung, sondern in ein Restaurant am Meer und bringt sie schliesslich wieder zum Bus. Die Stimmung am Meer ist unglaublich melancholisch, erinnert stark an frühe Antonioni-Filme wie etwa LE AMICHE (1955). Die Schlussszene deutet aber bereits in eine andere Richtung: Alfredo telefoniert mit einem Kunden, will diesen ökonomisch unter Druck setzen und sagt schliesslich lachend: «Wissen Sie nicht, mit wem Sie sprechen? – Mit dem Mörder!»

Der folgende Film, I GIORNI CONTATI (1962), ist Elio Petris persönlichster Film, eine Hommage an seinen Vater. Cesare (Salvo Randone), ein verwitweter Klempner, Mitte fünfzig, erlebt auf dem Weg zur Arbeit im Bus mit, wie ein ihm unbekannter Mann stirbt. Das beeindruckt ihn so, dass er beschliesst, sein Leben zu ändern. Er gibt seine Arbeit auf und will nun "leben". Aber was ist das? Er besucht frühere Freunde, kümmert sich ein wenig um die halbwüchsige Tochter der Nachbarin. Aber irgendwie ist es nicht das Richtige. Vor allem geht das Geld aus, das er gespart hatte. Mit Bekannten trifft er eine Verabredung, einen Autounfall vorzutäuschen, der



4

5

6

ihm einen Arm kosten, aber eine grössere Versicherungssumme einbringen soll. Letztlich aber fehlt ihm der Mut zu dieser Aktion. Die einzige Möglichkeit, die ihm bleibt, ist, wieder zur Arbeit zu gehen. Er fährt im Bus, schaut uns an. Wir schauen ihn an. Der Bus fährt davon, entfernt sich mehr und mehr, wird kleiner und kleiner. Die Landschaft verwandelt sich. Das ist nicht mehr Rom, nicht mehr eine Stadt, das ist etwas Ungewisses, das den Bus in sich hineinsaugt, in sich aufnimmt. In einer schwach leuchtenden Röhre verschwindet der klein gewordene Bus. Das ist der Tod. Völlig unspektakulär, aber klar fühlbar. Das Herz bleibt einem fast stehen! Das ist eines der wunderbaren Schlussbilder, die die Filme Elio Petris auszeichnen.

Elio Petri beschreibt diesen Film im Zusammenhang mit der Nachkriegssituation Italiens und mit seiner eigenen Entwicklung folgendermassen: «Das war eine Periode starker kapitalistischer Restauration und ein Rückschlag für die antifaschistischen und Volksparteien. Die neuen sozialen Beziehungen, die in dieser neuen Phase der kapitalistischen Restauration entstanden, produzierten sofort das Phänomen der Entfremdung in der Gesellschaft. Rossellini, Visconti, Antonioni und Fellini, die das neorealistische Erbe weiterentwickelten, versuchten, den psychologischen und menschlichen Schaden der Entfremdung zu bezeugen. Meine frühen Filme widerspiegeln auch diesen Gesichtspunkt. Aber im zweiten Film, I GIORNI CONTATI, glaube ich, dass mein zentrales Thema schon ein anderes war als die Art von Erforschung der Psyche, wie es Fellini und Antonioni vornahmen. (...) In meinem ersten Film, L'ASSASSINO, war ich befasst mit der Frage der psychologischen Entfremdung. In meinem zweiten Film, obgleich er einen starken existentialistischen Akzent hatte, wurde schon eine klare Position bezüglich der Arbeit eingenommen. Entfremdung wurde nicht als ein psychologisches Phänomen untersucht, sondern als sozialer Tatbestand. (...) Im Sinne von Marx und Sartre. Das ist die Basis meiner Arbeit und kann in allen meinen Arbeiten gefunden werden. Als die Bewegung der Opposition gegen den Kapitalismus sowohl in Europa als auch speziell in Italien Kraft gewann, wurde der politische Charakter meiner Filme reicher und in der Konsequenz stärker.»[1]

