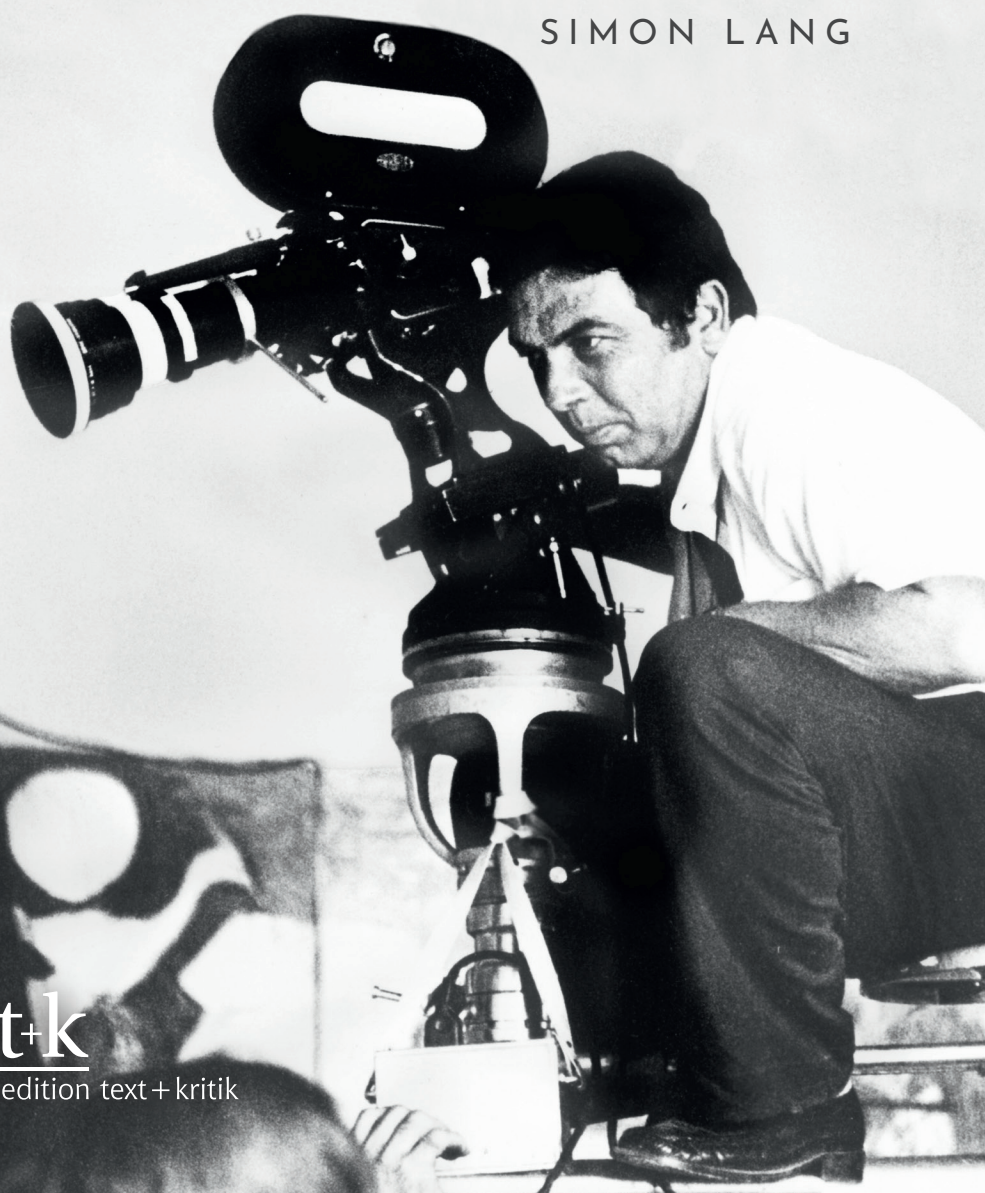


Ästhetik und
Politik im Werk
des italienischen
Filmregisseurs

Elio
Petri

SIMON LANG



et+k

edition text + kritik

Ästhetik und Politik im Werk des italienischen Filmregisseurs Elio Petri

Simon Lang

et+k

edition text + kritik

Bei vorliegendem Werk handelt es sich um eine von der KIT-Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) genehmigte Dissertation. Tag der mündlichen Prüfung: 20.10.2022.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Landesbank Baden-Württemberg

LB  BW

Stiftung
Landesbank Baden-Württemberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-877-0 E-ISBN 978-3-96707-878-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etc-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Elio Petri. © IMAGO / Everett Collection
E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz
Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Inhalt

1. **Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films** 9
 - 1.1 (Auto-)Biografie eines Nonkonformisten 16
 - 1.2 Forschungsüberblick 21
 - 1.3 Theoretische und historische Grundlagen 26
 - 1.3.1 Begriffsannäherungen: Politik – politisch – politischer Film 26
 - 1.3.2 Historische Skizze des politischen Films 30
 - 1.4 Konzeption der Werkanalyse 36
 - 1.4.1 Ästhetik des politischen Films – Politik und Ästhetik im Film 37
 - 1.4.2 Verfahrensgeschichtlicher Kontext 41
 - 1.4.3 Filmpoetologie und Debattengeschichte 44
 - 1.5 Korpus 48
2. **Politischer Film nach dem Neorealismus: vor dem Spielfilmdebüt (1951–1960)** 53
 - 2.1 Petri in der postneorealistischen Debatte 54
 - 2.1.1 Formalistisches Impasse: zwischen Neorealismus und Realismus 55
 - 2.1.2 Fokusverschiebung: neue Inhalte 60
 - 2.2 Unselbstständige Projekte 63
 - 2.3 Selbstständige Arbeiten: Nonfiktionalität jenseits des neorealistischen Films 72
 - 2.3.1 Vorrecherchen für den Spielfilm – *inchieste: Roma ore 11* (1951/56) und *Giorni d'amore* (1954) 73
 - 2.3.2 Kurzdokumentarfilme: *NASCE UND CAMPIONE* (1954) und *I SETTE CONTADINI* (1957) 79
 - 2.4 Zusammenfassung: offene Situation des politischen Films nach dem Neorealismus 86

3. **Für ein neues Kino: Anfangszeit als Spielfilmregisseur (1961–1965)** 89
 - 3.1 Petri und die Debatte um eine kinematografische Modernisierung 91
 - 3.1.1 Theoretisierung eines »neuen« Kinos 92
 - 3.1.2 Ein »Kino der Ideen«: von Godard zur Science-Fiction 97
 - 3.2 Zur Ambivalenz der Modernisierung: L'ASSASSINO (1961) und I GIORNI CONTATI (1962) 104
 - 3.2.1 Zirkuläre Narrationen 107
 - 3.2.2 Modernismen und filmische Selbstthematisierung 115
 - 3.3 Ein anderes Kino der Moderne: IL MAESTRO DI VIGEVANO (1963) und PECCATO NEL POMERIGGIO (1964) 123
 - 3.3.1 Parodistischer Bezug zum bürgerlichen Kino der Moderne 128
 - 3.3.2 Ein Gegenmodell zum Neo-Ästhetizismus 130
 - 3.4 Schöne neue Unterhaltungswelt: NUDI PER VIVERE (1964) und LA DECIMA VITTIMA (1965) 139
 - 3.4.1 Ironisierung der Schaulust 142
 - 3.4.2 Dystopie der Unterhaltungs- als Mediengesellschaft 144
 - 3.4.3 Intermedialität und Medienreflexion 149
 - 3.5 CAROSELLO: STORIE DAL FUTURO – AL DI LÀ DELLA MENTE (1966) und ESPERTO DI CAVALLI (1969) 157
 - 3.6 Zusammenfassung: Neuaushandlung des politischen Films 160
4. **Kino für die Massen: Etablierung als »politischer« Spielfilmregisseur (1966–1976)** 163
 - 4.1 Petri in der Debatte um das *cinema politico* 165
 - 4.1.1 Die Positionen innerhalb der Kontroverse 168
 - 4.1.2 Die Konzeption eines politisch-popularen Kinos 173
 - 4.2 Krisen des Blicks: A CIASCUNO IL SUO (1967) und UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1968) 181
 - 4.2.1 Krisenhafte Intellektuellenfiguren 183
 - 4.2.2 Epistemologische und ästhetische Krisen 189

4.3	Schritte ins militante Kino: CINEGIORNALE NO. XYZ (1969) und DOCUMENTI SU PINELLI (1970)	198
4.4	Scheiternde Revolutionen: ›Trilogie‹ (1970–1973)	209
4.4.1	Darstellungen der Repression: INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (1970) und LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (1971)	214
4.4.2	Funktion der Medien und Selbstpositionierung des ordnungskritischen Films	227
4.4.3	Sonderfall LA PROPRIETÀ NON È PIÙ UN FURTO (1973)	231
4.5	Politischer Schlüsselfilm: TODO MODO (1976)	242
4.5.1	Exerzitien: von der Gewissenserforschung zur Selbsteliminierung	246
4.5.2	Pseudomessianischer Politiker	251
4.5.3	Bedrohliche Sichtbarkeit	257
4.6	Zusammenfassung: Festigung eines ›volksnahen‹ Politkinos	261
5.	Fernsehen und Theater: Endphase im Zeichen des Medienwechsels (1977–1982)	264
5.1	Petris Engagement für das (politische) Kino	266
5.1.1	Zur Theoriediskussion über das Verhältnis zwischen Kino und Fernsehen	269
5.1.2	Prämissen und Konzeption eines antitelevisuellen Films	274
5.2	Der Mensch im televisuellen Zeitalter: LE MANI SPORCHE (1978) und BUONE NOTIZIE (1979)	279
5.2.1	Alltägliches Spektakel als Wirklichkeitsillusion	282
5.2.2	Realitätskritik eines antirealistischen Fernsehfilms	290
5.3	Zum Wandel der Leitmetaphorik: nicht realisierte Projekte	297
5.4	Exkurs ins Theater: <i>L'orologio americano</i> (1981/82)	301
5.5	Zusammenfassung: Revitalisierungsversuche eines politischen (Kino-)Films	307
6.	Fazit und Schlussbetrachtung	310

