

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 331

Rubrik: Kurz belichtet

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: 11.01.2026

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

Impressum

Verlag Filmbulletin
 Hard 4, Postfach 68,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 226 05 55
 info@filmbulletin.ch
 www.filmbulletin.ch

Redaktion
 Walt R. Vian, Josef Stutzer
 Redaktionelle Mitarbeit
 Lisa Heller

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
 Lisa Heller
 Mobile +41 (0) 79 598 85 60
 lisa.heller@filmbulletin.ch

Korrektorat
 Elsa Bösch, Winterthur

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd cgc
 Nadine Kaufmann
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@rolfzoellig.ch
 www.rolfzoellig.ch

Produktion
 Druck, Ausrüsten, Versand:
 Mattenbach AG
 Mattenbachstrasse 2
 Postfach, 8411 Winterthur
 office@mattenbach.ch
 www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
 Michael Ranze, Doris Senn,
 Frank Arnold, Gerhard
 Midding, Johannes Binotto,
 Martin Walder, Michael Lang,
 Stefan Volk, Irene Genhart,
 Thomas Tode

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Archiv Le Bon Film, Cinéworx, Basel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; NIFFF, Neuchâtel; Arthouse Commerce Movie, Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Look Now! Filmdistribution, Rialto Film, Walt Disney Company, Zürich; Filmmuseum Stiftung Deutsche Kinemathek, Studio Canal, Berlin; Ad vitam, Paris; ein besonderer Dank gilt Johannes Binotto und Thomas Tode

Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
 Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
 ahnemann@schuernen-verlag.de
 www.schuernen-verlag.de

Kontoverbindungen
 Postamt Zürich:
 PC-Konto 80-49249-3
 Bank: Zürcher Kantonalbank
 Filiale Winterthur
 Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

Abonnements
 Filmbulletin erscheint 2013
 achtma.
 Jahresabonnement
 Schweiz: CHF 69.-
 (inkl. MWST)
 Euro-Länder: Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich



Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

Kurz belichtet



CUTTER'S WAY
 Regie: Ivan Passer



nuitäten, Kanon und Antikanon im amerikanischen Kino seit den siebziger Jahren». Das Gespräch findet im Anschluss an die Vorstellung von CUTTER'S WAY von Ivan Passer statt.

www.filmpodium.ch

NIFFF

Vom 5. bis 13. Juli findet in Neuengen die dreizehnte Ausgabe des Neuchâtel International Fantastic Film Festival statt. Das Festival hat für seine rund 110 Filme zählende Selektion neben dem Théâtre du Passage und dem Temple du Bas mit dem grossen Saal des Kinos Arcade und dem Cinéma Bio zusätzlich zwei Abspielorte für sein Programm hinzugewonnen.

Dem amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor Larry Cohen, «Meister des B-Films», wird eine Hommage ausgerichtet. Cohen stellt persönlich sein Werk vor, aus dem neben der IT'S ALIVE-Trilogie und Folgen aus der Fernsehserie THE INVADERS sein Erstling BONE von 1972, HELL UP IN HARLEM und BLACK CAESAR, Vorläufer des Blaxploitation-Kinos, SPECIAL EFFECTS, ein Pamphlet über die Filmindustrie, ORIGINAL GANGSTAS mit Fred Williamson, Jim Brown und Pam Grier und die Horror-Filme GOD TOLD ME TO, A RETURN TO SALEM'S LOT, THE STUFF und Q - THE WINGED SERPENT zu sehen sein werden.

Am 6. Juli findet die «NIFFF Invasion 2013» statt. In Zusammenarbeit mit dem Centre d'Art Neuchâtel und der Stadt organisiert das Festival im Stadtzentrum diverse Anlässe rund um das Verhältnis von Bild und Ton:

von Aktivitäten für die Jüngsten über ein Spezialprogramm zu Videoclip und Genrefilm und eine Life-Performance der Künstler Guy Meldem und Philippe Daerendinger bis zur Live-Vertonung von NOSFERATU von Friedrich



TAGEDIEBE
Regie: Marcel Gisler



HÄXAN
Regie: Benjamin Christensen



TABU
Regie: Miguel Gomes



Entwurf von Takashi Watabe
für EVANGELION:
2.0 YOU CAN (NOT) ADVANCE
Regie: Masayuki, Kazuya Tsurumaki

Wilhelm Murnau durch die für ihre elektronische Musik bekannte Pariser Formation Turzi.

Eine weitere Festivalschiene leistet anhand von sechs Dokumentarfilmen einen Beitrag zur Geschichte des Genres des fantastischen Films, während in der Sektion «Films of the Third Kind» mit SIMON KILLER von Antonio Campos und DARK SKIES von Scott Stewart Vorpremieren der Saison zu sehen sein werden.

www.nifff.ch

Marcel Gisler

Begleitetend zur Premiere von ROSE sind im St. Galler Kinok, Cinema in der Lokremise, im Juni erfreulicherweise alle bisherigen Filme von *Marcel Gisler* zu sehen. Sein Erstling TAGEDIEBE hat 1985 in Locarno gleich den Silbernen Leoparden gewonnen und wurde als «europäische Antwort auf Jim Jarmusch» bezeichnet. SCHLAFLOSE NÄCHTE von 1988 ist wie der Erstling in der avantgardistischen jungen (Pseudo-)Künstlerwelt Berlins angesiedelt und erhielt in Locarno den Bronze-Leoparden für seine aussergewöhnliche Erzähletechnik. DIE BLAUE STUNDE von 1992 zeichnet das Leben eines Berliner Callboys zwischen Freiern und der einsamen Marie nach. Mit F. EST UN SALAUD setzte Gisler kongnial «ter fögi isch e souhung» um, den Roman von Martin Frank über die obsessive Liebe zwischen einem Jungen und dem zehn Jahre älteren zynischen Rockmusiker im düsteren Drogen- und Strichermilieu.

www.kinok.ch

Stummfilm-Openair

Die vom Institute of Incoherent Cinematography IOIC organisierte Reihe mit live begleiteten Stummfilmen in

der Villa Sträuli in Winterthur findet ihren Abschluss in zwei Open-Air-Veranstaltungen. Am Donnerstag, 4. Juli, wird THE TEMPTRESS von Fred Niblo (USA 1926) von der Sängerin Evelyn Trouble, dem Bassisten Flo Götte und dem Schlagzeuger Tobi Schramm begleitet. In ihrem zweiten Film in den USA spielt Greta Garbo in einem Leidenschaftsdrama in Südamerika eine Frau zwischen mehreren Männern – deutscher Verleihitel: DÄMON WEIB.