Diese Entwicklung war offensichtlich nicht einfach und keinesfalls Schritt für Schritt nachvollziehbar. Elio Petri hat stets experimentiert und nach Formen gesucht, die ihn seine Intentionen selbst klarer erkennen lassen und ihn ihrer filmischen Bearbeitung näherbringen konnten. In A CIASCUNO IL SUO (1967) nach dem gleichnamigen Roman Leonardo Sciascias spielt Gian Maria Volonté, noch ganz jung, einen linkischen, ungeschickten Lehrer, der von seinem Gerechtigkeitsgefühl, aber ebenso von seiner unerfüllten Liebe zu einer Frau (Irene Papas) getrieben wird, deren Mann ermordet wurde. Dieser Lehrer tappt einfach in die Falle, und die Frau, die er liebt, hilft seinen Feinden, ihn zu töten. Die Mafia wird kein einziges Mal erwähnt. Dieser Film, der sich noch weitgehend im Umfeld des dokumentarischen Films hält, etwa in der Nachbarschaft Rosis, beein-

1

2

3

4

druckt durch die Glaubwürdigkeit und Komplexität der sozialen Beobachtungen. Auch hier wieder ein grossartiges Schlussbild, das über die Geschichte hinausweist: Die Hochzeit jener Frau mit ihrem Cousin, einem Rechtsanwalt (Gabriele Ferzetti), wird gefeiert. Von ihm ahnen wir, dass er der Mafiaboss der Gegend ist und von der Ermordung des Lehrers zumindest weiss. Die Hochzeitsgesellschaft betritt zufrieden und glücklich die Kirche. Die Kamera steht in der Dunkelheit des Kircheneingangs, und die Hochzeitsgäste kommen auf die Dunkelheit zu, werden mehr und mehr zu Schatten, gewissermassen von der Dunkelheit aufgesaugt, bis sie unsichtbar werden. Es bleibt die Schwärze der Unsichtbarkeit. Der Film nahm an den Filmfestspielen von Cannes 1967 teil und erhielt den Preis für das beste Drehbuch.

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1969) scheint eine Seitenlinie einzuschlagen, ist aber gerade in stilistischer Hinsicht von grosser Bedeutung. Es ist eine scharfe Auseinandersetzung mit der modernen Kunst in der Form eines Horrorfilms oder besser einer expressionistischen Horrorgroteske. Der Künstler (Franco Nero), des Treibens der zeitgenössischen Eventkultur müde, durch die er von seiner Frau (Vanessa Redgrave) getrieben wird, sucht die sprichwörtliche Ruhe auf dem Land. Das Schloss jedoch, in dem er sich einnistet, verweigert sich dem neuen Bewohner. Das Haus rebelliert gegen ihn, vor allem aber gegen seine Frau, die ihn hin und wieder besucht und auch Käufer mitbringt. Die Wände und Decken stürzen ein, es gibt lebensbedrohliche Attacken. Der nicht erlöste Geist einer vorherigen Schlossbewohnerin, in die er sich verliebt, treibt ihn letztlich in den Wahnsinn. Wieder auf ganz andere Weise ein Film, der uns von Überraschung zu Überraschung führt. Und wieder ein faszinierendes Schlussbild: Der Künstler befindet sich im Irrenhaus, produziert am laufenden Band "Werke", kleine Bildchen, die an eine Wäscheleine geklammert werden, für die seine Frau auf dem Kunstmarkt eine Nische gefunden hat und die sie bei ihm abholt. Sie steht unten am Auto, schaut hoch zu seinem Balkon, und die Kamera schwenkt nach oben, auf seinen Balkon, und dann immer höher und höher – dieses Irrenhaus verfügt über Hunderte Stockwerke, ist ein riesiges Gebäude! Es scheint den ganzen Himmel auszufüllen. Die Kunst – unter Kuratel gestellt, am Bandel der Geschäftemacher, entseelt, aber noch da, immanent am Wirken! Eine fundamentale Abrechnung! Dieser Film folgt einem ganz anderen Erzählprinzip als der vorausgehende Mafiafilm, der mit ruhigen Bildern dahinfloss. Von Anfang an ist die Kamera unruhig, schneidet oft die Gesichter von der Seite an. Wir hören zudem Stimmen, die den Maler quälen. Wenn er etwa Zeitschriften kauft, reden sie ihm Sexmagazine ein. Er ist hochgradig nervös. Es liegt eine Stimmung der Unruhe, ja der Angst über dem Film. Dabei sind beide Filme vom gleichen Team gedreht worden.