Quellenverzeichnis 322

Werkverzeichnis 322

Archivalien 326

Filmverzeichnis 328

Literaturverzeichnis 333

Onlinequellen 361

Sonstige Quellen 363

Danksagung 364

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

Im Mittelpunkt von Nanni Morettis Film *MIA MADRE* aus dem Jahr 2015 steht die Kinoregisseurin Margherita (Margherita Buy), die sich in ihrem aktuellen Filmprojekt mit der Lage der Fabrikarbeiterschaft auseinandersetzt. Als sie aufgrund der schweren Krankheit ihrer Mutter in eine persönliche Krise gerät, hadert sie zunehmend auch mit ihrem beruflichen Vorhaben. Wenig hilfreich ist ihr der US-amerikanische Hauptdarsteller des Films, Barry Huggins (John Turturro), der recht wenig schauspielerisches Können an den Tag legt. Er fällt stattdessen durch seine Kenntnisse über die italienische Kinogeschichte auf. Als sich Huggins eines Abends betrunken durch Rom fahren lässt, ruft er die Namen von Größen des italienischen Autorenfilms, die er mit der Stadt assoziiert, in die Nacht hinaus; neben international anerkannten Regisseuren nennt er auch Elio Petri. Dazu lässt Nanni Moretti in einem Interview mit der Filmzeitschrift *Positif* verlauten: »Au côté de Fellini, d'Antonioni et de Rossellini, je voulais que John Turturro cite également un metteur en scène moins connu à l'étranger« (Gili 2015: 23).

Um Petri (wieder) über die italienischen Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen, begnügt sich Moretti in *MIA MADRE* nicht damit, den Filmemacher namentlich zu nennen. Tatsächlich scheint Petri implizites Vorbild für Margherita und ihren Arbeiterfilm zu sein. *MIA MADRE* besticht allgemein durch einen Gestus des honorierenden Erinnerns, der sich auch in interfilmischen Referenzen manifestiert: Geht etwa der Erzählkern der in einer Krise befindlichen Filmemacherin auf Federico Fellinis *8½* (1963) zurück, so nähert sich *MIA MADRE* in den Szenen des Films im Film Elio Petris *LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO* (*DIE ARBEITERKLASSE KOMMT INS PARADIES*, 1971) an: Beim Thema bis zum Setting und sogar in einzelnen Schnittfolgen zeigen sich deutliche Bezugnahmen auf dieses preisgekrönte Werk. *LA CLASSE OPERAIA* hat seinerzeit Vorbildcharakter, wird doch erstmals in einem italienischen Kinospielefilm eine Fabrikarbeiterschaft dargestellt, die sich gegen ihre Situation der Unterdrückung und Ausbeutung auflehnt. Morettis *MIA MADRE* erinnert so an einen Regisseur, der im Kontext der Protestbewegungen 1968/69 zu einem der wichtigsten Repräsentanten eines gesellschaftskritischen, explizit politischen Kinos avanciert war. Mit *LA CLASSE OPERAIA* und dem im Jahr zuvor erschienenen Spielfilm *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (*ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER*, 1970) erfuhr Elio Petri damals auch außerhalb seines Heimatlandes große Beachtung.

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

In Italien ist man sich seiner filmhistorischen Bedeutung, die eben auf diesem Ruf eines politischen Filmemachers gründet, durchaus bewusst: Beispielsweise wird seit 2019 beim Filmfestival von Porretta Terme der Elio-Petri-Preis an Filme vergeben, die sich in besonderem Maß dem gesellschaftlichen Engagement (ital. *impegno civile*) verpflichten (vgl. *Cinecittà News* 2019). Dass ausgerechnet dieses Festival Petri auf eine solche Weise ehrt, mutet rezeptionsgeschichtlich nahezu als Wiedergutmachung an. Denn im Zusammenhang mit der Vorgängerveranstaltung, der *Mostra Internazionale del Cinema Libero*, wird über den Regisseur eine Anekdote kolportiert, die einen prägnanten Eindruck der seinerzeit vorherrschenden Atmosphäre vermittelt: Als Petri 1971 in Porretta Terme *LA CLASSE OPERAIA* erstmals einem öffentlichen Publikum präsentiert, sieht er sich in der anschließenden Diskussion polemischen Angriffen von politisierten Filmkritikern, Studenten und Regisseuren ausgesetzt. Die Darstellung der Arbeiterklasse wird damals als faschistisch abgekanzelt, wobei einer der Anwesenden sogar fordert, den Film zu zerstören.¹ Schon bei seiner vorangehenden Regiearbeit unterstellt man Petri, durch eine nur oberflächliche Kritik des repressiven Polizeiapparats de facto dessen Autorität zu stärken. Mittlerweile wird *INDAGINE* in Italien sogar als derjenige Kinospießfilm angesehen, der die Stimmung innerhalb der sich damals politisierenden Zivilgesellschaft am deutlichsten widerspiegelt (vgl. etwa Crespi 2016: 169–184).

Trotz seiner Erfolge wird Elio Petri in seiner aktiven Zeit immer wieder zur Zielscheibe politisch motivierter Kritik. Mit seinen ersten beiden Filmen, *L'ASSASSINO* (*TRAUEN SIE ALFREDO EINEN MORD ZU?*, 1961) und *I GIORNI CONTATI* (1962) gilt er vielen Beobachtern noch als Hoffnungsträger einer italienischen Neuen Welle. Die gehegten Erwartungen werden enttäuscht, als er für *IL MAESTRO DI VIGEVANO* (1963) und *LA DECIMA VITTIMA* (*DAS 10. OPFER*, 1965) mit den finanzstärksten Produzenten Italiens zusammenarbeitet: Diese Filme, die viele Zeitgenossen als wenig gelungen betrachten, werden von linker Seite als Kompromisse mit dem Kapital aufgefasst. *A CIASCUNO IL SUO* (*ZWEI SÄRGE AUF BESTELLUNG*, 1967) fällt dagegen positiver auf, zumal der Film eine kriminelle Verbindung von konservativer Politik, Kirche und Mafia zeigt; in Cannes erhält Petri für diese Regiearbeit sogar eine Auszeichnung für das beste Drehbuch. Der Künstlerfilm *UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA* (*EIN RUHIGER ORT*, 1968), der im Wettbewerb der Berlinale den Silbernen Bären für die beste Kamera gewinnt, wird wiederum als Rückschritt erachtet.

1 Petri gibt später an, dass diese radikale Forderung von Jean-Marie Straub stammt (vgl. AMNC ELPE₅₂₆ [1978]: 2). Eine andere Quelle legt nahe, dass es sich um den Filmtheoretiker Pio Baldelli gehandelt hat (vgl. o. A. 1972a: 65).

Die Prämierungen von *INDAGINE* und *LA CLASSE OPERAIA* zeigen dann, wie sich die zeitgeschichtlichen Ereignisse auch auf die internationalen Festivals auswirken: 1971 gewinnt Petri für Ersteren den Academy Award für den besten fremdsprachigen Film, für den Zweitgenannten 1972 *ex aequo* mit Francesco Rosi *IL CASO MATTEI* die *Palme d'or*. Im Jahr zuvor war *INDAGINE* in Cannes bereits mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet worden. Bei der Neuen Linken stößt der Regisseur in der politisch aufgeheizten Atmosphäre der frühen 1970er Jahre mit diesen Filmen dagegen nur auf Ablehnung. Als 1973 *LA PROPRIETÀ NON È PIÙ UN FURTO* erscheint, wenden sich schließlich auch die gemäßigten Kritiker von Petri ab. Es kommt zu einer äußerst kontroversen, langanhaltenden Debatte, nachdem er vor allem der politisch gleichgesinnten Kritik mangelnde Selbstreflexion und Baronie vorwirft (vgl. Tornabuoni 1973a). 1974 wird aus diesem Anlass in Ferrara eine Tagung veranstaltet, um das Verhältnis zwischen Filmemachern und -kritikern zu diskutieren (vgl. Bolzoni 1976).

Von diesem Streit wird im Ausland kaum mehr Notiz genommen. In den Filmkulturen der beiden deutschen Staaten etwa besteht zu diesem Zeitpunkt nur noch wenig Interesse an Petris Arbeit. *LA PROPRIETÀ* kommt hierzulande nicht einmal in den Verleih, obwohl der Regisseur mit diesem Film sogar am Wettbewerb der Berlinale teilgenommen hatte. In der Bundesrepublik sind schon die Reaktionen auf *INDAGINE* durchgewachsen, wobei die Filmbewertungsstelle Wiesbaden diese Arbeit noch mit dem Prädikat ›Besonders wertvoll‹ versieht (vgl. Andritzky et al. 1971). Auf die Prämierung von *LA CLASSE OPERAIA* bei den Filmfestspielen von Cannes reagieren die westdeutschen Kritiker dann nur noch mit Unverständnis. Der Film kommt weder im Westen noch im Osten in die Kinos, wird 1976 aber immerhin im DDR-Fernsehen gezeigt. Dagegen sind einige von Petris älteren Regiearbeiten sogar bis heute gelegentlich in den öffentlich-rechtlichen Programmen zu sehen.²

Anders verhält es sich in Frankreich und den USA: Dort gelangt zumindest Petris vorletzter Kinospießfilm *TODO MODO* (1976) noch in die Lichtspielhäuser. Aufgrund dieses Films gerät der Regisseur zwei Jahre später erneut ins Kreuzfeuer der Kritik: Die Hauptfigur, die sich am Ende erschießen lässt, ist eine Anspielung auf den damaligen Ministerpräsidenten Italiens, Aldo Moro; dieser wird bekanntermaßen 1978 von den Roten Brigaden tatsächlich ermordet. Der französische Filmjournalist Pierre Billard wirft Petri und anderen engagierten Filmemachern Italiens daraufhin vor, ihrerseits nur das Establishment angegriffen, nicht aber den Terrorismus problematisiert zu haben. Aus Billards Sicht

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

haben sie diesem somit ideologisch den Weg geebnet, sodass sie letztlich eine Mitschuld an Moros Ermordung tragen (vgl. Billard 1978). Damit scheint Elio Petri öffentlich endgültig ins Abseits geraten zu sein.