Am Freitag, 5. Juli, ist HÄXAN von Benjamin Christensen (Dänemark 1922) zu sehen, eine faszinierende Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm über Herkunft, Formen und Folgen des frühneuzeitlichen Hexenwahns. Heute festelt der als Lehrfilm gedachte HÄXAN vor allem durch die expressionistische Inszenierung und das Geschick im Ausmalen düsterer Visionen. Das Quartett Lila – Christoph Erb, Saxophon und Bassklarinette, Julian Sartorius, Schlagzeug, Flo Stoffner, Gitarre, und Hans-Peter Pfammatter an der Elektronik – vertont diesen Kultfilm der Surrealisten.

Mit Bar und Verpflegungsmöglichkeit ab 19 Uhr, Film ab 22 Uhr, bei schlechter Witterung findet die Veranstaltung im Kultursalon statt.

www.villa-straeuli.ch, www.ioic.ch

Black & White

Es gibt aktuell beinahe so etwas wie eine Renaissance des Schwarzweissfilms. Das Filmpodium Biel zeigt bis Anfang Juli einige hervorragende Beispiele dieses «Genres». Der im Rotoskopieverfahren hergestellte tschechische Animationsfilm ALOIS NEBEL von Tomáš Lundák (14., 15. 6.) erzählt vom Bahnwärter Alois Nebel, der in seinem kleinen Dorf plötzlich von Träumen und Halluzinationen von der dunklen europäischen Vergangenheit der NS-Zeit der deutschen Besatzung und von

einer geheimnisvollen stummen Person heimgesucht wird. Ein sattes Schwarzweiss dominiert den Dokumentarfilm KAMPF DER KÖNIGINNEN von Nicolas Steiner (17. 6.) über den traditionellen *Combat des reines* der Walliser Kühe. Elegant und beschwingt beschwört THE ARTIST von Michel Hazanavicius (21.–23. 6.) die Zeit des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm – und die Magie des Kinos. In THE TURIN HORSE von Béla Tarr (23., 24. 6.) «steht der Himmel grau in grau und schwarz in schwarz» (Martin Walder in Filmbulletin 2.12). Der Charme von Jan Ole Gersters OH BOY! (28., 29. 6.) – ein junger Mann lässt sich einen Tag und eine Nacht lang durch Berlin treiben – verdankt sich nicht zuletzt der Fotografie und dem Jazz-Score. TABU von Miguel Gomes (30. 6., 1. 7.) ist ein «Film über Zeit und Erinnerung» (Gerhard Midding in Filmbulletin 7.12), ein reizvolles Spiel mit portugiesischer Kolonialgeschichte, unerfüllten Glückssehnstüchten und Motiven der Filmgeschichte. Den Schlusspunkt der Reihe setzt BLANCANIEVES von Pablo Berger (5.–8. 7.), eine aberwitzige Umsetzung des Schneewittchen-Stoffs in das archaische Spanien der zwanziger Jahre.

www.filmpodiumbiel.ch

Proto Anime Cut

Die neueste Ausstellung des Basler Cartoon-Museums heisst «Proto Anime Cut. Zukunftsvisionen im japanischen Animationsfilm» und ist dort bis zum 13. Oktober zu sehen. Sie präsentiert Originalzeichnungen wichtiger Illustratoren japanischer Animationsfilme wie Hideaki Anno, Haruhiko Higami, Hiromasa Ogura, Mamoru Oshii und Takashi Watabe, konzentriert sich auf Zeichnungen aus der Konzeptentwicklung und auf Hintergrundbilder einflussreicher Science-Fiction-Anime

wie PATLABOR, NEON GENESIS EVANGELION und GHOST IN THE SHELL. Die meist noch von Hand erstellten Zeichnungen werden ergänzt mit Filmausschnitten. Vorträge und Workshops ergänzen die Ausstellung.

www.cartoonmuseum.ch

The Big Sleep

Jacqueline Veuve

29. 1. 1930–18. 4. 2013

«Jacqueline Veuve hatte einen ausgeprägten Sinn für Einstellungen, für all das, was man zeigen oder weglassen muss, damit die ZuschauerInnen verstehen. Beispielhaft dafür ist die Filmserie zu den Holzberufen, den Métières du bois, wie die Filme CLAUDE LEBET, LUTHIER (1988), ARMAND ROUILLER, FABRICANT DE LUGES (1987) oder MARCELLIN BABEY, TOURNEUR SUR BOIS (1989), oder die CHRONIQUE VIGNERONNE (1999) über Weinbau und die CHRONIQUE PAYSANNE EN GRUYÈRE (1990), die BäuerInnenchronik. Bei Jacqueline Veuve wird das komplexe Alpkäsen zu einer völlig durchsichtigen Sache. Und besser noch: zu einer fesselnden Geschichte.»

Frédéric Maire in der WoZ vom 25. 4. 2013

Ray Harryhausen

29. 6. 1920–7. 5. 2013

«Das komplette Blockbuster-Kino der Gegenwart, von AVATAR bis WORLD WAR Z – all das wäre ohne Ray Harryhausen ganz undenkbar. (...) In den Kreaturen des Meisters aber steckt durchgehend mehr – ein Gefühl, eine Zärtlichkeit, die von Harryhausens Fingerspitzen direkt ins Herz des Betrachters springt, ein Staunen über die Welt und ihre Schönheit.»

Tobias Kniebe in «Süddeutsche Zeitung» vom 10. 5. 2013

The Weimar Touch

Retrospektive der Berlinale



CAR OF DREAMS
Regie: Graham Cutts, Austin Melford



MOLLENARD
Robert Siodmak



FIRST A GIRL
Regie: Victor Saville



THE SMALL BACK ROOM
Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger

Wie sehr das Kino der Weimarer Republik, die dunklen Schattenspiele des deutschen Expressionismus vor allem, andere filmische Wellen und Bewegungen beeinflusste, ist besonders anhand des Film noir, der ab 1941, ab THE MALTESE FALCON, das amerikanische Kino verunsicherte, ausführlich diskutiert worden. In den zwanziger Jahren hatte das deutsche Kino Welt- rang, es konnte sich gegenüber Hollywood nicht nur kommerziell behaupten, sondern inspirierte auch amerikanische Regisseure und Produzenten. Mit der Machtergreifung Hitlers war diese Phase des Experimentierens und des höchsten künstlerischen Ausdrucks mit einem Schlag vorbei. Mehr als zweitausend deutsche Filmschaffende, vom Regisseur bis zum Schauspieler, waren gezwungen, ihre Heimat zu verlassen und sich nach Umwegen in Hollywood eine neue Existenz aufzubauen. Der Einfluss auf den Film noir ist zeitlich versetzt. Sehr viel unmittelbarer und früher lässt sich der Hauch von Weimar aber auch schon in den Kinematographien anderer Länder, Frankreich oder Grossbritannien zum Beispiel, festmachen. «The Weimar Touch. The International Influence of Weimar Cinema after 1933» war darum die Retrospektive der diesjährigen Berlinale überschrieben.