Wobei hier kurz eingefügt sei, dass Elio Petri, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, stets mit denselben Menschen zusammenarbeitete:

5

A CIASCUNO IL SUO (1967): *1 Gabriele Ferzetti und Irene Papas; 2 Irene Papas und Gian Maria Volonté; 3 Gian Maria Volonté und Gabriele Ferzetti; 4 Gian Maria Volonté*

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1969): *5 Vanessa Redgrave und Franco Nero; 6 Franco Nero*

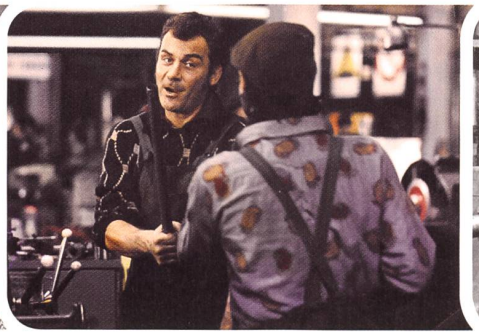
6

dem Kameramann *Luigi Kuveiller*, dem Schnittmeister *Ruggero Mastroianni*. Seine ständigen Mitautoren sind *Tonino Guerra* und beziehungsweise oder *Ugo Pirro*. Beginnend mit UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA ist *Ennio Morricone* der Komponist.

Gian Maria Volonté: «Ohne Zweifel ist Petri der Regisseur, der das am wenigsten hierarchische Prinzip von Filmarbeit hat und der das beste dialektische Verhältnis zwischen allen Mitgliedern des Teams schafft. Für ihn ist Film eine kollektive Arbeit, in die jeder seine Ideen hineingibt, und es ist auch eine ökonomische Sache. Das Team ist eigentlich der Eigentümer des Films.»[3]

Auf INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO, den ich als «Klassiker» der Abrechnung mit der bürgerlichen italienischen Gesellschaft bezeichnen würde, folgte LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (1971). Ein begeisterndes und erschütterndes Meisterwerk, das 1972 den Grossen Preis in Cannes (ex-aequo mit Francesco Rosis IL CASO MATTEI) gewann, aber Kollegen und Kritiker teilweise so aufgeregt hat, dass zum Beispiel Jean-Marie Straub öffentlich erklärte, dass dieser Film verbrannt werden müsse! Im Zentrum steht der gut dreissigjährige Fabrikarbeiter Lulù Massa (Gian Maria Volonté). Er malocht seit fünfzehn Jahren und gilt als Musterakkordarbeiter. Bei seinen Kollegen ist er verhasst, denn die Vorgesetzten legen die Norm für die Stückzahlen, die an den Maschinen im Akkord zu erreichen sind, nach seinem Arbeitsrhythmus fest. In völliger Konzentration auf die Handgriffe, die die Maschine ihm abverlangt, treibt er sich zu Höchstleistungen an. Abends verbleiben nur noch Fernsehen und Schlaf. «Die Existenz des Lulù Massa ist die Existenz eines Menschen, der zur völlig abgestumpften Hochleistungsmaschine geworden ist.»[4] Eines Tages gerät er in die Maschine und in die Auseinandersetzungen zwischen Kollegen und Vorgesetzte, Gewerkschaften und radikale Studenten. Er wird entlassen, verliert seine Basis. Seine Freundin, die mit ihrem Kind bei ihm lebt, verlässt ihn. Er ist einsam, einziger Kontakt ist ein ehemaliger Arbeitskollege, der im Irrenhaus gelandet ist. Dann aber gelingt es der Gewerkschaft durchzusetzen, dass er wieder an die Arbeit zurückkehren kann. Die Arbeiter haben dank eines Streiks gewisse Verbesserungen erreicht, sie stehen nun am Fliessband, bekommen etwas mehr Geld. Wieder eine Schlusssequenz: Während die Arbeiter sich am Montageband die einzelnen Teile, an denen sie ihre Handgriffe verrichten, hektisch und mechanisch weiterschieben, erzählt Lulù im ohrenbetäubenden Lärm einen Traum: Da war eine Mauer, er schlug auf sie ein. Plötzlich gab sie nach und stürzte ein ... und dahinter das Paradies, erst nur Nebel, aus dem sich allmählich undeutliche Gestalten lösten, seine Kumpels, einer nach dem anderen. Am Fliessband wiederholen die Kumpels die Sätze von der Traumerzählung, von Mann zu Mann werden sie weitergegeben, weitergeschrien, während der Sinn der Worte im Lärm der Maschinen untergeht. Aber die Produk-