Viele seiner Befürworter führen das mangelnde Interesse der Filmgeschichtsschreibung auf die Polemiken zurück, denen sich Petri vor allem in den 1970er Jahren ausgesetzt sah. Schon die erste Retrospektive, die im Rahmen der Biennale von Venedig im Jahr nach seinem Tod veranstaltet wird, sieht ihre Hommage als verspätete, aber notwendige ›Entschädigung‹ einer zu Lebzeiten verkannten Größe (vgl. Pirro 1983b: 9). Ähnliches lässt Hans Gerhold in *Filmdienst* anklagen, als er in einem Nachruf auf den Regisseur mit Blick auf die Regiearbeiten, die nicht in der BRD gezeigt worden sind, anmerkt:

Allen genannten Filmen ist zu wünschen, daß sie, und sei es in einer Fernseh-Retrospektive, hoffentlich bald den Weg zu uns finden, um die vorläufige Einschätzung Petris mit konkreten Belegen untermauern zu können. Wie im Fall von Damiano Damiani würde damit ein Werk vorgestellt, das nicht nur seiner thematischen Kontinuität wegen, sondern auch aufgrund seiner vielseitigen stilistischen Mittel [...] Aufmerksamkeit verdient. (Gerhold 1982: 8)

In Italien ist Petri auch nach seiner erfolgreichsten Phase durchaus noch in der Öffentlichkeit präsent, zumindest bis zu seinem Ableben im November 1982. Über seine erste und einzige Fernsehregie *LE MANI SPORCHE* (1978) wird sogar noch umfassender berichtet als über *TODO MODO* oder den letzten Kinofilm *BUONE NOTIZIE* (1979). Als er 1981 in Genua mit Arthur Millers *The American Clock* zum ersten und ebenfalls einzigen Mal ein Theaterstück inszeniert, kommt der Aufführung gerade aufgrund der Tatsache, dass ein prominenter Filmemacher für die Regie verantwortlich zeichnet, großes Interesse entgegen. Das ›politische‹ Kino, für das insbesondere *INDAGINE* und *LA CLASSE OPERAIA* als repräsentativ behandelt werden, gilt zu diesem Zeitpunkt bereits als historisches Phänomen: Angesichts der zivilgesellschaftlichen Entpolitisierung in den 1980er Jahren scheinen solche Filme in Italien kaum mehr von Relevanz zu sein. In dieser Zeit werden auch erste Beiträge veröffentlicht, die Petris Stellenwert in der Geschichte des italienischen Kinos zu erfassen versuchen. Dennoch kann er wenige Monate vor seinem Tod erneut eine Kontroverse auslösen, als er rückschauend gegen die Filmkritik und die politische Linke Italiens im Gesamten polemisiert (vgl. U. Rossi 1982; Petri 1982a).

2015 bringt Nanni Moretti interfilmisch das damals wirkungsmächtige Modell von Elio Petri wieder ins Gedächtnis: indem er in seinem Film eine Regisseurin vorführt, die sich implizit in eine Traditionslinie stellt. Ihre persönliche Krise entmystifiziert allerdings das hierbei evozierte Bild der politisch engagierten Fil-

memacherin. Diese gesteht sich nämlich ein, dass sie seit jeher immer nur dieselben Dinge wiederholt; nun kann sie die Erwartungen ihrer Zeitgenossen, ihnen die gesellschaftliche Wirklichkeit verständlich zu machen und auf diese einzuwirken, nicht mehr erfüllen – eine Aufgabe, der sich Petri und andere Filmemacher 40 Jahre zuvor noch bedingungslos verschreiben.

Zugleich gibt MIA MADRE einem filmkulturellen Interesse an seinem Werk Ausdruck, das seit den 1990er Jahren kontinuierlich zunimmt. Auch außerhalb seines Heimatlandes rückt Petri wieder in den Blick: Bereits 1996 bietet das Festival des italienischen Films in Annecy eine Rückschau auf sein Œuvre, nachdem sich im Vorjahr schon die Bologneser *Mostra Internazionale del Cinema Libero* seiner Wiederentdeckung verschreibt (vgl. Gili 1996; Di Martino / Morini 1995). Besonders der französische Filmhistoriker Jean A. Gili macht sich darin verdient, das Schaffen des Regisseurs einer filminteressierten Öffentlichkeit nahezubringen. Im Jahr 2000 gibt er einen englischsprachigen Band mit gesammelten Schriften und Interviews sowie Kommentaren von Wegbegleitern heraus, der Werk schauen in Großbritannien, Kanada und den USA begleitet; im Zuge dessen veranstaltet auch das New Yorker Museum of Modern Art 2003 eine Retrospektive (vgl. Gili 2000a; Museum of Modern Art 2003). Unter dem Titel *Scritti di cinema e di vita* publiziert Gili 2007 ein weiteres Buch mit Artikeln, Briefen und Interviews: Diese Sammlung zielt darauf ab, Petri nicht nur als Filmemacher, sondern als historisch gewichtigen Intellektuellen zu präsentieren (vgl. Petri 2007a).³ Als dessen Witwe im selben Jahr den Nachlass des Regisseurs dem Turiner Museo Nazionale del Cinema übergibt, werden auch bislang unbekannte Schriften und nicht realisierte Projekte zugänglich gemacht (vgl. Pegoraro Petri 2007). Schon 2005 erscheint mit ELIO PETRI. APPUNTI SU UN'AUTORE ein Dokumentarfilm über den Regisseur, der den Status eines vergessenen Genies untermauert.

Das Österreichische Filmmuseum und das Berliner Arsenal – Institut für Film- und Videokunst machen sich 2012/13 daran, mit Rückschauen Petris Werk auch in den deutschsprachigen Raum einzuführen (vgl. Österreichisches Filmmuseum 2012; Arsenal 2013). In diesen Jahren werden zudem deutsche Synchronfassungen von einigen seiner Filme erstmals auf DVD herausgegeben: Das Feuilleton reagiert recht begeistert auf einen vielseitigen, seinerzeit wenig geliebten Filmemacher, der mit LA DECIMA VITTIMA durch eine visuell ausgefeilte, scheinbar zwanglose Zukunftsvision unterhalten kann und mit LA CLASSE OPERAIA dem militanten Aktionismus eine pessimistische Haltung entgegenbringt (vgl. Göttl 2012; Knörer 2012; o. A. 2012; Knorr 2013; Midding 2013; Seeblen 2013). Man

3 Der Band wird später auch in englischer Sprache herausgegeben, vgl. Petri 2013.

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

honoriert »ein politisches Kino, das auf den Mobilisierungseffekt von Ohnmachtserfahrungen setzt« (Rebhandl 2013).

Auf den ersten Blick mag es also erstaunen, dass sich die filmwissenschaftliche Forschung außerhalb Italiens bislang wenig mit Elio Petri auseinandergesetzt hat. Denn nicht nur in Petris Heimatland, vor allem auch in Deutschland interessiert sie sich seit Mitte der 2000er Jahre verstärkt für historische Variationen des politischen Films. Dies geschieht nicht zuletzt deshalb, weil eine Rückkehr des Politischen im zeitgenössischen (Kino-)Film konstatiert wird, die es historisch einzuordnen gilt. Die italienische Filmwissenschaft beschäftigt sich ebenso wie die ausländische Italianistik fast ausschließlich mit der nationalen Filmgeschichte: Mit dem Begriff des *cinema politico* wird hierbei eine spezifische Strömung innerhalb des heimischen Erzählkinos bezeichnet, die sich in den späten 1960er Jahren ausbildet und bis in die Gegenwart fortsetzt. Solche Werke, die mit den Mitteln des Spielfilms politische Themen und Probleme aufarbeiten, erfreuen sich beim Kinopublikum damals großer Beliebtheit. Neben Regisseuren wie Francesco Rosi, Damiano Damiani oder Francesco Maselli wird Elio Petri hier als einer der maßgebenden Vertreter, ja gar als Begründer behandelt (vgl. Antonello/Mussnug, 2009; O’Leary 2013; Uva 2013; Lombardi/Uva 2016a; Colin 2016).

Die deutschsprachige Forschung berücksichtigt die italienischen Entwicklungen dagegen kaum.⁴ Geht es um den Zeitraum der 1960er und 1970er Jahre, stehen ohnehin nach wie vor die radikalen Ansätze französischer Kritiker und Theoretiker im Vordergrund, die seinerzeit auf den Seiten von Fachzeitschriften wie *Cahiers du Cinéma*, *Cinétique* oder *Positif* formuliert werden. Neben der Dispositivkritik Jean-Louis Comollis, Jean Narbonis und Jean-Louis Baudrys sei hier beispielhaft Pascal Bonitzers Polemik gegen Costa-Gavras’ *Z* (1969) angeführt: Darin propagiert der Kritiker und spätere Filmemacher eine ›Politik der Form‹, die ihre revolutionäre Schlagkraft aus dem Bruch der filmischen Illusion statt aus revolutionären Inhalten generiert (vgl. Bonitzer 1970). Auch heute wird ein solch radikal antiillusionärer Avantgardefilm oftmals noch als paradigmatisch für den politischen Film dieser Zeit betrachtet.