Eingeteilt in fünf Kapitel – «Rhythm and Laughter», «Unheimlich - The Dark Side», «Light and Shadow», «Variations» und «Know Your Enemy» spürten 31 Filme den Wechselwirkungen und Kontinuitäten deutscher Emigranten bis in die späten fünfziger Jahre nach. «Variations», also Remakes und Abwandlungen grosser Vorbilder, unter dieser Überschrift war ein so schöner Film wie Graham Cutts' und Austin Melfords CAR OF DREAMS (GB 1935) zu sehen (nach Gerhard Lamprechts EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN von

1934). Eine junge Frau, Vera, lässt sich in Luxusläden Kleider und Möbel vorführen. Aber für den käuflichen Erwerb fehlt ihr das Geld. Ganz besonders hat es ihr ein Rolls Royce im Schaufenster eines Autosalons angetan – den sie prompt vom Verkäufer (der in Wahrheit der Juniorchef einer Musikinstrumentenfabrik ist) geschenkt bekommt. Eine witzige, schwungvolle Tonfilmoperette, mit der Musik von Mischa Spoliansky, die mit zahlreichen Running Gags – Robert Hare als kurioser, störender Angestellter der Instrumentenwerkstatt und Norah Howard als schlagfertige Sekretärin – und einem ungewöhnlichen Schluss im Eislaufstadion aufwartete. Die Bauten stammen von Alfred Junge, die Berlinerin Grete Mosheim, 1934 nach England emigriert, bezaubert als Vera mit ihrem deutschen Akzent.

Paul Wegeners «Golem-Trilogie» (am bekanntesten: DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM von 1920) mag als Wegbereiter des künstlichen Menschen, eines der grössten Mythen des Horror- und Science-Fiction-Films, gelten. In Berlin war Julien Duviviers LE GOLEM (1935) zu sehen, eine Art Sequel, wenn man so will. Duvivier nimmt sich zunächst sehr viel Zeit, die desolaten Bedingungen, unter denen die Juden im Prag Kaiser Rudolfs II. leben müssen, zu schildern. Über eine Stunde vergeht, bis der bislang in einer Synagoge verdeckte Golem erweckt wird und dann, befreit von seinen Ketten, die man ihm sicherheitshalber angelegt hatte, sein Zerstörungswerk beginnt.

Robert Siodmak, vor allem bekannt durch seine Film noirs PHANTOM LADY (1944) und natürlich THE KILLERS (1946), hatte Deutschland 1933 verlassen müssen und ging zunächst nach Paris, wo er bis zur Besetzung Frankreichs regelmässig arbeiten konnte. Einer seiner schönsten Filme aus dieser

Zeit ist MOLLENARD (1938). Die Titelfigur, von Harry Baur (der schon der Golem war) mit grosser körperlicher Präsenz als egomanischer Abenteurer gespielt, ist Kapitän eines Frachters, der zwischen Dünkirchen und Schanghai pendelt und nebenbei Waffen schmuggelt. Von seiner Frau hat er sich längst entfremdet, Unterstützung findet er nur bei seiner loyalen Mannschaft. Doch als der Frachter durch einen ausgebooteten Waffenhändler in Brand gesteckt wird und Mollenard, nach Dünkirchen zurückgekehrt, einen Schlaganfall erleidet, ist er hilflos seiner hasserfüllten Frau ausgeliefert. Mollenard – das ist ein anarchistischer Querkopf, und wie hier die Neue Sachlichkeit – Siodmak hatte bei MENSCHEN AM SONNTAG (1930) Co-Regie geführt – auf den Poetischen Realismus trifft, führt zu einer ungewöhnlichen Mélange. «In keinem anderen Film Siodmaks ist der antibürgerliche Furor unverblümter, die Identifikation mit dem Heimatlosen, dem Ausgestossenen deutlicher.» (Karl Prümm)

Ein Film wie VIKTOR UND VIKTORIA, 1933 von Reinhold Schünzel inszeniert, machte noch einmal nachdrücklich deutlich, Welch frechen, witzigen, ironischen, sogar ambivalenten, in jedem Fall ungemein unterhaltsamen Komödien in Deutschland entstanden – bevor ein Film wie Hipplers DER EWIGE JUDE (1940) Männer in Frauenkleidern «als jüdische Perversion von deutscher Reinheit denunzierte» (Karsten Witte). Eine Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt – dieses subversive, anzugängliche Spiel mit den Geschlechterrollen sowie die direkte Problematisierung der Arbeitslosigkeit (übrigens auch Thema im ebenfalls gezeigten PETER von Hermann Kosterlitz, später bekannt als Henry Koster) interessierte auch die Engländer, und so kam nur zwei Jahre später mit FIRST

A GIRL von Victor Saville ein britisches Remake in die Kinos. Interessant: Die Frau ist eigentlich stets als solche kenntlich. Saville war das Spiel mit der Illusion und die Verwirrung der Geschlechter gar nicht so wichtig. Stattdessen gibt es hier prächtige Schauplätze am Mittelmeer, aufwendige Bühnenbilder und ausgefallene Kostüme.

In der Sektion «Know Your Enemy» waren solche «Gassenhauer» wie CASABLANCA und TO BE OR NOT TO BE zu sehen, aber auch seltene Filme wie Anatole Litvaks CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939) oder Douglas Sirks HITLER'S MADMEN (1943), der kurz nach dem Attentat auf Heydrich und dem Massaker von Lidice entstand. Einer der sehenswertesten Filme der Retrospektive war zweifellos THE SMALL BACK ROOM (1949) von Michael Powell und Emeric Pressburger. Sie erzählen die Geschichte eines dickköpfigen, gehbehinderten und alkoholabhängigen Sprengstoffexperten, der in dem kleinen Hinterzimmer des Filmtitels nach einer Methode sucht, Zeitzünderbomben, die die Nazis über England abwerfen, zu entschärfen. Höhepunkt des Films, neben der caligaresken, von Hein Heckroth ausgestatteten Alkoholrauschessequenz, ist die über zwanzigminütige Entschärfungsszene, die fast ohne Dialog auskommt. «Film noir in seiner höchsten Intensität», schrieb Raymond Durgnat über die düstere Atmosphäre, das Spiel mit Licht und Schatten, die Zeichnung eines ambivalenten, unentschlossenen Helden. So schlug die Retrospektive einen aufregenden filmhistorischen Bogen, der ästhetische, motivische und stilistische Einflüsse sichtbar machte, dabei Ländergrenzen überschritt und Querverstrebungen sichtbar machte. Für Schubladendenken war da kein Platz.

