

Massenaufklärung: Dies könnte der Begriff sein, der **Giuseppe De Santis** und **Elio Petri** – neben ihrer Freundschaft und ihrem Meister-Schüler-Verhältnis – miteinander verbindet. Das Filmmuseum führt im Jänner 2012 beide Œuvres zusammen. Sichtbar wird eine wesentliche, politisch unmissverständliche und oft verdrängte Linie im italienischen Film zwischen 1945 und 1980 – ein Kino für das breite Publikum, in dem geschärfte Formen der Gesellschaftskritik, vielfältige Genre-Elemente und, in utopischen wie verzweifelten Momenten, enorme Lebensenergie aufeinander treffen.

Giuseppe De Santis

Giuseppe De Santis zu lieben, ist heute mehr denn je ein Bekenntnis, denn **er trat für etwas ein: für ein wahrhaft populäres, episches und kommunistisches Kino.** Er glaubte an die Bauern und Arbeiter, an deren Vernunft und Organisationsvermögen – was in seinem gewaltigen, stolzen, lyrischen (und kaum bekannten) Epos über einen Akt zivilen Widerstands, **La strada lunga un anno** (*Der ein Jahr lange Weg*, 1958), am schönsten zum Ausdruck kommt. **Er glaubte daran, dass Menschen Filme schauen, um etwas über die Welt zu erfahren und die Gesellschaft, in der sie leben, anders verstehen zu können.** Denn im Kino sind wir nicht allein mit unseren Fragen; in der Dunkelheit suchen wir kollektiv nach Antworten – deshalb drehte er **Roma ore 11** (*Es geschah Punkt 11*, 1952) als eine Art Lehrstück über einen katastrophalen Unglücksfall. Er glaubte daran, dass Filme Ansprüche an uns stellen dürfen. Dass sie sagen dürfen: *Das hier* ist sinnstiftend, *dies* nicht; *damit* vergehst du dich an deinen Nächsten, deinen Nachbarn, deinen Genossen, und *damit* stützt du die Solidarität derjenigen, die so viel weniger haben und doch so viele sind – davon erzählt sein sizilianischer Rachewestern **Non c'è pace tra gli ulivi** (*Kein Friede unter den Olivenbäumen*, 1950).

Und zugleich glaubte er daran, dass wir **ein Recht darauf haben, unsere Leben so zu führen, dass sie schön sind, aufregend, beschwingt und hoffnungsvoll** – deshalb machte er klassenbewusste, manchmal heitere und dann wieder bestürzende Melodramen wie **Riso amaro** (*Bitterer Reis*, 1949) oder *Un marito per Anna Zaccheo* (1953). Er glaubte an die Tapferkeit und die Geduld, verurteilte faules Zaudern, wohlfeiles Kompromisslertum und Indifferenz – deswegen legte er in **Giorni di gloria** (1945) gemeinsam mit Mario Serandrei, Luchino Visconti und Marcello Pagliero Zeugnis ab von den Leiden der Bevölkerung in den letzten Kriegstagen und von den Taten der Partisanen. Und tauchte ein halbes Jahrhundert später mit Bruno Bigoni noch einmal in diese von den Staatsmedien so *ganz anders* dargestellte Epoche ein: **Oggi è un altro giorno 1945–1995** (1995). **Giuseppe De Santis war einer vom Schlage Kurosawas, King Hus, Sam Peckinpahs: ein kämpferischer Aufklärer, ein Humanist.**

Geboren wurde er 1917 in Fondi, in einfach-solide Verhältnisse. 1935 ging er nach Rom, um Philosophie und Literatur zu studieren – seine erste große Liebe unter den Künsten. Aber er lernte mehr in den Zirkeln, die er damals frequentierte, vor allem in den antifaschistischen Kreisen um Mario Alicata, Gaime Pintor, Antonello Trombadori und Pietro Ingrao. In diesen Jahren begriff De Santis, dass er durch den Film viel klarer und unmittelbarer zu den Menschen sprechen konnte, an denen ihm lag: den Bauern und Arbeitern, über deren Leben er schon Kurzgeschichten verfasst hatte. So brach er sein Studium ab, trat ins Centro Sperimentale di Cinematografia ein und schrieb Filmkritiken. Bei Vittorio Mussolinis Zeitschrift *Cinema* wurde er rasch zu einer Schlüsselfigur. Hier entwickelte er mit Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli und anderen die theoretischen **Grundlagen des Neorealismus.** Der Neorealismus, den De Santis meinte, bestand aus Elementen der faschistischen Moderne, des sozialistischen Realismus und des progressiven Hollywoodkinos.