Die Auseinandersetzung der deutschsprachigen Filmwissenschaft mit der italienischen Filmgeschichte beschränkt sich im Allgemeinen auf verhältnismäßig wenige Schwerpunkte, vor allem den Neorealismus und das Autoren- sowie das Genrekino der 1960er und 1970er Jahre. Die hiesige Romanistik leistet nur wenig

4 Eine Ausnahme bildet Fürntrath 2010. Hierbei scheint es sich um eine Studienarbeit zu handeln.

Vermittlungsarbeit, obwohl ihr Interessengebiet auch im Bereich der Kinematografie naturgemäß weiter gefasst ist: Doch selbst im Band von Grewe und di Stefano, der Italiens Filmgeschichte anhand repräsentativer Beispiele abzubilden beansprucht, wird Petri nicht berücksichtigt (vgl. Grewe/di Stefano 2015). Am Umgang mit seinem Werk wird offenbar, dass hierzulande die Historie des italienischen Films noch »weitgehend *terra incognita* ist«, wie Koebner und Schenk schon 2008 (9) feststellen. Dabei zeigen die Erfolge ebenso wie die Kontroversen in Petris Heimatland, dass dessen Regiearbeiten zu Lebzeiten ein durchaus wirkungsmächtiges Modell eines engagierten, explizit »politischen« Kinos markieren. Dieses gilt es ebenso im außeritalienischen Kontext zu betrachten: Wie die seinerzeitigen Prämierungen bei internationalen Festivals bezeugen, treffen Petris Filme auch jenseits der Landesgrenzen den Nerv der Zeit.

Im Zuge der gesellschaftlichen Politisierung in den 1960er und 1970er Jahren besteht die drängendste Frage der einschlägigen Filmemacher, -kritiker und -theoretiker bekanntlich darin, ob und wie das Medium in politischen Zusammenhängen wirksam funktionalisiert werden kann; eine Frage, die in den Debatten der politisierten Filmzeitschriften, Gegenfestivals und Runden Tische mit oft polemischem Ton erörtert wird. Scharfer Kritik ausgesetzt sind hierbei die politisch engagierten Filmemacher meist selbst: sofern sie politische Filme machen, deren Machart im Sinne von Godards berühmtem Diktum »nicht politisch« ist.

Davon ist Petri in besonderem Maße betroffen. Seine Kritiker werfen ihm Konformismus vor, obwohl seine Arbeiten die Mechanismen eines repressiven, pseudodemokratischen Gesellschaftssystems offenlegen. Das Konzept, das sich in seinen Regiearbeiten abzeichnet, ist einerseits für die Fürsprecher alternativer, unabhängiger Filmpraktiken problematisch: Er arbeitet innerhalb des etablierten, kommerziellen Kinos, vertritt Italien bei den offiziellen Filmfestspielen und nimmt dort auch Auszeichnungen entgegen. Andererseits bemängeln die Befürworter einer Politik der Form, dass Petri sich nach wie vor den Mitteln der fiktionalen Narration bedient und damit nichts anderes als Illusionskino bietet. Daher ergeht es ihm ähnlich wie Costa-Gavras mit *Z*: Die Filme werden zwar oft zu Publikumserfolgen, von Kritikern aber als pseudorevolutionär und kontraproduktiv abgeurteilt. Daher ist es kaum verwunderlich, dass viele Rezensenten *INDAGINE* damals tatsächlich mit *Z* assoziieren. Sie nehmen den ordnungskritischen Regisseur als Agent des bürgerlich-kapitalistischen Systems wahr.

Die Spezifik von Elio Petris Werk wird damals wie heute in einer Zwischenposition erkannt: Seine stilistisch recht heterogenen Filme bewegen sich zwischen künstlerischem Autoren- und populärem Genrekino, wobei sie durch eine groteske Darstellungsweise mit der Dokumentarästhetik des Neorealismus brechen. Auf diese Weise bieten Petris Regiearbeiten im Unterschied zur Avant-

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

garde kein elitäres Kino, das nur wenig Breitenwirkung generiert und sich somit schließlich selbst marginalisiert: Stattdessen wird einem großen Publikum eine kritische Analyse der Gegenwartsgesellschaft, die Theoreme des Marxismus, des Existenzialismus und der Psychoanalyse verbindet, verständlich gemacht.

Ästhetisch wie ideologisch gewinnt eine Position Kontur, die sich von den vorherrschenden Paradigmen der 1960er und 1970er Jahre absetzt. Was Petris Gegner damals als unlautere Vermischung oder Unreinheit abtun, feiern später enthusiastische Wiederentdecker als visionär. Mithin ändern sich im Laufe der Zeit prinzipiell nur die Vorzeichen der Rezeption. Der Regisseur selbst verpflichtet sich hierbei explizit dem Ideal individueller Selbstbestimmung: Sowohl in der politischen Debatte als auch in der Diskussion um einen politischen (Kino-)Film widersetzt sich Petri dadurch einer Bevormundung durch progressive Theoretiker, Kritiker und Politiker. Er unterstellt ihnen eine autoritäre Haltung, sodass sie sich für ihn im Grunde nicht von den bürgerlich-kapitalistischen Kräften unterscheiden. Dieses Bild eines unorthodoxen, ja nonkonformistischen Filmemachers forciert Petri zeit seines Lebens durch ein entsprechendes autobiografisches Narrativ.

1.1 (Auto-)Biografie eines Nonkonformisten

Eraclio ›Elio‹ Petri wird am 29. November 1929 als einziges Kind einer antifaschistisch geprägten Handwerkerfamilie im Zentrum Roms geboren. Neben der familiär bedingten Nähe zum proletarischen Milieu betont er in Selbsterzählungen vor allem seinen unkonventionellen Werdegang innerhalb der italienischen Filmkultur sowie das Spannungsverhältnis zum *Partito Comunista Italiano* (PCI). Unter diesen Gesichtspunkten ist zunächst das Jahr 1944 für seine persönliche Entwicklung entscheidend: Mit dem Kriegsende in Italien beginnt er, sich stärker für Politik ebenso wie für das Kino zu interessieren. Nach eigenen Angaben wird er Mitglied eines Kinozirkels und sieht jeden Tag drei Filme. Zudem setzt sich Petri in dieser Zeit erstmals mit marxistischen Basiswerken auseinander und tritt schließlich der Kommunistischen Partei bei. Aufgrund seiner politischen Einstellung wird er 1946 sogar des priestergeführten Collegio San Giuseppe, das er damals in Rom besucht, verwiesen (vgl. Maraini 1973: 231–233; Brovillard 1973: 43 f.; Ballérini et al. 1974: 21 f.).

Petri entscheidet sich daraufhin gegen eine weitere schulische Ausbildung, sodass er ohne Abschluss bleibt. Stattdessen konzentriert er sich auf seine Tätigkeiten im römischen Jugendverband des PCI. Mit 18 Jahren erhält er den Auftrag, als Regionaldirektor einer parteinahen Verleihfirma in der Provinz Venedig, später dann in Rom sowjetische Kinofilme zu vertreiben (vgl. Petri 2007n

[1982]: 231 f.). Er selbst begeistert sich eher für den italienischen Neorealismus sowie das französische und das US-amerikanische Kino (vgl. Ballérini et al. 1974: 22). 1948 bemüht sich Elio Petri erfolglos um die Annahme an der römischen Filmhochschule, dem Centro Sperimentale di Cinematografia (vgl. AMNC ELPEI₃₁ [1948]).

Zur praktischen Filmarbeit kommt er daher ähnlich wie die Regisseure der späteren *Nouvelle vague* über den Umweg der Filmkritik. Nachdem er zunächst Berichte für die Bulletins der Kinovereine schreibt, rezensiert er Filme für *Gioventù Nuova*, die Zeitschrift des Kommunistischen Jugendverbands, und die kommunistische Tageszeitung *L'Unità*. Für den römischen Verband der Partei leitet er die Kulturzeitschrift *Il Partito*, die sich sowohl den Traditionen der arbeitenden Schichten als auch der Gegenwartskunst annimmt (vgl. Canullo 1982). Über Gianni Puccini, einen befreundeten Drehbuchautor, Regisseur und kurzzeitigen Chefredakteur der bedeutsamen Zeitschrift *Cinema*, kommt er 1951 mit Giuseppe De Santis und Cesare Zavattini in Kontakt. Diese beauftragen ihn mit der Vorrecherche zu dem Film *ROMA ORE 11* (1952). De Santis wird für ihn in den folgenden Jahren zur Leitfigur: Bis zu seinem eigenen Spielfilmdebüt 1961 wirkt er als Co-Autor und Regieassistent an sechs weiteren Filmen des Regisseurs mit. Obwohl er auch für andere Filmemacher tätig ist, sieht er diese Zeit der ›Ausbildung‹ vor allem von De Santis geprägt (vgl. Ballérini et al. 1974: 25; Tassone 1980: 238 f.). Dabei nehmen De Santis' Regiearbeiten, die sich im Spannungsfeld zwischen populärkulturellen Referenzen, Metareflexivität und einer orthodox kommunistischen Weltanschauung bewegen, selbst eine Sonderstellung innerhalb des neorealistischen Kanons ein.

Zudem pflegt Petri damals engen Kontakt zu jungen, dem PCI nahestehenden Künstlern. Er entwickelt eine besondere Vorliebe für die moderne Malerei. Aufgrund seiner profunden Interessen wird er später sogar wiederholt dazu eingeladen, Kritiken und Katalogbeiträge für Kunstaussstellungen zu verfassen. In seiner Jugend steht er besonders dem sog. Gruppo di Portonaccio nahe, einem kreativen Zusammenschluss von Malern und Grafikern aus dem römischen Stadtviertel gleichen Namens. Zu diesem gehört auch Renzo Vespignani, der später an mehreren von Petris Filmen mitwirkt. Der Gruppo di Portonaccio vertritt die Konzeption einer sozialkritischen Kunst, die in Abgrenzung zu den damals aufkommenden abstrakten Strömungen dezidiert auf figurative Darstellungsweisen setzt (vgl. Negri/Pirovano 1993: 180 f.).