Michael Ranze

66. Filmfestival von Cannes

Ein Rückblick



INSIDE LLEWYN DAVIS
Regie: Ethan und Joel Coen



LE PASSÉ
Regie: Asghar Farhadi



NEBRASKA
Regie: Alexander Payne



UN CHÂTEAU EN ITALIE
Regie: Valeria Bruni Tedeschi

Das Wetter an der Côte d'Azur präsentierte sich mit viel Regen und wenig Sonnenschein ebenso durchzogen wie das Hauptprogramm in Cannes, der Offizielle Wettbewerb. Dort zeichneten sich insbesondere Gewaltexzesse als prägendes Ingrediens ab: so etwa in *HELI* vom mexikanisch-amerikanischen Amat Escalante, der von einer ruralen Familie erzählt, die in die Fänge der Drogenmafia gerät. Trotz einer unbestritten grossartigen Kamera, die die karge landschaftliche Weite eindrücklich auf die Leinwand bannt, und den jungen bis sehr jungen Darsteller/innen, die ihre Rollen brillant zurückhaltend spielen, scheitert der Film letztlich an den extensiv gezeigten grausamen Folterszenen. Nichtsdestotrotz zeichnete die Jury unter dem Vorsitz von Steven Spielberg den Nachwuchsregisseur für die beste Regie aus.

Rache und Gewalt standen auch im Zentrum von *Jia Zhangkes A TOUCH OF SIN* – einem disparaten Episodenfilm aus China, in dem ein Arbeiter gegen den korrupten Dorfchef einen Amoklauf unternimmt, die Sauna-Angestellte einen rabiaten Gast umbringt, ein Raubmörder seine Opfer auf offener Strasse tötet und ein junger Arbeiter sich aus Verzweiflung das Leben nimmt. Mutmasslich dem „Underground“ zugerechnet, geniesst Jia im Gegensatz zu seinem Heimatland in Europa viel Aufmerksamkeit und Bekanntheit – und erhielt nun auch in Cannes (nach Berlin und Venedig, wo er bereits prämiert wurde) eine Anerkennung (für das beste Drehbuch).

Skurril-gewaltvoll präsentierte sich *BORGMAN* von Alex van Warmerdam (LITTLE TONY), der darin selbst mitspielt. Borgman ist ein Rebell, der im Walduntergrund haust, um – daraus verscheucht – eine bürgerliche Bilderbuchfamilie samt edel designtem Eigenheim aus den Angeln zu heben

und alles, was ihm und seinen Komplizen zu Unzeiten über den Weg läuft, dem Tode zuzuführen. Die holländische Version von *FUNNY GAMES* beginnt zwar bildstark und pointiert, verliert dann aber zunehmend das Ziel aus den Augen und lässt einen ratlos zurück. Da beschert Takeshi Miikes *SCHILD OF STRAW*, dessen Blutszenen einer schrillen Manga-Ästhetik huldigen, immerhin süffige Krimi-Kost. Die Gewalt dominierte auch in *ONLY GOD FORGIVES* des dänischen „Kultregisseurs“ Nicolas Winding Refn (*DRIVE*): Sein artifiziös gestaltetes, brutales Ödipusdrama mit Ryan Gosling in der Hauptrolle scheitert aber kläglich.

Auch *JEUNE & JOLIE*, das gespannt erwartete neue Werk von François Ozon, enttäuschte: Sein vierzehnter Film zeichnet die Story von Isabelle (Supermodel Marine Vacth) nach, die sich als minderjähriges Callgirl verdingt, und ein unterkühltes Abbild aus einer Mischung aus «*Lolita*» und «*Belle de Jour*». Mit Sex in seiner exzessiven Darstellung wiederum provozierte der überraschende Preisträgerfilm der Goldenen Palme: *LA VIE D'ADÈLE* des tunesisch-französischen Regisseurs Abdellatif Kechiche. Der auf dem Comic «*Le bleu est une couleur chaude*» von Julie Maroh basierende Film erzählt von zwei jungen Frauen, deren Beziehung als Liebe auf den ersten Blick beginnt und sich zur Amour fort entwickelt. Der Film illustriert dies mit einer minutenlangen, sehr rohen und sehr physischen Liebesszene. Kechiche trieb dabei seine Hauptdarstellerinnen Léa Seydoux (*SISTER*) und insbesondere das Nachwuchstalent Adèle Exarchopoulos bis an ihre Grenzen. Kein Wunder, wurde die Goldene Palme bei *LA VIE D'ADÈLE* – zum ersten Mal! – an den Regisseur und die Darstellerinnen gemeinsam verliehen! Allerdings erhält die mutmasslich über Jahre sich

hinziehende Beziehung nie wirklich Tiefe oder Profil, und die sprunghaften Dialogszenen mit pseudodokumentarischem Touch vermögen die Geschichte nicht aus ihrer Schablonenhaftigkeit zu lösen. Nicht ganz unerwartet kommt daher, dass der Regisseur sich davon distanziert, eine lesbische Beziehung inszeniert zu haben – und so bleibt der Verdacht, dass der Film nicht zuletzt einen diffusen Voyeurismus bedient.

Doch nun zu den schönen Überraschungen in Cannes: Das war zum einen der atmosphärische *INSIDE LLEWYN DAVIS* von Ethan und Joel Coen (für viele der heimliche Favorit, dann aber „nur“ mit dem Grossen Preis der Jury bedacht): das Porträt eines glücklosen Folksängers aus dem New York der sechziger Jahre, der mal hier bei Freunden unterkommt, mal da – und bei dem sich der obligate American Dream partout nicht einstellen will. Die Coens geben insbesondere der Musik einen gebührenden Platz und lassen die Songs (die der brillante Oscar Isaac selbst performt) zur Gänze hören – was mit zum runden Filmerlebnis beiträgt.

Der Iraner Asghar Farhadi – viel gefeiert und mit dem Oscar ausgezeichnet für *A SEPARATION* – zeichnete mit *LE PASSÉ* ein neues ähnlich kunstvoll, wenn auch nicht ganz so überragend konstruiertes Beziehungs- und Familiendrama. Darin trifft Ahmad, der nach vier Jahren aus dem Iran nach Paris zurückkehrt, um sich von seiner Frau scheiden zu lassen, unverhofft auf einebrisante Patchworkfamilie. Der spannende Plot nimmt immer wieder neue überraschende Wendungen – wie das schon bei der mäandrierenden Erzählung von *A SEPARATION* der Fall war.

Alexander Payne realisierte das wunderbare Vater-Sohn-Roadmovie *NEBRASKA* vor dem Hintergrund einer

weiteren Kornfelderlandschaft – und das in Schwarzweiss und mit viel lakonischem Humor im Umgang mit den gelinde gesagt eigenwilligen Provinzern. Darin besteht der leicht demente Vater auf dem realen Gewinn eines Werbemillionenloses, weshalb der Sohn (als Antiheld: Will Forte) sich mit ihm auf den Weg macht zum Werbebüro im Norden Nebraskas – und in die Vergangenheit seines Vaters. Beide Filme, die bei der Kritik hoch im Schwange waren, belohnte die Cannes-Jury einzigt mit Darstellerpreisen: Bérénice Bejo (*L'ARTISTE*) als Hauptdarstellerin von *LE PASSÉ* und Bruce Dern als starrköpfiger Vater in *NEBRASKA*.