1



2

3

tion läuft wie am Schnürchen. «Ein groteskes Ballett, in dem die Essenz dieses Daseins in ihrer ganzen Grausamkeit und Unmenschlichkeit deutlich wird.»[4]

Gian Maria Volonté schafft eine faszinierende Gestalt, kraftvoll und ratlos und hilflos zugleich. Die verschiedenen politischen Bewegungen, die jeden Tag vor dem Betriebstor demonstrieren und die Arbeiter gewinnen wollen, sagen ihm nichts. Er weiss nicht, was er tun soll, wie er seinem schweren, monotonen Leben entfliehen kann. Zu Hause sammelt er sinnloses Zeug an. Ein Liebesleben hat er nicht mehr, seine Kräfte sind erschöpft. All das, seine Unfähigkeit, seine Situation zu durchschauen und richtig darauf zu reagieren (was wäre das?), zeigt dieser Schauspieler mit ungeheurer Präzision und Kraft.

Elio Petri: «Der Held meines Films ist kein "positiver Held". Die Originalität dieses Films besteht darin, dass er die gesamte Sowjet-Ikonografie weggeworfen hat, all diese Abzeichen von sozialistischem Realismus, die in Filmen über Arbeiter gewöhnlich benützt werden, und jeglichen Versuch von Propaganda vermeidet. Der Hauptcharakter ist aufgesplittert in viele Teile – wie wir alle es sind –, und er hat nur ein partielles Verständnis für das, was passiert. In ihm wirken alle die Kräfte, die ausserhalb von ihm existieren, er wird von ihnen bestimmt. In ihm sind alle die anderen Charaktere präsent. Er ist alles zusammen zur gleichen Zeit: ein «Stachanow»-Arbeiter, ein Sklave des Besitzers, aus Eigennutz an der Produktion interessiert, ein TV-Gucker, ein Anarchist, ein Mensch der Mittelklasse, ein Revolutionär, ein Gewerkschaftler – so wie wir alle.»[1]

Und Gian Maria Volonté sagt: «Das ist ein dialektischer Film, kein Propagandafilm. Eine kritische, irgendwie expressionistische Analyse der Situation einer "bewusstlosen" Arbeiterklasse. Wir versuchten eine Röntgenaufnahme der Realität der Arbeiterklasse, in ihrer Arbeitsumgebung (der Betrieb), im Privatleben (Frauen, Kinder, Freizeit). Die kommunistischen Kritiker kritisierten den Film, weil er das Verhältnis zwischen den Arbeitern und der Partei falsch darstelle. Aber dies ist eine Dimension, die wir bewusst vernachlässigten zugunsten eines anderen Aspekts des Problems – die Arbeiter, die in die Fallen und Verführungen der Konsumgesellschaft getappt sind, deren Ziele sich auf das Auto, das Fernsehen, Sport am Sonntag beschränken und die sich selbst in Zeiten von Gewerkschaftskämpfen nicht politisch engagieren. Ich denke, der Film spiegelt einen besonderen Aspekt der heutigen Realität wider – es ist ein kritischer Diskurs über Konsumverhalten, eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Haltung, die unser Bewusstsein einzulullen versucht. Der Arbeiter, den ich spiele, ist sich dieses Prozesses nicht bewusst, aber er bezahlt kontinuierlich für bestimmte Dinge, und jedes Mal, wenn er bezahlt, entdeckt er einen anderen Aspekt seines Zustandes.»[3]

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (1971): *1 Salvo Randone und Gian Maria Volonté; 2 Gian Maria Volonté und Luigi Diberti; 3 Gian Maria Volonté und Elio Petri bei den Dreharbeiten*