In Petris politischer Laufbahn kommt es zu einer Zäsur, als die sowjetische Armee 1956 in Ungarn einmarschiert und die dortigen Aufstände niederschlägt. Der spätere Filmemacher gehört zu den kommunistischen Intellektuellen Italiens, die in einem offenen Brief, dem *Manifesto dei 101*, gegen dieses gewaltsame

Vorgehen protestieren (vgl. Ajello 1997: 403–406). Aufgrund der rigiden Haltung, die der PCI damals sowohl in solchen politischen Angelegenheiten als auch in Kulturfragen an den Tag legt, gründet Petri im Folgejahr mit anderen kommunistischen Künstlern und Kulturschaffenden die Zeitschrift *Città aperta*: Diese versteht sich als parteinahes, jedoch unabhängiges Diskussionsforum. Schon nach wenigen Ausgaben wird ein parteiinternes Disziplinarverfahren gegen ihn und andere Redakteure bei der Kontrollkommission des römischen PCI-Lokalverbands eingeleitet (vgl. Gorresio 1957). Infolgedessen wird die Zeitschrift zunächst vorübergehend, 1958 dann endgültig eingestellt, woraufhin Petri und einige seiner Kollegen ihre Parteimitgliedschaften zum Jahresende auslaufen lassen.⁵ Diese Ereignisse beschreibt er später als prägend, da er hier das Paradox einer theoretisch egalitären, faktisch aber autoritär auftretenden Partei am eigenen Leib erfährt: Das politische Ideal freiheitlich gelebter Subjektivität führt er stets auf diese persönlichen Erlebnisse parteiinterner Unterdrückung zurück. Anlässlich der TV-Adaption von Jean-Paul Sartres *Les mains sales* betont der Regisseur daher 1979 in einem Brief an den französischen Philosophen, dass dieser für ihn wie für andere Kommunisten seiner Generation ein wichtiger wie konstanter Bezugspunkt ist (vgl. AMNC ELPE555 [1979]: 3).

1960 bekommt er die Möglichkeit, erstmals selbst bei einem Spielfilm Regie zu führen. In seiner Anfangszeit arbeitet Petri mit so prominenten Persönlichkeiten wie dem Schriftsteller und Drehbuchautor Ennio Flaiano, den Kameramännern Otello Martelli und Gianni De Venanzo oder dem Komponisten Nino Rota zusammen. Zudem kann er schon für seinen Debütfilm *L'ASSASSINO* Marcello Mastroianni gewinnen, der kurz zuvor dank Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (1960) zu Weltruhm gelangt ist; den Schauspieler hatte er 1954 bei Dreharbeiten zu De Santis' *GIORNI D'AMORE* kennengelernt. Da seine ersten beiden Filme recht erfolgreich sind, werden schnell auch die finanzkräftigen Filmproduzenten Dino De Laurentiis und Carlo Ponti auf den Nachwuchsregisseur aufmerksam. Diese übernehmen dann die Produktionen von *IL MAESTRO DI VIGEVANO* bzw. *LA DECIMA VITTIMA*.

Schon vor dem eigenen Debüt macht sich Petri öffentlich für ein gegenwartskritisches Kino stark. Neben einer ästhetischen Erneuerung zielt er hierbei auf eine wirtschaftliche und politische Reformation des etablierten Produktionssystems: In Tagungsvorträgen und Zeitungsartikeln spricht er sich wiederholt gegen die Macht der Filmproduzenten und vor allem gegen die Zensur aus, deren

5 Nach Angaben von Petris Ehefrau wird ihm und den anderen Redakteuren dieser Schritt vonseiten der Partei nahegelegt (vgl. Gili 2007: 16).

juristische Grundlagen noch aus der Zeit des Faschismus stammen. Die weitreichenden Kompetenzen der zuständigen Behörden bekommt er wiederum beim eigenen Erstlingsfilm zu spüren, an dem er zensurbedingt zahlreiche Modifikationen vornehmen muss. 1960 wird Petri sogar Mitglied eines Komitees, das sich für die Demokratisierung der darstellenden Künste einsetzt: Zusammen mit so prominenten Filmschaffenden wie Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Pietro Germi und Pier Paolo Pasolini geht er damit gegen die Zensurpolitik des christdemokratischen Staatsministers Umberto Tupini vor (vgl. o. A. 1960).

Zur Weichenstellung wird Elio Petri die politische und filmkulturelle Situation in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die ihn zur Reflexion über das eigene Filmschaffen und schließlich zu einem Richtungswechsel anregt. So beschließt er nach *LA DECIMA VITTIMA*, mit einem zeitkritischen Film gegen die allgemeine Agonie des engagierten Kinos in Italien vorzugehen (vgl. Fofi 1971: 42). Mit der hierfür angestregten Adaption von Leonardo Sciascias Roman *A CIASCUNO IL SUO* beginnt die Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Ugo Pirro und dem Schauspieler Gian Maria Volonté, die Petris Hochphase als »politischer« Filmmacher prägt.⁶ Neben dem Cutter Ruggero Mastroianni, der ihn seit *L'ASSASSINO* begleitet, werden nun der Kameramann Luigi Kuveiller, der Szenograf Dante Ferretti, der Toningenieur Mario Bramonti und der damals bereits weltbekannte Komponist Ennio Morricone zu festen Mitgliedern seines Produktionsteams. Außerdem arbeitet der Regisseur nach den Erfahrungen von *IL MAESTRO DI VIGEVANO* und *LA DECIMA VITTIMA* nur noch mit kleineren, eher unbekannten Filmproduktionsfirmen zusammen.

Politisch machen die Bewegungen in den Jahren 1967 bis 1969 enormen Eindruck auf Petri: Mit dem zunehmenden Druck innerhalb der Zivilgesellschaft sieht er zunächst die Gelegenheit entstehen, die Filmproduktion von politischen und wirtschaftlichen Zwängen zu befreien. Dadurch kann sich seiner Ansicht nach ein Kino durchsetzen, das die soziale und politische Neuordnung forciert. Dennoch dreht Petri 1967/68 mit *UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA* zunächst noch einen Film, der primär um Fragen der Kunst und der Ästhetik kreist. Später beschreibt er diese Regiearbeit als Wendepunkt: Damit sei in ihm der Entschluss gereift, persönliche Belange völlig hintanzustellen und nur noch Filme zu machen, die der Allgemeinheit dienlich sind (vgl. Ballérini et al. 1974: 60). 1969 wird ihm die zunehmend gewaltsame Vorgehensweise der Polizei gegen demonstrierende Arbeiter zum Anlass, um das Thema des Autoritarismus in einem Film-

6 Pirro hält seine Erfahrungen mit Petri aus dieser Zeit später autobiografisch fest, vgl. Pirro 2001.

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

projekt aufzuarbeiten; aus diesem Vorhaben geht INDAGINE hervor, sein erfolgreichstes und heute bekanntestes Werk.

Im Dezember des gleichen Jahres regt ein weiteres Vorkommnis im Umfeld der Polizei Petris Protest: Ein einschlägig bekannter Anarchist stirbt, als er unter undurchsichtigen Umständen aus einem Fenster des Mailänder Präsidiums stürzt. Es besteht der dringende Verdacht, dass die anwesenden Beamten hier einen Mord als Suizid inszeniert haben. Zusammen mit Pirro ruft Petri daraufhin das Komitee der Filmschaffenden gegen die Repression (*Comitato dei Cineasti contro la Repressione*) ins Leben, dem zahlreiche Prominente aus dem Bereich des italienischen Kinos beitreten: Die Vereinigung plant einen groß angelegten Dokumentarfilm, der die systematische Unterdrückung der Arbeiterklasse Italiens seit dem Kriegsende offenlegen soll. Der daraus hervorgehende Film DOCUMENTI SU PINELLI ist eine der wenigen Erfahrungen, die Petri im Bereich des militanten Kinos sammelt. Er spricht sich in der Folge immer wieder gegen solche alternativen Filmpraktiken aus, da sich diese zwar vom wirtschaftlichen Zwang des kommerziellen Systems befreien, aber in ihrer Reichweite beschränkt bleiben. Zudem verwehrt er sich gegen die ideologisch rigide Haltung, die er bei militanten Filmschaffenden ebenso wie den Gruppierungen der außerparlamentarischen Opposition wahrnimmt.

Mit einer ähnlichen Einstellung begegnet Petri der zeitgenössischen Filmkritik: Er polemisiert gegen deren quasiaristokratische Selbsterhöhung, die dem gemeinsamen Ziel einer kulturellen wie politischen Dominanzverschiebung entgegenstehe. In diesen Vorwürfen manifestiert sich auch Petris distanzierte Haltung gegenüber der intellektuellen Elite Italiens. Nachdem er sich in den 1950er Jahren selbst noch in der Rolle des Intellektuellen präsentiert, kritisiert er später ein Denkertum, das fest von der eigenen Autonomie überzeugt ist. Mit autoreflexivem Gestus stellt Petri sich in diesem Sinn als Anti-Intellektuellen dar, während er in der italienischen Öffentlichkeit durchaus als wichtige intellektuelle Persönlichkeit wahrgenommen wird. Er kultiviert in den 1970er Jahren gezielt das Selbstbild des Handwerkers, der sich uneigennützig dem Repertoire der populären Kultur bedient, um ein antikonformistisches Kino für die breite Bevölkerung zu machen.

Petris Denken wird in dieser Zeit vom Antiautoritarismus beeinflusst, den die Studentenproteste, die Neue Linke und die Antipsychiatriebewegung Italiens befördern. Politisch nimmt er dennoch eine gemäßigte Position ein, wobei er weiterhin explizit jegliche Parteiverantwortlichkeit und -disziplin ablehnt (vgl. etwa AMNC ELPE⁴⁴⁶ [1973]: 2). Trotz seines frühen Austritts und seiner fortwährenden Kritik am PCI bleibt er der Partei solidarisch verbunden. Petri bezeichnet sich daher später als »compagno di strada« (Tassone 1980: 263), der auf

eine innerparteiliche Erneuerung hofft, statt sich vollkommen abzuwenden. Als sich mit den Protestbewegungen das linke Spektrum neu sortiert, zeigt er allerdings offen Sympathien für die Gruppierung *Il Manifesto*. Deren Führungsmitgliedern war es ähnlich wie ihm selbst ergangen: Nachdem sie mangelnde Demokratie innerhalb der Partei beklagt hatten, waren sie 1969 aus dem PCI ausgeschlossen worden. Ihr Programm ist für Petri, der einer älteren Generation des Italokommunismus angehört, attraktiv: *Il Manifesto* versteht sich zunächst mehr als koordinierende denn als parteiliche Organisation, will die Gruppe doch zwischen der Neuen Linken und der traditionell vom PCI vertretenen Arbeiterklasse vermitteln (vgl. Lenzi 2016: 25–27). Dem ›Historischen Kompromiss‹, der sich Mitte der 1970er Jahre zwischen dem PCI und den regierenden Christdemokraten abzeichnet, steht Petri äußerst kritisch gegenüber; er sieht die historisch einmalige Gelegenheit eines kommunistischen Wahlsiegs vergehen. 1978 gibt ihm die Fernsehverfilmung von Sartres *Les mains sales* die Möglichkeit, unter dem Eindruck der aktuellen Entwicklungen seine persönlichen Erfahrungen als kommunistischer Aktivist zu reflektieren.