Unprämiert blieben Steven Soderbergh und *BEHIND THE CANDELABRA*, sein mutmasslich letztes Werk für die Kinoleinwand. In dem eher konventionellen Porträt des flamboyanten Las-Vegas-Stars Liberace und seines jüngeren Lovers brillierten insbesondere Michael Douglas und Matt Damon. Valeria Bruni Tedeschi – die einzige Frau in der einmal mehr männerdominierten Auslese – inszenierte mit *UN CHÂTEAU EN ITALIE* eine ebenso amüsante wie unverhüllte „Autofiktion“ – über eine bourgeoise Familie mit Geld- und anderen Problemen (es spielen sowohl Valeria selbst als auch ihre Mutter sowie ihr damaliger Partner im richtigen Leben, Louis Garrel, mit). Jim Jarmusch mit einer subtilen Parodie eines Vampirmovies, *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*, und Roman Polanski mit dem Bühnenstück *VENUS IN FUR* (mit seiner Frau Emmanuelle Seigner in der Hauptrolle) gingen ebenfalls ohne Preis aus dem Rennen – sorgten aber für ein glorioses altmeisterliches Finale der diesjährigen Cannes-Auswahl.

Doris Senn

Eine Liebeserklärung an die 'Ewige Stadt'
Rom mit all ihrer Mondäniätät, ihrer Exzentrik
meisterhaft – überwältigend



«Opulent, phantasievoll, verspielt,
eine reine Augenweide.» NZZ

LA GRANDE BELLEZZA

UN FILM DI
PAOLO SORRENTINO



TONI SERVILLO
CARLO VERDONE

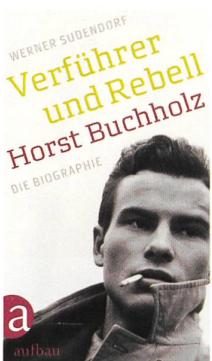
SABRINA FERILLI



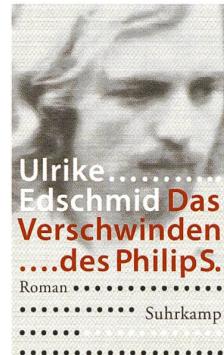
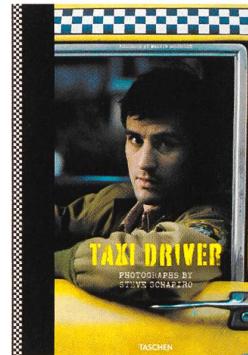
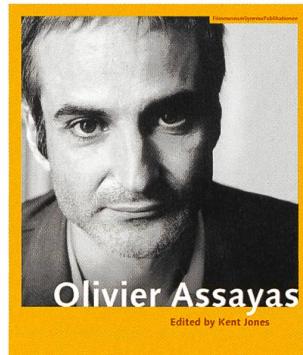
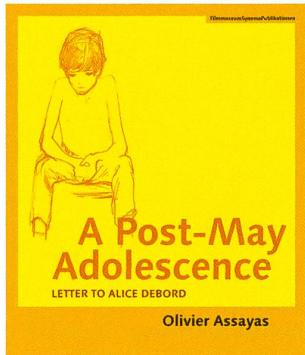
SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

Ab 25. Juli im Kino

Rebellen Zum Lesen



Horst Buchholz war zweiundzwanzig Jahre alt, als er 1955 in *Die Halbstarken* als Freddy Borchert in schwarzem Lederoutfit und mit selbstbewusstem Auftreten den Anführer einer Halbstarken-Gang verkörperte. Er hatte schon in drei Filmen grössere Rollen gespielt und in zwanzig Theaterstücken auf der Bühne gestanden, aber diese Rolle machte ihn zu einer Ikone, ihren Charakter griff er in den ganz anderen Kontexten späterer Rollen wieder auf, verständlicherweise hatten diejenigen jugendlichen Kinogänger, für die er damit zum Idol wurde und die Rolle und Darsteller in gewisser Weise gleichsetzten, Probleme damit, dass er anschliessend gepudert und mit Perücke in dem Historienfilm *Herrschер ohne Krone* zu sehen war. «Für ihn war Freddy nur eine Rolle gewesen», heisst es in Werner Sudendorfs «Verführer und Rebell», während Buchholz selber dazu rückblickend in einem Interview erklärte: «Bei mir kam das einfach vom Theater her: immer der Spass an einer anderen Rolle.» Die Materiallage für eine Biografie des 2003 verstorbenen Stars ist gut, Werner Sudendorf, leitender Mitarbeiter der Deutschen Kinemathek, konnte dafür vor allem auf den Nachlass des Schauspielers zurückgreifen, den die Kinemathek besitzt und zu dem auch Audiokassetten mit Gesprächen zwischen Buchholz und seinem Sohn Christopher gehören, offenbar entstanden in Vorbereitung zu dessen Porträtfilm *Horst Buchholz ... mein Papa* (2005), daneben ein Gespräch mit seiner Witwe Myriam Bru, sowie «Kindheitserinnerungen» und «unveröffentlichte Notizen» von Buchholz selber (leider ohne Angabe, wie umfangreich diese sind). Auch der in der Kinemathek vorhandene Nachlass von Paul Kohner (der Buchholz' amerikanischer Agent war) gibt einiges an Fundstücken her; dazu kommen zeitgenössische Presseberichte sowie Gespräche mit Weggefährten. «Uneingeschränkten Einblick in den Nachlass» habe die Familie gewährt, davon können andere Biografen nur träumen. In nüchternem Tonfall erzählt Sudendorf die Geschichte eines zunächst bei Pflegeeltern aufgewachsenen Jungen, der früh lernen musste, sich selber durchzuschlagen. Das Theater gab dem Leben des damals vierzehnjährigen «eine Wende», er sagte später zweimal Nein zu Visconti, beide Rollen (in *Rocco e suoi fratelli* beziehungsweise *Il Gattopardo* übernahm dann Alain Delon), er begann – nach anfänglichem Zögern – mit *The Magnificent Seven* eine US-Karriere und arbeitete seit 1968 in Frankreich mehrfach mit jungen Regisseuren, musste später aber auch viele Projekte wegen des Geldes annehmen. Immerhin hatte er mit Christian Rischerts *Wenn ich mich fürchte* (1983) und Roberto Benignis *La vita è bella* (1997) noch zwei schöne Altersrollen. Dass es ihn auch hinter die Kamera zog, ist nicht unbedingt bekannt. Auch wenn einige der Projekte (von denen keines realisiert wurde) hier nicht gut weggkommen: dass er einen Film über das Sozialistische Patientenkollektiv Heidelberg nach eigenem Drehbuch plante, nötigt doch Respekt ab. In den nüchternen Tonfall des Buches fügen sich auch die Erwähnungen von frühkindlichem Missbrauch (in einem Rotkreuzlager), dass der Filmproduzent Wenzel Lüdecke «Vaterersatz, Freund, grösserer Bruder und Liebhaber in einer Person» war, sowie von zwei gleichgeschlechtlichen Partnern in seinen späteren Lebensjahren ein. Das in einen Zusammenhang mit seinen Rollen und seinem Spiel zu bringen, bleibt anderen Publikationen vorbehalten.