Als Mitautor von Filmen wie *Ossessione* (Visconti), *Desiderio* (Pagliero & Rossellini) oder *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano) **und als Regisseur von** *Caccia tragica* (*Tragische Jagd*, 1947), **Riso amaro**, **Non c'è pace tra gli ulivi** **und** *Roma ore 11* **war De Santis einer der weltweit meist beachteten und erfolgreichsten Filmschaffenden im Nachkriegs-Italien.** Wie nur wenige andere stand er für die

Größe dieses Kinos, für den historischen Aufbruch und den Atem eines Neubeginns. Das änderte sich gegen Ende der 1950er Jahre: Sein Traumprojekt *La strada lunga un anno* wurde nicht daheim, sondern in Jugoslawien produziert; sowohl **La Garçonnière** (1960) als auch **Italiani brava gente** (1964) stießen zu oft auf gediegene Indifferenz. Bis zu seinem Tod im Jahr 1997 konnte er nur noch einen Kinofilm drehen; unrealisiert blieben Dutzende Drehbücher für Kinofilme, Fernsehspiele, TV-Mehrteiler. Seine Haltung hatte offenbar Pause.

Die Retrospektive findet mit Unterstützung des Italienischen Kulturinstituts in Wien und in Kooperation mit Cinecittà Luce statt.

7. Jänner bis 8. Februar 2012

Elio Petri

Zu seinen Lebzeiten war **Giuseppe De Santis' Meisterschüler Elio Petri** bei der ausländischen Kritik ungleich besser angesehen als daheim: Die italienischen Diskurspäpste der Neuen Linken wussten mit seiner **barock-sardonischen Pop-Vision** des Brecht'schen Volksstücks überhaupt nichts anzufangen. Petri blieb ihnen fremd, so nahe er ihnen – als Geißel der Democrazia Cristiana – politisch auch war. Heute bekennen viele: Wir haben uns geirrt, wir hatten Scheuklappen auf; er war einer der Größten der 1960er und 70er Jahre.

Wie De Santis entstammte auch Elio Petri einfachen Verhältnissen: Geboren 1929 in Rom, wuchs er als Sohn eines Kupferschmieds in einem Arbeitervorort auf. Petri wurde schon früh politisiert, trat in die PCI ein, arbeitete für deren Jugendorganisation, schrieb für *L'unita* und *Gioventù nuova*, brach jedoch nach dem Volksaufstand in Ungarn mit der Partei – er blieb Kommunist, hielt aber Abstand von deren Organisationen. In jenen Jahren lernte er auch De Santis kennen – und lieferte diesem sogleich einen wunderbaren Stoff, die Story für **Roma ore 11** (1952). Er arbeitete auch am Drehbuch mit, allerdings uncredited. Das änderte sich rasch: Petri wurde zu De Santis' wichtigstem künstlerischen Vertrauten und Mitautor der Bücher zu *Un marito per Anna Zaccheo* (1953), *Giorni d'amore* (1954), *Uomini e lupi* (1957), *Cesta duga godinu dana* (1958) und *La Garçonnière* (1960). Petri arbeitete zwar auch mit anderen Filmemachern, war z.B. an Carlo Lizzanis *Il gobbo* und Puccinis *L'impiegato* beteiligt, doch der Mann, von dem er alles über das Kino lernte, und, wie er später immer wieder meinte, auch über das Leben, war Giuseppe De Santis.

Schon 1954 drehte Elio Petri seinen ersten, kurzen Dokumentarfilm, *Nasce un campione*, doch es sollte noch sieben Jahre dauern, bis er sein Spielfilmdebüt realisieren konnte: **L'assassino** (1961) mit Marcello Mastroianni in der Titelrolle deutete bereits an, in welche Richtung sich Petri entwickeln sollte – grimmige, bohrende Gesellschaftsbetrachtungen in Genreform. Nicht, dass er da unbedingt hingewollt hätte: Mit seinem **wenig bekannten Meisterwerk I giorni contati** (1963) versuchte sich Petri in einem ästhetisch völlig anderen Register – „Existentialistischer Realismus“ wäre ein tauglicher Begriff dafür. Ab seinem vierten Film, der fantastischen Pop-Science-Fiction-Allegorie **La decima vittima** (*Das zehnte Opfer*, 1965), erneut mit Mastroianni in der Hauptrolle, blieb Petri jedoch dem Genrekino treu.