Für Petri beginnt mit *LE MANI SPORCHE* eine Phase, in der er sich auch in anderen Medien- und Kunstbereichen betätigt. Er plant weitere Projekte für das Fernsehen, von denen allerdings keines mehr zustande kommt. Nach verschiedenen Anläufen arbeitet er 1981 dann auch für das Theater. In diesen Tätigkeiten spiegelt sich die allgemeine medienkulturhistorische Situation Italiens wider: Petri, der sich stets als Regisseur für das fiktionale Kino betrachtet, erlebt Ende des Jahrzehnts mit, wie das von ihm bevorzugte Medium in eine tiefgreifende Krise gerät und obsolet zu werden droht. Der Filmkritik wirft er daher auch vor, sich nicht für das Fortbestehen einer vitalen Kinolandschaft einzusetzen (vgl. Petri 1982a). *CHI ILLUMINA LA GRANDE NOTTE?*, ein Projekt, das eben für das Kino vorgesehen ist, kann Petri nicht mehr realisieren: Nach einer längeren Krebserkrankung verstirbt er im Alter von 53 Jahren am 10. November 1982 in Rom.

1.2 Forschungsüberblick

Auch fast 40 Jahre nach dem Tod des Regisseurs ist die Zahl filmhistorisch systematisierender Beiträge zu seinem Werk verhältnismäßig überschaubar. Dieser Umstand steht in einem eklatanten Missverhältnis zu den zahlreichen Retrospektiven sowie Herausgaben seiner Schriften und Interviews, die explizit zur Wiederentdeckung einladen. Erst seit Mitte der 2000er Jahre werden vermehrt Versuche unternommen, die Arbeiten des Filmemachers neu zu erschließen. Dies

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

beschränkt sich im Wesentlichen auf die italienische Filmwissenschaft und die Auslandsitalianistik. In Deutschland interessiert sich nach Ulrich Gregor mit seiner *Geschichte des Films nach 1960* erst Johannes Pause wieder für Petri: 2014 untersucht Pause *INDAGINE* im Kontext des italienischen Politthrillers (vgl. Gregor 1978: 100f.; Pause 2014: 206–210).

Grundsätzlich zeigen die vorhandenen Forschungsbeiträge nun, dass in der Auseinandersetzung mit Petri die frühesten Studien zu seinem Schaffen noch immer maßgebend sind. Diese Veröffentlichungen beruhen im Kern allerdings auf den Aussagen des Regisseurs und den Urteilen der zeitgenössischen Kritiker. Sie sind dementsprechend in ihrem historischen Kontext zu sehen: Mithin können die fraglichen Publikationen als Anzeichen für ein frühes Bedürfnis nach Reflexion aufgefasst werden, das sich mit den damaligen Kontroversen um Petri einstellt. Der erste Band, der sich ausschließlich mit dessen Arbeiten beschäftigt, wird bezeichnenderweise 1974 von französischen Kritikern herausgegeben, nachdem kurz zuvor in Italien der Konflikt um *LA PROPRIETÀ NON È PIÙ UN FURTO* infolge von Petris heftiger Polemik eskaliert.

Das Buch nimmt eine implizite Gegenposition zu den negativen Stimmen im Heimatland des Regisseurs ein, indem es sich stark auf die Person des Filmemachers ausrichtet: Durch Interviews kommt der Regisseur selbst zu jedem seiner Filme umfassend zu Wort; die anschließenden Systematisierungsversuche ziehen zur Fundierung ihrer Thesen dann vor allem diese Aussagen ebenso wie Petris Biografie heran (vgl. Gili 1974). Als Vertreter der italienischen Filmkritik überträgt Lino Micciché 1975 deren Argumente in die Geschichtsschreibung. Er geht in seinem Beitrag vor allem auf das Spannungsverhältnis zwischen Petris engagiertem Kino und der kommerziellen Filmindustrie ein: Die Arbeit des Regisseurs kranke an dem Versuch, progressive Ideen mit den konservativen Ausdrucksformen des Unterhaltungskinos zu vermitteln (vgl. Micciché 1975: 145–150; 1995: 171–177, 352f.). Erst Alfredo Rossi unternimmt 1979 mit seiner Monografie einen ersten Aufwertungsversuch innerhalb der italienischen Filmpublizistik. Er sieht in Elio Petri den einzigen Regisseur, der die grundlegende Widersprüchlichkeit des *cinema politico* erkennt und in seinen Filmen reflektiert: Durch eine groteske Darstellungsweise, verstanden als permanentes Wechselspiel von Sublimierung und Komisierung, bringe Petri seinen Pessimismus gegenüber den damals verbreiteten Revolutionsfantasien zum Ausdruck (vgl. Rossi 1979).⁷

7 Der Band wird 2015, um persönliche Anekdoten und Briefe erweitert, neu herausgegeben; vgl. Rossi 2015.

Einige Ansichten über seine Filme entwickeln sich in der Folge zu Allgemeinplätzen, die mittlerweile in jedem Text über den Regisseur zu finden sind. Wie dies zum Problem werden kann, zeigt sich exemplarisch bei Catolfi (2012), der die bislang letzte einer ganzen Reihe von meist unselbstständig publizierten Werkübersichten vorlegt: Er fügt im Prinzip nur Zitate des Regisseurs und Befunde älterer Beiträge aneinander, sodass er die anfangs behauptete Aktualität von Petris politischem Kino nicht herausarbeiten kann; er bleibt eine gegenwartsbezogene Neuinterpretation schuldig. Wie in der ersten englischsprachigen Darstellung von Michalczyk (1986: 210–234) werden in solchen Überblicken meist nur die Handlungen der Filme mit Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und repressiver Gesellschaft zusammengefasst, stets unter Berücksichtigung von Petris Werdegang und seinen persönlichen Ansichten. Der Fokus liegt in der Regel auf den Regiearbeiten der 1970er Jahre bis einschließlich *TODO MODO*, die als Herzstück seines Werks gelten. Die früheren ebenso wie die späteren erscheinen lediglich als Vorläufer bzw. Ausklang, sodass stets eine teleologische Entwicklung nachgezeichnet wird. Einflüsse werden eher behauptet statt begründet, so etwa bei Mino Argentieri (1997), der in Petris Filmen Elemente des Neorealismus wie des amerikanischen Kinos, Pirandellos wie der Populärliteratur, Kafkas wie Brechts sieht.

Seit Rossis Monografie behandelt die Geschichtsschreibung das Groteske als wesentliches Charakteristikum von Petris Filmen. Den Begriff übernimmt sie vom Regisseur, der ab 1970 damit die antirealistische Darstellungsweise seiner Arbeiten beschreibt. Mit dem Grotesken lässt sich sein Werk als spezifische Entwicklungsform in eine Linie mit dem Neorealismus stellen: Statt die Wirklichkeit zu respektieren, werde sie deformiert. Zugleich kann Petris Stil von denen anderer politischer Filmemacher wie Francesco Rosi oder Francesco Maselli abgegrenzt werden, wie es etwa Teresa Biondi (2008) in *Storia del cinema italiano* vornimmt.

Schon bei Rossi zeigt sich, dass das Groteske außerdem als Ansatzpunkt für psychologisierende Lesarten fungiert. Die Filme werden hierbei als Ausdruck bzw. Reflexion gesamtgesellschaftlicher Befindlichkeiten behandelt. In diesem Sinn fasst Rossi Petris Werk nun als (selbst-)kritische Form des *cinema politico* auf. Seine Argumentation erinnert insofern an Michail Bachtin, als er in den Regiearbeiten eine quasikarnevaleske Umkehrung von Machtverhältnissen erkennt. Diese lasse jedoch nur eine kurzzeitige und kontrollierte Befreiung revolutionärer Begierden zu, was die Filme eben durch das Groteske zum Ausdruck bringen. Neben Rossis Monografie bildet Grandes Abhandlung über den Zusammenhang von Eros und Politik im *cinema politico* den zweiten Basistext der Petri-Forschung: Er analysiert die Filme als Darstellungen politisch bedingter Frustration. Diese

werde durch eine groteske Darstellungsweise evident gemacht, die Grande wie schon Rossi uneigentlich als Maskenspiel beschreibt (vgl. Grande 1995: 67–88).

Auch De Gaetano fasst diese filmischen Synthesen aus Überhöhung und Verlächerlichung, Erhabenem und Schrecklichem nicht einfach als Satiren auf: Er betrachtet Petris Regiearbeiten der 1970er Jahre als Repräsentationen eines unkontrollierbaren Machttriebs, der letztlich zur Selbstzerstörung des politischen Subjekts führt (vgl. De Gaetano 1999: 87–97). Vighi (2016) stellt dagegen keinen Bezug mehr zum Grotesken her, um die Figuren ebendieser Spielfilme auf Basis von Freud und Lacan einer psychoanalytischen Betrachtung zu unterziehen. Die weltanschauliche Position, die der psychologisierenden Darstellung gesellschaftlicher Machtverhältnisse in den Filmen zugrunde liegt, legt mit Tovaglieri allerdings ein Historiker am treffendsten dar: Er zeigt, wie in *INDAGINE* und *LA CLASSE OPERAIA* die Grenze zwischen politischem Kampf und individuell-existenziellem Aufbegehren aufgehoben wird. Hierdurch werde ein dezidierter Anspruch auf Selbstbestimmung formuliert, der den radikalen Forderungen der Protestbewegungen nahesteht (vgl. Tovaglieri 2014: 144).