Olivier Assayas war dreizehn, als der Mai 68 nicht nur Paris veränderte. Auch in der französischen Provinz, wo er damals lebte, blieb das Ereignis nicht ohne Folgen. Als er im Sommer 1968 zwei Wochen als Austauschstudent in London verbrachte, eröffnete sich ihm eine weitere Welt: die der Gegenkultur. Sechsunddreissig Jahre danach hat er diese Zeit in seinem Text «*A Post-May Adolescence*» wieder auferstehen lassen (und im vergangenen Jahr in *APRÈS-MAI*, der jetzt als **DIE WILDE ZEIT** in die deutschen Kinos kommt). Geschrieben hat er den Text in Goa, fernab vom Geschehen und ohne die entsprechenden Dokumente, wie er im Vorwort sagt, dennoch sind sie eine sehr lebendige Vergegenwärtigung dieser Zeit. Man erfährt von seinem langen Weg zum Kino (obwohl sein Vater zeitweilig in der Branche tätig war), von seinen Versuchen als Comiczeichner und Maler, von der Bedeutung der Musik und der Auseinandersetzung mit den zunehmend dogmatischer werdenden linken Gruppen in den Siebzigern – die ihn schliesslich zum Situationismus führte.

Dieser Band ist gewissermassen ein Begleitband zu dem gleichzeitig erschienenen Buch über Assayas, dem ersten englischsprachigen Buch über den Regisseur, für das der Herausgeber Kent Jones fünfzehn englischsprachige Autoren versammelt hat, die eine kommentierte Filmografie beisteuern, an die sich Interviews mit vier langjährigen Assayas-Mitarbeitern und Kommentare von Assayas zu zehn Lieblingsfilmen anschliessen. Filmografie und zumal Bibliografie, die auch deutschsprachige Veröffentlichungen miteinbezieht, sind umfassend, die Abbildungen, darunter auch Gemälde und Zeichnungen von Assayas, aussagekräftig. Der einleitende fünfzigsei-

tige Essay von Jones setzt Assayas auch in Beziehung zu anderen Filmmachern und ignoriert auch seine langjährige Arbeit als Filmkritiker nicht. Das Buch ist so lesbar wie spannend ausgefallen, auch in der amerikanischen Sicht auf das europäische Kino, wo bei Alexander Horwath vom Österreichischen Filmmuseum in seiner Vorbermerkung festhält, dass Assayas' Kino «immer einen Fuss in beiden Lagern gehabt hätte, dem Filmgeschäft und dem Kunstkino». Auch wenn das Buch, wie schon andere Bände der Reihe, die das Österreichische Filmmuseum in Zusammenarbeit mit Synema herausgibt, nur in englischer Sprache publiziert wurde, wünscht man ihm im deutschen Sprachraum viele Leser (und parallel dazu auch die eine oder andere Retrospektive – etwa wie vor Kurzem im Zürcher Xenix), denn Assayas, dessen sechs abendfüllende Kinofilme zwischen IRMA VEP (1996) und CARLOS (2010) in Deutschland keinen Verleih fanden, ist hierzulande noch zu entdecken.

Robert De Niro war zweitunddreißig, als er 1975 in Martin Scorseses *TAXI DRIVER* vor der Kamera stand. Er hat noch in anderen grossen Filmen andere, nicht weniger bemerkenswerte darstellerische Leistungen erbracht, aber mit Travis Bickle, «God's loneliest man», eine Ikone geschaffen. Selbst wenn man als Fan den Film als DVD oder Blu-ray zu Hause hat, kann man sich für den grossformatigen Bildband aus dem Hause Taschen begeistern, der jetzt in einer erschwinglichen Ausgabe vorliegt. Die Fotos, sowohl schwarzweiss als auch in Farbe, überwiegend Szenen-, aber auch einige Werkfotos, sind nicht chronologisch angeordnet. Viele Momente beschwören jedoch automatisch die Tonspur herauf; man kann zur Lektüre aber auch gut gleich

Bernard Herrmanns Score laufen lassen. Neben den vielen Momenten, die sich fest im Gedächtnis des Zuschauers eingegraben haben (wobei das finale Massaker hier vielleicht etwas zu üppig dargestellt ist – immerhin aber sieht man auf einem der Bilder ein lachendes «Opfer»), gibt es auch Überraschungsmomente, so die beiden Doppelporträts von Jodie Foster und ihrer älteren Schwester Connie, die für die damals erst Zwölfjährige bei Szenen mit «adult dialogue» und «sexual acts» als Double einsprang. Bedauerlich finde ich es allerdings, dass die mittlerweile verstorbenen Darsteller Peter Boyle, Joe Spinell, Victor Argo und Gene Palmer, die Martin Scorsese in seinem knappen Vorwort würdigt, auf keinem einzigen der Bilder zu sehen sind. Mehrere Texte am Ende des Bandes sind Interviews mit beziehungsweise Porträts von Beteiligten (überwiegend zur Premiere des Films erschienen), aber auch ein langes «Playboy»-Interview mit De Niro, in dem dieser allerdings meist wortkarg bleibt. An anderer Stelle ist zu erfahren, dass sein berühmtes «You looking at me?» nicht in Paul Schraders Drehbuch stand, sondern von De Niro improvisiert wurde.