4 LA PROPRIETÀ PRIVATA NON È PIÙ UN FURTO (1973): *5 Flavio Bucci*

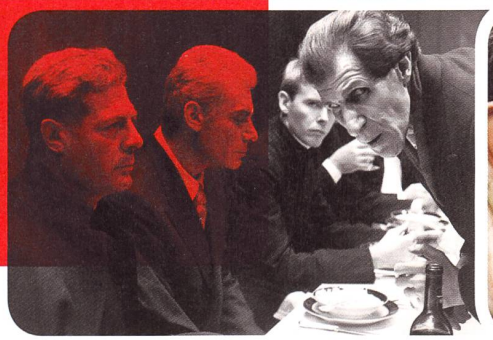
So gespalten die Kritik war – der Publikumserfolg war immens. Ein Kassenschlager, der zur Zeit seines Erscheinens im Kino nur noch von Pasolinis DECAMERONE (1971) und der amerikanischen LOVE STORY von Erich Segal (1970) übertroffen wurde.

Unmittelbar an dieses Meisterwerk schliesst LA PROPRIETÀ PRIVATA NON È PIÙ UN FURTO an (1973), ein burleskes Clownsspiel zwischen einem Bankangestellten (Flavio Bucci), der eine Geldallergie hat, sich aus der Bank zurückziehen muss und der nun zu stehlen beginnt, und zwar nur von einem Menschen, einem Fleischer (Ugo Tognazzi), und nur Dinge, die er eigentlich nicht braucht. In diesem Film haben die beiden Hauptakteure die Möglichkeit, ihre Absichten in Form von brechtschen Erklärungen direkt an uns, das Publikum zu richten. Insgesamt ein amüsantes, burleskes Spiel, was jedoch mit der Ermordung des Diebes durch den Fleischer endet und damit die Ernsthaftigkeit der Angelegenheit, die uns stets präsent ist, nochmals unterstreicht.

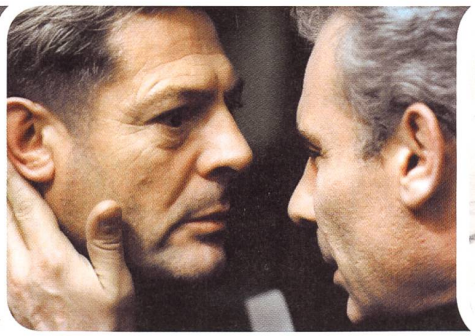
Petri: «In einem gewissen Sinne bedeutet es eine Analyse dessen, was "natürlich" ist im Verhältnis zwischen unserer Psyche und der Bedeutung von Eigentum, eine Analyse dessen, was als natürliches, legitimes Verständnis von Eigentum oder Besitz in unserer heutigen Gesellschaft angesehen werden kann im Gegensatz zu dem exzessiven, pathologischen Verständnis von Eigentum. Er untersucht die Trennungslinie, jenseits derer das Verständnis von Eigentum zu einer Krankheit wird. Er untersucht ebenso, wie, als ein Resultat unserer Erziehung, unsere psychische Struktur durch das Konzept von Eigentum bestimmt wird.»[1]

Petri setzt seine Untersuchungen der italienischen Gesellschaft mit der «schwarzen Farce» TODO MODO (1976) nach Motiven des gleichnamigen Romans von Leonardo Sciascia fort. Wie jedes Jahr treffen sich die Spitze der PCD sowie Vertreter von Wirtschaft und Politik zu religiösen Exerzitien in einem Kloster des Heiligen Ignatius von Loyola. Diese Exerzitien werden von Don Gaetano (Marcello Mastroianni) geleitet. Der prominenteste Teilnehmer ist der Präsident (Gian Maria Volonté). Der Tagungsort ist eine unterirdische Klosteranlage mit ausgedehnten Katakomben, an allen Punkten der Räume videoüberwacht. Es gibt keine Möglichkeit, unbeobachtet beziehungsweise ungehört zu bleiben. Er ist absolut isoliert von der Aussenwelt, von der nur hin und wieder Nachrichten über eine im Land grassierende Epidemie hereindringen, die bereits ihre ersten Todesopfer gefordert hat. Von Beginn an wird klar, dass es hier nicht um geistige oder geistliche Erneuerung geht, sondern um politische Intrigen, um Abstimmungen der einzelnen Machtsphären. Wenn Don Gaetano zur Übung etwa über die Sünde oder die Hölle ruft, die natürlich von allen Anwesenden wahrgenommen wird, sind das stets Möglichkeiten der politischen und ökonomischen Bündnisschliessung und – mehr und mehr – der Eliminierung der "Feinde". Bereits bei der ersten Übung gibt es eine Leiche. Ein Mann wird erschossen. Und nun vollzieht sich von Übung zu Übung Mord nach Mord, es breitet