Dieser Umstand zeigt sich selbst bei seinen tendenziell realistischen Erzählungen wie **La classe operaia va in paradiso** (*Die Arbeiterklasse geht ins Paradies*, 1971), die er mit dem Furor und der energischen Inszenierung seiner Polizeifilme und Polit-Thriller ausstattete – Italien, ein Alptraum, der jede noch so paranoid erscheinende Phantasie wie eine Übung in *direct cinema* wirken ließ. In **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto** (*Ermittlungen gegen einen über jeden*

Verdacht erhabenen Bürger, 1970) ermordet ein hochrangiger Polizist seine Geliebte und hinterlässt einen Tatort voller Spuren, die keinen Zweifel an der Identität des Täters zulassen – nur um zu sehen, ob sich seine Kollegen trauen, ihn anzuklagen. In beiden Werken brilliert **Gian Maria Volontè, Petris zweiter Lieblingsdarsteller neben Mastroianni**; zusammen spielten sie für ihn ein einziges Mal – in einem weiteren seiner Hauptwerke: *Todo modo* (1976).

Hier geht es noch verstiegener zu: *Todo modo* ist eine wenig verschlüsselte Allegorie über die Loge P2 und die Gladio-Verschwörung – und kam heraus, als dieses gesamte Netzwerk aus organisierter Kriminalität und neofaschistischen Elementen in den Streitkräften überhaupt erst *öffentlich* bekannt wurde ... Petri wusste offenbar, wovon er sprach, und ließ sich über derartige Missverhältnisse auch in kleineren Formen von Interventionskino aus. Spätestens mit *Todo modo* hatte er sich zu einer Art Staatsfeind entwickelt – man versuchte ihn kaltzustellen und den Film aus den italienischen Kinos zu halten. Vor seinem frühen Tod im Jahr 1982 konnte er mit *Buone notizie* nur noch einen (auf unheimliche Weise sanften) Kinofilm realisieren – und eine Sartre-Adaption fürs Fernsehen: „Die schmutzigen Hände“, Petris Abrechnung mit dem Stalinismus.

Die Retrospektive findet mit Unterstützung des Italienischen Kulturinstituts in Wien und in Kooperation mit Cinecittà Luce statt.

7. Jänner bis 9. Februar 2012

Hall of Mirrors

Hollywood über Hollywood, 1950-62

In den fünfziger Jahren entdeckte die amerikanische Filmindustrie ein großes neues Thema: sich selbst. Nicht, dass es zuvor keine vereinzelt Filme über gefallene Stars oder den Glamour der kalifornischen „Filmkolonie“ gegeben hätte, aber der enorme Anstieg solcher Sujets ab 1950 markiert eine augenfällige Differenz – und spiegelt den Riss in der „Goldenen Ära“ des Illusionskinos.

Beim Unterfangen, seine eigene Geschichte und konfliktreiche Gegenwart zu beleuchten, blieb Hollywood jedoch den erfolgversprechenden Genres treu: ob **Film noir** (*Sunset Boulevard*, *In a Lonely Place*) oder **farbenprächtiges Musical** (*Singin' in the Rain*, *A Star is Born*), **glühendes Melodram** (*The Bad and the Beautiful*, *The Barefoot Contessa*) oder „**Problemfilm**“ (*The Big Knife*), **Körperkomödie** (*Hollywood or Bust*) oder **psychologischer Horrorfilm** (*What Ever Happened to Baby Jane?*) – stets fand die Selbstreflexion in einem relativ vertrauten Erzählraum statt. Stilistisch jedoch neigen viele dieser Filme zum Exzess, zum manieristischen Höhenflug, zu jenem irritierenden Schillern und Schlingern, das beim Gang durch ein Spiegelkabinett entsteht.

Die Gründe für diese eigenartige Verdichtung des Themas dürften vielfältig sein – von der neuen Medienkonkurrenz (das US-Fernsehen erlebte zwischen 1947 und 1952 seine stärkste Expansion), über die durch Anti-Trust-Prozesse erzwungene Machtbeschränkung für die Major Studios (1948/49) und die Hollywood-Hexenjagd des Senators McCarthy bis hin zur weitreichenden Wandlung des Realismusbegriffs nach dem Zweiten Weltkrieg: Desillusionierung, Mythenzerschlagung, Anti-Helden allerorten. Der mit solchen Prozessen stets einhergehende Gewinn an Glaubwürdigkeit erlaubte es der Kulturindustrie, die Spirale weiterzudrehen: Wer etabliert und „erwachsen“ genug ist, um den Blick hinter die Kulissen freizugeben und den Mythos als Mythos darzubieten zu können, hat auch einen zweiten Atem und neuen Spielraum gewonnen. Die Kulissen und Mythen können einstweilen modernisiert und anderswo aufgestellt werden.