Philip W. Sauber war siebenundzwanzig, als er im Mai 1975 nach einem Schusswechsel mit der Polizei auf einem Kölner Parkplatz starb – unter immer noch nicht ganz geklärten Umständen. Als «Terrorist» ist er in die Zeitgeschichte eingegangen. Er war einst aber auch (ebenso wie Holger Meins) Student an der Berliner Filmsschule, der dffb, wo er 1968 mit *DER EINSAME WANDERER* eine «Hommage an Carl Theodor Dreyer» drehte, einen halbstündigen Film, der auch heute noch höchst erratisch aus den anderen Produktionen der Zeit herausragt. Fast vierzig Jahre nach seinem Tod hat ihm

Ulrike Edschmid, seine Lebensgefährtin jener Jahre in Berlin, ein Buch der Erinnerung gewidmet. Trotz der Einstufung als Roman ist es eher ein nüchterner Bericht, der einen Menschen jenseits einfacher Zuschreibungen zeigt, hilfsbereit, liebenswert im Umgang mit Kindern, aber auch zunehmend mit dem Willen zur Aktion, was aus den Zeitumständen, die hier sehr präzise beschrieben werden, verständlich wird. Es ist übrigens eine Geschichte, die in der Schweiz beginnt, wo Sauber, «der Sohn, der nicht in die Familie passte», in einem puritanischen Elternhaus als Kind von Geschäftsleuten in einer Villa am Zürichsee aufwuchs – sein älterer Bruder Peter ist den Eidegenossen als Autorennfahrer und Formel-1-Rennstallbesitzer noch heute wohlbekannt. Aus dieser Enge floh Philip Sauber damals nach Berlin, wo der 2. Juni 1967 nicht nur für ihn zu einem einschneidenden Datum in seiner Biografie wurde.

Frank Arnold

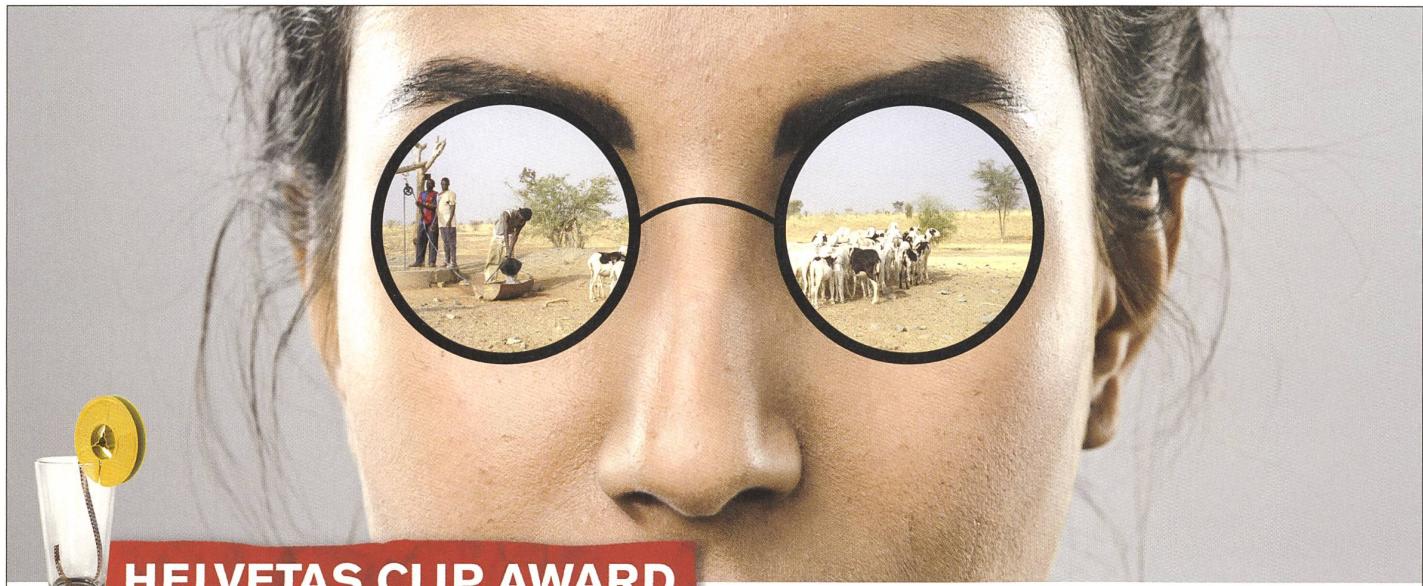
Werner Sudendorf: *Verführer und Rebell. Horst Buchholz. Die Biographie*. Berlin, Aufbau Verlag, 2013. 318 S., Fr. 34.90, € 22,99

Kent Jones (Hg.): *Olivier Assayas. Wien, Österreichisches Film Museum/Synema*, 2012. 253 S., Fr. 38,40, € 28 (in englischer Sprache)

Olivier Assayas: *A Post-May Adolescence. Letter to Alice Debord*. Wien, Österreichisches Film Museum/SYNEMA, 2012. 104 S., (in englischer Sprache)

Paul Duncan (Hg.): *Taxi Driver. Photographs by Steve Schapiro*. Köln, Taschen Verlag, 2013. (dreisprachige Ausgabe: deutsch/englisch/französisch), 400 S., Fr. 66.90, € 49,95

Ulrike Edschmid: *Das Verschwinden des Philip S. Roman*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 2013. 157 S., Fr. 22.90, € 15,95



HELVETAS CLIP AWARD

KLIMAGINE

DENKE WEITER!

Drehe einen max. 60-sekündigen Clip zum Thema «Klimawandel»

und gewinne attraktive Preise im Wert von über 10'000 Franken!

TRAILER & INFOS:
www.clipaward.ch



FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

00

Cartoonmuseum Basel
präsentiert—presents

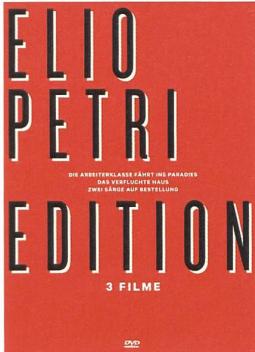
Proto Anime Cut
プロトアニメカット
8.6.—13.10.2013

Zukunftsvisionen
im japanischen
Animationsfilm
日本のアニメーションにおける未来像



Cartoonmuseum Basel
St. Alban-Vorstadt 28
CH-4052 Basel
www.cartoonmuseum.ch

Politische Erregbarkeit Elio Petri auf DVD



Es gibt kaum etwas, das im schnelllebigen Filmgeschäft so rasch veraltet wie die Entscheidungen der Zensur. Im historischen Rückblick wird die Frage, was die Zensoren bei einem Film beargwöhnten, oft zu einem Rätselspiel. Ihre Urteile sind unberechenbar, Kürzungen und Verbote bürokratischer Willkür und persönlichem Geschmack unterworfen; sie wandeln sich mit den Verwerfungen des sittlichen Empfindens und dem Wechsel politischer Regimes.

Einer der kuriosesten Einwände, die wohl je ein Zensor erhaben, betrifft einen kurzen Dialog, der sich in Elio Petris Regiedebüt *L'ASSASSINO* (1961) zwischen zwei Polizisten und einer verdriesslichen Hausmeistersfrau entspint. Der braven Concierge ist aufgefallen, wie schmutzig die Schuhe der Beamten sind. Auf keinen Fall wird sie es dulden, dass sie den Strohsack in ihr Treppenhaus tragen. Hier wurde der Zensor hellhörig: Diese Szene müsse unbedingt geschnitten werden, befand er, denn italienische Polizisten beschmutzen keine Trepnhäuser!