1



3



1

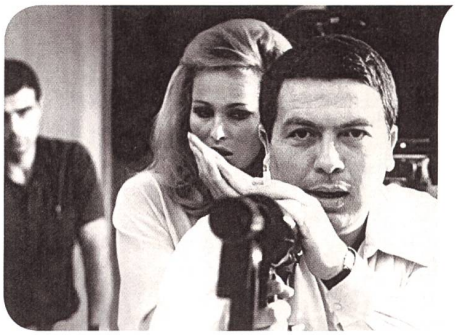
4

sich eine Atmosphäre der Angst aus. Wer wird das nächste Opfer sein? Wer ist oder sind die Täter? Es gibt keinerlei Entspannung. Es geht um Macht, und es geht um Tod. Von diesem Fieber ist selbst die Frau des Präsidenten (Mariangela Melato), die er als Einziger heimlich bei sich hat, nicht ausgenommen. Sie gesteht Don Gaetano, dass ihre Sünde darin liege, dass sie ihren Mann als Christus sieht und dass sie sich ihn tot wünsche, damit er als Denkmal der Macht ewig existiere. Der Präsident ist ein Heuchler ersten Grades, der permanent unter dem Kreuz der Verantwortung zu leiden vorgibt, die er seit so vielen Jahren trägt, der Sanftheit und Demut auszustrahlen bestrebt ist, aber im Laufe der Handlung blättert diese Tünche ab, und es kommt schliesslich zu einer Art Gerichtsverhandlung über den noch verbliebenen Rest der Anwesenden, in dem – vom Präsidenten höchst ironisch geführt – deren Milliardendiebstähle und deren Verschleierungen aufgedeckt werden. Die Entschlüsselung der Akronyme der Firmen, die sie vertreten, die der Präsident mit einer süffisant lächelnden Grausamkeit vornimmt, ist eine Mischung aus Gespenstermärchen und Realität. Ein satanisches Ritual vollzieht sich mit unaufhaltsamer Gewalt. Dazwischen wirft der Film einen Blick auf die Aussenwelt, wo grosse Gas oder Gift versprühende Autos durch die Stadt fahren und alles in Nebel hüllen. Das Schlussbild ist überwältigend. Der Präsident, begleitet von seinem ständigen Bodyguard, geht durch die Halle des Hotels, wo, zur Abreise bereit, die Koffer und Utensilien der Beteiligten stehen, auf seinen Wagen zu: In der Parkanlage des Hotels liegen Papiere verstreut am Boden. Der Präsident hebt einige Blätter auf, deckt damit die von ihnen zunächst verdeckte Leiche des Mannes auf, den wir kurz zuvor noch bei der Gerichtsverhandlung erlebt haben. Mit einer Art sanften Spottes kommentiert er den Tod dieses Menschen. Weiter folgt er der Spur der Papiere durch den Park, wird mit Leiche nach Leiche konfrontiert, jede auf andere Weise zugerichtet. Schliesslich sagt er, allein übrig geblieben, auf seine unnachahmliche devot-sanfte, zart lächelnde Weise, uns ansehend: «Nun kann ich auch sterben.» Der Begleiter, etwas zurückgeblieben, zieht seine Waffe. Wir sehen es nur unscharf. Wir hören den Schuss.

Dies ist der düsterste, bedrückendste Film Elio Petris. Es ist das Bild der Apokalypse. Die Spannung ist immens, man kann sich nicht befreien, es gibt keine Entlastung. Es mutet an wie eine zeitgenössische Version der «Göttlichen Komödie». Man kann hier wirklich Petri in einem Atemzug mit Dante nennen.