Im Unterschied zu solchen Ansätzen stellt Castaldi (2006) eine ›formale Relektüre‹ von Petris Werk in Aussicht. Was er letztlich nicht einlöst, setzt Cardone (2005) in ihrer kurzen Monografie zu *LA DECIMA VITTIMA* konsequent um: Ihre Studie bildet den Versuch, durch Detailanalysen die ästhetische Machart von Petris viertem Spielfilm in all ihren Facetten zu erfassen. Es sind solche Einzelfallstudien, die tradierte Pauschalurteile auf den Prüfstand stellen. Ein erster Impuls in diese Richtung kommt bereits 1986 von Millicent Marcus, die anhand von *INDAGINE* zeigt, wie Petris Kino Genremuster unterläuft und dadurch politisches Potenzial generiert (vgl. Marcus 1986: 263–282). Sie wirft einen kritischen Blick auf den behaupteten Zusammenhang von Genrebezug und Unterhaltungsintention, den in der englischsprachigen Forschung zunächst Bondanella stark macht (vgl. Bondanella 1983: 334–336; ders. 2009: 242–246). Cardone geht noch stärker auf intermediale Bezugnahmen und Formen filmischer Selbstbezüglichkeit ein, um die kritisch-reflexiven sowie kreativen Qualitäten der Filme zu betonen. Ebenso umfassend macht sich Claudio Bioni (2011) in seinem Buch zu *INDAGINE* daran, die Komplexität von Petris Kino an einem einschlägigen Beispiel herauszuarbeiten. Später zeigt sich etwa Longhi (2015) darum bemüht, die Eigenwilligkeit intermedialer Anverwandlungen an *L'ASSASSINO* nachzuweisen, in diesem Fall anhand von Bezügen zum Film noir.

Dennoch sind auch so vertiefende Studien wie die von Cardone und Bioni problematischen Grundannahmen verhaftet. Sie behandeln Petris Filme als ›mittleres Kino‹ und machen damit eine Kategorie relevant, die die italienische Filmtheorie bereits in den 1950er Jahren etabliert (vgl. Grande 1979; 2003: 89–105).

Bisoni macht seine Definition vor allem an ästhetischen Merkmalen fest: Er versteht unter »mittleren« handwerklich gut gemachte Filme, wobei den jeweiligen Regisseuren seinerzeit Autorenstatus zuerkannt worden sei. Da sich Petri nach De Santis' Vorbild eher an kulturhistorischen Vorbildern orientiert habe, anstatt nach künstlerischer Originalität zu streben, bleibe sein Werk charakteristischerweise eklektisch und heterogen (vgl. Bisoni 2011: 12–16, 74 f.). Cardone macht wie später Rigola außerdem eine spezifische Produktions- und Vertriebsweise sowie das anvisierte Publikum für ihre Konzeption des »mittleren« Kinos relevant (vgl. Cardone 2005: 15 f.; Rigola 2015: 25 f.).

Damit verlassen sich letztlich auch Cardone und Bisoni auf Zuschreibungen, die die damalige Filmkritik vornimmt. Dabei zeigt Bisoni noch an anderer Stelle, dass die zeitgenössische Rezeption stark ideologisch geprägt ist. In diesen Beiträgen geht er wesentlich differenzierter mit den Urteilen der Kritiker um, die es in ihrer Historizität zu fassen gilt. Beschäftigt sich Bisoni (2006) in diesem Zusammenhang konkret mit dem *cinema politico*, so behandelt er signifikanterweise Petri als exemplarischen Fall: Er skizziert, wie dessen Stil spätestens bei *LA PROPRIETÀ* »de-authentifiziert«, also von den Kritikern nicht mehr als genuines Produkt der gemeinsamen Kultur anerkannt worden ist.

Der von Rigola herausgegebene Sammelband läutet 2015 programmatisch eine neue Phase der Petri-Forschung ein. Er distanziert sich explizit von der ersten Publikation dieser Art, die Mondella (2012a) anlässlich von Petris 30. Todesjahr editiert: Dieser Band folgt noch dem nostalgischen Bestreben, dem Filmemacher die Anerkennung zukommen zu lassen, die er verdiene.

Das eigentliche Verdienst der von Rigola verantworteten Publikation besteht darin, dass bislang wenig berücksichtigte Regiearbeiten ebenso wie der Dokumentennachlass des Regisseurs erstmals näher untersucht werden. Mit einem methodisch pluralen Zugang entwirft der Sammelband zwar ein flexibleres, weil relationales Modell und weitet den Blick, indem er alle Schaffensbereiche einzubeziehen versucht. Dennoch arbeitet auch er sich noch an den früh entwickelten Annahmen über Petris Werk ab und bedient sich ähnlicher Argumentationsweisen wie die vorangehenden Studien. Ansonsten verlagert sich im Prinzip nur der Fokus auf die soziokulturellen und politischen Entstehungskontexte der Filme: Petris Regiearbeiten werden als Produkte dieser zeitspezifischen Zusammenhänge behandelt, über die sie ihrerseits Auskunft geben. Ihre stilistische Heterogenität erscheint hierbei als Ergebnis eines permanenten, aber kreativen Kompromissfindungsprozesses zwischen der Filmindustrie, den Publikumserwartungen, Engagement und Autorenanspruch (vgl. Rigola 2015: 16 f.).

Diesen Ansatz führen Curti (2021) und Luzzagni (2021) mit ihren Monografien fort: Mit dem Anspruch, einen profunden Einblick in die Gesellschafts-, Kultur-

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

und Politikgeschichte Italiens zu bieten, verbinden sie die Analysen der Filme und nicht realisierter Projekte mit einer Aufarbeitung von Originaldokumenten, um minutiös die Entstehung des Gesamtwerks nachzuzeichnen. Durch die stark biografisch geprägte Herangehensweise bleibt die ästhetische Form der Produktionen allerdings eng an die Person des Regisseurs gekoppelt. Curti und Luzzagni behandeln Petris Arbeiten und Entwürfe demnach jeweils als Ausdruck subjektiver politischer und künstlerischer Ideen, bei deren praktischer Umsetzung sich der Regisseur unterschiedlichsten Einflussfaktoren ausgesetzt sieht.

1.3 Theoretische und historische Grundlagen

1.3.1 Begriffsannäherungen: Politik – politisch – politischer Film

Es gilt zunächst einen heuristischen Rahmen abzustecken, um Elio Petris Arbeiten als spezifische Variation in der Historie des politischen Films zu verorten. Dies erweist sich als keineswegs einfaches Unterfangen. Gerade an der Rezeptionsgeschichte seines Werks zeigt sich, dass die Auffassungen darüber, was ›politischer‹ Film ist, diachron wie synchron stark divergieren: Sandra Nuy weist darauf hin, dass der Film als erstes bewegtbildliches Massenmedium seit jeher von einer intensiven Diskussion über sein Verhältnis zur Politik begleitet wird (vgl. Nuy 2017: 23 f.). Die Historiografie des politischen Films kann daher die Geschichte seiner Diskussion und Theoriebildung nicht ausblenden, muss diese aber von der Geschichte der filmischen Artefakte differenzieren. Gerade in vielen Darstellungen der 1960er und 1970er Jahre wird ersichtlich, wie sich hier ein Ungleichgewicht einstellen kann: Die Geschichtsschreibung legt den Schwerpunkt meist auf avantgardistische und militante Programmatiken, während Produktionen wie jene von Petri, die damals äußerst kontrovers diskutiert werden und im Vergleich wesentlich öffentlichkeitswirksamer sind, weniger Berücksichtigung finden.

In der Annäherung an den politischen Film arbeiten sich nun Definitionsversuche, die ahistorischen Ansätzen folgen, oftmals an historischen Paradigmen und historisch gewachsenen Begriffen ab. Dadurch fällt es in der Regel schwer, überhaupt den Gegenstandsbereich einzugrenzen. Diese Problematik tritt in der Auseinandersetzung mit dem italienischen Kino vor allem bei jenen Studien zutage, die beim *cinema politico* der 1970er Jahre ansetzen: Lombardi und Uva (2016b: 6–11) leiten etwa die Parameter Form, Inhalt und Produktionsweise aus der damaligen Debatte ab, um ohne Berücksichtigung historischer Unterschiede die ›Politizität‹ von jüngeren Kinofilmen zu bestimmen. In diesem Sinn geht

auch Jens Eder (2002) mit Blick auf das bundesdeutsche Kino davon aus, dass der politische Gehalt graduell bestimmt werden kann.

Solchen Annäherungen steht die Einsicht entgegen, dass der Objektbereich durch die Fülle der historischen Beispiele und Konzepte kaum festzulegen ist (so zum Beispiel Kirsten/Tedjasukmana/Zutavern 2014: 7). Die Cultural Studies erschweren die Lösung des Definitionsproblems insofern, als sie den Fokus auf die Rezeptionsseite verschieben: Im Prinzip kann jeder Film von seinen Zuschauern einer politischen Lektüre unterworfen werden. Ideologiekritisch geprägte Betrachtungsweisen nehmen dagegen bei jedem filmischen Produkt eine politische Wirkungsdimension an, insbesondere bei scheinbar unpolitischen Unterhaltungsfilmen. Gian Maria Volonté, der als Schauspieler mehrmals mit Petri zusammenarbeitet, lässt 1975 in diesem Sinne verlauten: »I don't intend here to give a definition of political cinema, a category I don't believe in anyway because *every* film, in a general manner, is political. An »apolitical« cinema is an invention of poor journalism« (o. A. 1975: 11). Es mag auf solche Eingrenzungsschwierigkeiten zurückzuführen sein, dass bei vielen Studien stillschweigend auf eine Begriffsklärung verzichtet wird.