Wenn der amerikanische Film der 50er Jahre **seine eigene Gemachtheit und Geschichtlichkeit** feiert, geschieht das aber auch **im Dienst einer Art Emanzipation** – mit vollkommen anderen Mitteln, aber ähnlichen Zielen wie sie (schon etwas früher) der italienische Neorealismus oder (wenig später) die Nouvelle Vague in Frankreich verfolgten. Im Spiegelkabinett tritt jene popkulturelle Epoche auf, die dem Kino für zwei, drei Jahrzehnte eine echte Hauptrolle gibt: weil es nun ein Selbstbewusstsein hat.

*Die Schau inkludiert 20 Beispiele zum Thema, darunter auch einige Animations- und Kurzdokumentarfilme, sowie einen **Vortrag von Drehli Robnik**. Das Projekt findet in Kooperation mit dem **Jüdischen Museum Wien** statt, wo bis zum 15. April 2012 die Ausstellung „**Bigger Than Life – 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung**“ zu sehen ist. Weitere Informationen: www.jmw.at*

19. Jänner bis 9. Februar 2012

Premiere:

„In the Loop“ von Armando Iannucci

In Großbritannien hat die Kunst der Komödie im letzten Jahrzehnt zahlreiche Höhenflüge erlebt, und zwar mehrheitlich durch Komiker-Autoren, die mit neuartigen Fernsehserien für Aufsehen sorgten. Neben Ricky Gervais und Stephen Merchant (*The Office*, *Extras*) wurde **Armando Iannucci** mit der gefeierten Serie *The Thick of It* (2005-09) zu einer Zentralfigur dieser Renaissance. Die Schärfe seiner politischen Satire rund um die späte Blair-Ära ist ebenso unerreicht wie das Ensemble, das sich hier zusammenfand. (2012 soll eine neue Staffel erscheinen, die sich wohl auch den gegenwärtigen Regierungsverhältnissen im Vereinigten Königreich widmen wird.)

Im Sinne einer Ausweitung des Serienhorizonts und mit teilweise identen Figuren realisierte Iannucci den Spielfilm *In the Loop*, der 2009 beim Sundance Film Festival uraufgeführt wurde und in den USA zum Überraschungshit avancierte – **Kritikervergleiche mit Dr. Strangelove** inklusive. Was **schwarzen Humor, Sprachwitz und Aktualitätsbezug** betrifft, steht der eine dem anderen tatsächlich nicht nach: *In the Loop* zeichnet das Bild der **britisch-amerikanischen Beziehungen** am Vorabend des Irakkriegs und **die Welt der jeweiligen „Höflinge“ im polit-medialen Komplex** mit solch finsterem Furor und diabolischer Demaskierungslust, dass man auch von einem Horrorfilm sprechen könnte. Der Schrecken wird hier von der Erkenntnis getragen, dass Sprache und Information im Zeitalter des ununterbrochenen „Spin“ zu Waffen des Bösen geworden sind.

Gedreht im *Vérité*-Stil und teilweise improvisiert, vertraut der Film auch auf sein herausragendes Darstellerteam, von denen nur zwei hervorgehoben seien: **Peter Capaldi**, ein Veteran von Iannuccis TV-Serie, der hier – „demon-eyed and ninja-tongued“ (Melissa Anderson) – erneut den Spin-Doctor des britischen Premierministers gibt; und **James Gandolfini**, der als kriegsskeptischer US-General eine Art Mischwesen aus Tony Soprano und Colin Powell offeriert.

Das Filmmuseum präsentiert die einzigen beiden Kinovorstellungen des Films in Österreich.

2. und 3. Februar 2012

Weitere Informationen und Fotos finden Sie auf www.filmmuseum.at oder Sie wenden sich direkt an:
Sabine Maierhofer, s.maierhofer@filmmuseum.at, T + 43/1/533 70 54 DW 19 oder
Alessandra Thiele, a.thiele@filmmuseum.at, T +43/1/533 70 54 DW 32