Aber offensichtlich hat Elio Petri mit diesem Film die italienische Gesellschaft überfordert. Der Film wurde sehr zurückhaltend aufgenommen. Nur *Ciccio Ingrassia*, der Darsteller von Voltrano, einer Nebenrolle, wurde in Italien als bester Nebendarsteller ausgezeichnet. Die Ermordung Aldo Moros (1978), zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Films, dessen bril-

2



5

TODO MODO (1977): *1 Gian Maria Volonté und Marcello Mastroianni; 2 Marcello Mastroianni; 3 Marcello Mastroianni, Gian Maria Volonté und Ciccio Ingrassia; 4 Marcello Mastroianni und Mariangela Melato*

LA DECIMA VITTIMA (1962): *5 Ursula Andress und Elio Petri bei den Dreharbeiten*

lant-satirisches Porträt als "Präsident" in TODO MODO ganz unübersehbar war, bot sicherlich einen willkommenen Anlass, dass der Film nicht mehr gezeigt, also faktisch verbannt wurde.

Elio Petri: «Als ich beschloss, das Buch von Sciascia für den Film zu adaptieren, hatte ich nur ein Ziel: nämlich, der Democrazia Cristiana Schaden zuzufügen, und zwar aus der am meisten voreingenommenen Perspektive.» Und am Ende dieses Gesprächs mit Gili sagt er: «Mit anderen Worten, das Ende von TODO MODO repräsentiert im metaphorischen Sinne einen Alptraum der DC, der sozusagen für den Rest von uns ein Traum ist.»[5]

Heute muss man sagen, dass dies einer der ganz grossen Filme des zwanzigsten Jahrhunderts ist, der weit über Italien hinausblickte. Anstrengend und quälend, aber reich und faszinierend, strahlend wie ein Edelstein und schroff wie ein Diamant. Auch wenn es nicht sein letzter Film ist – es folgte noch BUONE NOTIZIE (1979) – betrachte ich TODO MODO als einen der zentralen Teile des Gesamtwerks von Elio Petri, seines Erbes.

Ich zitiere aus dem Programmheft des Berliner Kinos Arsenal zur letztjährigen Elio-Petri-Reihe: «Wie kein zweiter hat es Petri verstanden, in seinen scharfen Untersuchungen der italienischen Nachkriegsgesellschaft Politik und Genre, Marx und Pop, Autobiografie und Analyse, Experiment und Narration zusammenzufügen und damit ein oft unbequemes, Kontroversen auslösendes Kino zu schaffen, dessen Energie, Wucht und Direktheit noch heute beeindruckt.»

Angesichts des heutigen Zustandes der Kinematografie, der die Avantgarde abhanden gekommen ist und die folglich, von wenigen Ausnahmen abgesehen (etwa Béla Tarrs THE TURIN HORSE, 2011) ohne ästhetische, philosophische und politische Tiefe, Kraft und Lebendigkeit dahin dümpelt, wirkt Elio Petris Werk wie ein leuchtender Himmelskörper, der unsere Gedanken und unsere geistige und sensuelle Wahrnehmung der Welt erhellen und schärfen kann. Wir sollten dieses Erbe nicht ausschlagen.

Erika Richter

[1] *«Kino ist nicht für eine Elite, sondern für die Massen», Joan Mellen, Ein Interview mit Elio Petri, Cineaste, Vol. 6, Nr. 1, 1973*

[2] *Zitat aus* ELIO PETRI – APPUNTI SU UN AUTORE *von Federico Bacci, Nicola Guarneri, Stefano Leone, 2005, zitiert nach dem Programmheft des Kinos Arsenal, Berlin, November 2013*

[3] *Gian Maria Volonté talks about cinema and politics, in Cineaste, Nr. 7/1975, New York*

[4] *«Lulù Massa oder Eine jämmerliche Existenz», Carlo Révay in Neue Zürcher Zeitung vom 26.2.1972*

[5] *Elio Petri, Interview zu* TODO MODO *mit Jean A. Gili, in: Jean A. Gili: «Le cinéma italien», Paris, 1978, zitiert nach Rainer J. Hanshe: Elio Petri, Writings on cinema and life*

Literatur

Rainer J. Hanshe: Elio Petri. Writings on Cinema & Life, herausgegeben von Jean A. Gili, New York, Contra Mundum Press, 2013