Vergnügt erzählt Goffredo Lombardo, der Patron der Produktionsfirma Titanus, in dem Dokumentarfilm *ELIO PETRI - APPUNTI SU UN AUTORE*, wie er damals die Zensur überlistete. Er führte ihr eine Fassung mit den gewünschten Schnitten vor, versicherte seinem Regisseur jedoch, er würde die ungekürzte Version herausbringen. Denn welcher Zensor schaut sich schon einen Film im Kino an, nachdem er seine Arbeit erledigt hat? Das muss nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen: Anekdoten entschärfen gern die Realität. Im Gespräch mit dem Filmhistoriker Jean A. Gili, das der französischen DVD-Edition des Films als Bonus beigelegt ist, spricht Petris Witwe Paola von fast neunzig Änderungen, auf denen

die Zensur nach Lektüre des Drehbuchs bestand. Der Kritiker Lorenzo Codelli schreibt in der Zeitschrift «Positif» von immerhin fünfzig Kürzungen, die er im Vergleich zwischen Drehbuch und Verleihkopie entdeckt hat. Sie betreffen vornehmlich das Bild der Polizei, das Petri in seinem Film zeichnen wollte. Gleichviel, welche Zahl nun stimmt, Petri hat sich in seiner weiten Karriere gehörig revanchiert. Immer wieder kritisiert er die Übertretungen einer autoritären Staatsmacht. Diese Tendenz kulminierte in *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (1970), wo Gian Maria Volonté den Chef der Mordkommission spielt, der seine Geliebte ermordet und lauter Indizien hinterlässt, die ihn als Täter eigentlich überführen müssten, wäre er nicht in einer Position der institutionellen Unangreifbarkeit. Als Petri den Film einigen Kollegen vorführte – auch dies eine schöne Anekdote aus der vorzüglichen Dokumentation –, rief einer der Zuschauer aus: «Ihr kommt alle in den Knast!»

Petris Filme führen zurück in eine Epoche, als das italienische Kino noch unaufhörlich Zeugnis ablegte von seiner politischen Erregbarkeit. Ungestüm und grell sind sie. Furcht und Tabus sind ihnen fremd. Stolz bleiben sie gefangen in den Stilexzessen ihrer Entstehungszeit, den sechziger und siebziger Jahren. Man schaue sich nur einmal *LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO* an, jenes räudige Polit-Traktat, das Elio Petri 1972 in Cannes die Goldene Palme eintrug (ex aequo mit Francesco Rosi's *IL CASO MATTEI*). Manisch treibt er den Fliessbandarbeiter Volonté zum Akkord an, der ihm zuerst einen Finger und dann seine Potenz raubt. Ein Streik wird hier als richtiger Krieg ausgetragen. Wenn man sich durch die Kapitel der DVD-Edition von Koch Media klickt, stellt man fest, dass jedes zweite

mit aus einem Megafon gebrüllten Parolen anfängt. Ennio Morricones Musik klingt, als habe er sie für ein Maschinengewehr komponiert.

Es braucht schon einen kräftigen Windstoß, um Petris Filme in unserer Gegenwart zu wehen. Seit gut einem Jahrzehnt wird weltweit an seiner Wiederentdeckung gearbeitet. 2003 gab es eine grosse Retrospektive im LA County Museum, *L'ASSASSINO* und sein zweiter Film *I GIORNI CONTATI* machten, von der Cineteca di Bologna und dem Filmmuseum in Turin restauriert, seither in Italien und Frankreich Furore. Das Österreichische Filmmuseum widmete Petri und seinem Mentor Giuseppe de Santis im Januar 2011 eine Doppelretrospektive.

Petri war einer der wenigen italienischen Filmemacher, die tatsächlich aus dem Proletariat stammten. Das darf man sich getrost als Bildungsvorsprung vorstellen. Seine Lehrjahre verbrachte er als Regieassistent und Drehbuchautor in den Ausläufern des Neorealismus. Seine Freundschaft mit de Santis zeigt, wie gut der Generationenvertrag einst im italienischen Kino funktionierte. Beide waren Unbequeme, die regelmässig auch bei ihren linken Gesinnungsgenossen in Ungnade fielen. Auf je eigene Weise waren sie Meister der topografischen Verwurzelung ihrer Geschichten; Petri besitzt einen scharfen Blick für die Erzählkraft der Architektur. Ähnlich wie de Santis drehte er ein volkstümliches, zupackendes Kino der Ideen und Attraktion. Es übt einen Terror der Anschaulichkeit aus, dessen Wucht man sich schwer entziehen mag. An Oberflächenreiz bleibt es dem Publikum nichts schuldig. Der Büstenhalter, mit dem Ursula Andress in der grimmigen Science-Fiction-Satire *LA DECIMA VITTIMA* (1965) tödliche Schüsse abfeuert, ist ein ikonisches Bild geworden, das

noch bei Austin Powers als Querschläger zitiert wird; Piero Piccioni's Musik ist mittlerweile ein Lounge-Klassiker.

Kaum ein Dutzend Filme hat Petri bis zu seinem Krebsstod im Alter von dreiundfünfzig Jahren gedreht, die sich allesamt enorm voneinander unterscheiden. Dieser Freischärler des Kinos war ein sprunghaftes Regietalent. *A CIASCUNO IL SUO* (1967), einer der besten Mafia-Thriller, hat auf den ersten Blick wenig gemeinsam mit dem zirzensischen Furore von *LA DECIMA VITTIMA* oder mit *UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA* (1968), seinem bizarrsten Werk, das halb Action-Painting, halb Geisterfilm ist. Dennoch weist das Werk des zornigen, barocken Anthropologen eine grosse thematische Kohärenz aus. Es handelt stets vom Ausscheren des Individuums (im Gegensatz zu de Santis' Hymnen auf Zugehörigkeit und Gemeinschaftsinn) und seinem kafkaesken Verhältnis zur Macht. Der Regisseur stellt die sarkastische Diagnose einer schizophrenen Gesellschaft.

Das Bonusmaterial der Edition von Koch Media ist eine exzellente Einführung in Elio Petris filmisches Universum und das italienische Nachkriegskino insgesamt. Die eingangs erwähnte achtzigminütige Dokumentation ist höchst erkenntnisreich; klug werden Aussagen von Weggefährten wie Franco Nero und Bernardo Bertolucci mit Szenenbeispielen montiert. Sogar dem einstündigen Gespräch mit Petris Maskenbildner hört man vergnügt zu.

Gerhard Midding

Die Elio-Petri-Edition ist bei Koch Media erschienen, *DAS ZEHNTEN OPFER* in zwei Versionen (darunter eine Special Edition mit Soundtrack-CD) bei Alive, *L'ASSASSINO* wurde in Frankreich von Carlotta herausgebracht.