Nun ist bereits das von den Termini »Politik« und »politisch« eröffnete Bezugsfeld recht weitläufig. Die Definition dieser Begriffe ist prinzipiell Gegenstand der politischen Theorie und Philosophie, wobei auch dort aufgrund unterschiedlichster Idealziele und Betrachtungsschwerpunkte eine Vielzahl an Bedeutungen vorhanden ist. Eine Annäherungsmöglichkeit bietet der Wortursprung. Im Altgriechischen bezeichnet *»Tà politikà [...] die auf die Polis bezogenen öff[entlichen] Angelegenheiten, die alle Bürger (= *polítes*) betreffen und verpflichten, *politiké téchne* die Kunst der Führung und Verwaltung der öff[entlichen] Aufgaben im Interesse der Gemeinschaft der Bürger / des Gemeinwohls der Polis«* (Schultze 1998: 488). In seiner Ideengeschichte unterliegt dieser Politikbegriff einem mannigfaltigen Wandel, dennoch lassen sich grundlegende Aspekte auf moderne Massengesellschaften übertragen: so der Umstand, dass Politik und politisches Handeln auf die Organisation des gemeinschaftlichen Lebens bezogen sind, das heute (anders als im antiken griechischen Stadtstaat) alle Mitglieder der sozialen Gemeinschaft umfasst.

Nimmt man davon ausgehend nur das Phänomen des politischen Films in den Blick, so ist zu konstatieren, dass »Politik« nicht auf den institutionalisierten Bereich spezialisierter Akteure, Institutionen und Handlungsweisen reduziert werden kann; nach der Luhmann'schen Systemtheorie das Teilsystem, das die gesamtgesellschaftlich gültigen Entscheidungen trifft. Als politisch deklarierte Filme werden ja keineswegs nur von Parteien, Interessensverbänden oder staatlichen Einrichtungen produziert, geschweige denn ausschließlich in deren

begrenzten Kreisen vertrieben. Die heutige Theoriebildung des politischen Films bevorzugt daher einen weiten gegenüber einem engen Politikbegriff: denn mit einem weiter gefassten Terminus rücken ›politische‹ Beziehungen und Vorgänge in allen gesellschaftlichen Teilbereichen in den Blick, die als solche auf komplexe Weise mit dem institutionalisierten Sektor wechselwirken.

Vor diesem Hintergrund verweist etwa Nuy auf den Debattenzusammenhang der ›politischen Differenz‹, in dem zwischen der Politik im engen Sinn und dem ›Politischen‹ unterschieden wird (vgl. Nuy 2017: 24–29, in Anlehnung an Marchart 2010: 32–58). Letzteres bezeichnet das Funktionsprinzip, das in einer Gesellschaft und in all ihren Teilsystemen die gemeinschaftlichen Aushandlungsprozesse kennzeichnet. Dabei herrscht innerhalb der politischen Philosophie Uneinigkeit darüber, worin dieses Funktionsprinzip besteht: Die Gegnerschaft, die etwa Nuy für ihre Studie zur Spielfilmdramaturgie relevant macht, stellt hierbei nur eine Definitionsmöglichkeit neben weiteren dar; andere Ansätze bevorzugen etwa im Anschluss an Hannah Arendt das Konsensuelle.⁸

Blickt man in die Geschichte der Filmtheorie, so wird ersichtlich, dass dort seit jeher die Denkfigur des Konflikts dominiert, nicht zuletzt aufgrund des starken Einflusses, den der Marxismus in seinen verschiedenen Modifikationen auf das Denken über den Film ausgeübt hat. Er sieht jeden Teilbereich der Gesellschaft vom Klassenantagonismus durchzogen: Hegemonietheoretische, ideologiekritische, sozialpsychologische oder feministische Theorien entwickeln die marxistischen Grundannahmen fort, indem sie den Primat von der ökonomischen Basis zum Überbau und den Ideologien verschieben. Es geht jeweils darum, dass eine Klasse bzw. soziale Formation in der Organisation der Gemeinschaft ihre Interessen gegen andere durchsetzt. Auch Elio Petri gründet 1971 die Konzeption seines ›politischen‹ Kinos auf die Vorstellung einer gespaltenen, konflikthaften Gesellschaft: Hierbei richtet er seine Filme explizit an die »uomini che lavorano« (*Cinema 70* 1971), die er als die einzigen ernstzunehmenden Adressaten versteht.

Die moderne Differenzierung zwischen der Politik und dem Politischen erweist sich durchaus als produktiv. In den Blick geraten so die Beziehungen und Vorgänge zwischen differenten Positionen, die jenseits institutionalisierter Politik auf das Gemeinschaftliche bezogen sind. Es bietet sich daher an, Politik weniger substanziell-institutionell denn prozessual zu betrachten. Als politisch zu gelten haben damit nicht nur professionelle Akteure, sondern auch die Prozesse gesellschaftlicher Aushandlung, die mit politischen, sprich allgemein verbindlichen

8 Zur Problematisierung der filmwissenschaftlichen Rezeption vgl. Kirsten/Tedja-sukmana/Zutavern 2014: 8.

Entscheidungen einher- bzw. diesen vorausgehen. Unter diesen Prämissen kann man Politik mit von Alemann als »öff[entlichen] Konflikt von Interessen unter den Bedingungen von Macht und Konsensbedarf« (Alemann 1993: 301) verstehen.

Dies schließt auch den Vorgang der Politisierung ein. Kirsten et al. halten hier mit Blick auf den Film und seine (massen-)medialen Eigenschaften fest: »Nicht alles ist politisch, aber (fast) alles kann als politisches Problem aufgefasst und zum Gegenstand politischer Auseinandersetzung werden« (2014: 8). Dies geschieht insofern im Sinne des griechischen Wortursprungs, als ein bestimmter Sachverhalt – beispielsweise eben über das Massenmedium Film – dezidiert mit einer sozialen Gemeinschaft, der Art und Weise ihrer Organisation und den daraus hervorgehenden Dispositionen in Zusammenhang gebracht, mithin »politisiert« wird: unter der Voraussetzung, dass die bestehende Ordnung kontingent und somit veränderbar ist. Exemplarisch sei hier an den Feminismus der 1960er und 1970er Jahre erinnert, der das Privat-Intime zur politischen Frage erklärt; eine Dimension, die eine nur auf das öffentliche Gemeinwesen gerichtete Vorstellung von Politik nicht zwingend einschließt. Auch Petris Filme kreisen thematisch um die Frage, wie die Gesellschaft die Entfaltung des Individuums und seine Beziehungen zu anderen Individuen determiniert.

In einem solchen prozessualen Modell bilden Medien zwangsläufig essenzielle Faktoren von Politik. Dem Film im Allgemeinen ebenso wie dem Dispositiv des Kinos werden dabei seit jeher enorme Wirkungspotenziale zugeschrieben, sowohl unter positivem als auch negativem Vorzeichen. Nuy (2017: 24) spricht hier in Anlehnung an Umberto Eco anschaulich von »Apokalyptikern und Integrierten«. In der historischen Theoriedebatte über das Verhältnis zwischen Film und Politik bildet die Beschäftigung mit Fragen des »politischen Films« nun nicht den einzigen Schwerpunkt. Er ist von drei weiteren abzugrenzen, die sich im Laufe der Zeit herauskristallisieren: erstens von politischen Theorien des Films, die das Medium als Widerspiegelung politischer Verhältnisse betrachten; zweitens von Filmtheorien des Politischen, welche filmischen Wahrnehmungsstrukturen per se eine politische Dimension zuschreiben; und drittens von kritischen Dispositivtheorien, die das mediale Arrangement des Kinos als Manifestation von Machtverhältnissen behandeln (vgl. Blum / Weber 2020).

Theorien des politischen Films basieren dagegen auf der Annahme, dass das Medium intentional funktionalisiert werden kann: Es wird jeweils als Instrument aufgefasst, das bei »richtiger« Handhabung die notwendige Kraft besitzt, um bestehende Verhältnisse zu ändern oder zu festigen. In vielen Konzeptionen stellt die Politik *im* Film hierfür keine zwingende Bedingung dar. Es wird also angenommen, dass Filme nicht unbedingt politische Akteure, Institutionen, Ereignisse oder Zusammenhänge präsentieren müssen, um politisch wirksam

1. Elio Petri – eine kontroverse Figur des politischen Films

sein zu können. Durch den Primat ideologie- und dispositivkritischer Ansätze hat lange Zeit ein gewisses Misstrauen gegen solche vermeintlich allzu direkten Darstellungen von Politik vorgeherrscht. Laut Gradinari und Pause haben Praktiker wie Theoretiker aber mittlerweile auf dadurch entstandene Versäumnisse reagiert und schreiben der Inhaltsebene eine wesentlich größere Bedeutung zu. Nicht unwesentlich ist hierbei auch ein grundsätzlich veränderter Blick auf das Verhältnis von Politik und (audiovisuellen) Fiktionen: Im Kontext moderner Mediengesellschaften gelten sie nicht länger nur als ästhetische Nachbildung von sozialen und politischen Verhältnissen. Ihnen wird nun die Fähigkeit zuerkannt, an der Konstitution sozialer und politischer Wirklichkeit mitzuwirken (vgl. Gradinari / Pause 2018: 19).

1.3.2 Historische Skizze des politischen Films

In der Historie des politischen Films, sprich im Verlauf sich wandelnder Vorstellungen darüber, wie das Medium in politischen Zusammenhängen wirkungsvoll eingesetzt werden kann, nimmt nun gerade das italienische Kino eine herausragende Stellung ein. Schließlich bildet sich dort mit dem Neorealismus eine Strömung aus, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem aufgrund ihres ordnungsverändernden Potenzials interessiert: Der »neue« Realismus wird seinerzeit als Gegenkino aufgefasst, da er sowohl filmische Konventionen als auch gesellschaftlich dominante Überzeugungen infrage stellt. Er entwickelt sich auch außerhalb Italiens zu einem wirkungsmächtigen Paradigma, als er in den 1950er Jahren Filmemachern und Intellektuellen in Mittel- und Osteuropa, den USA, Südamerika, später auch in Indien und Afrika zum Bezugsmodell wird (vgl. Liehm 1984: 129–131; Ruberto / Wilson 2007; Giovacchini / Sklar 2012).

Grundsätzlich entsteht die Vorstellung eines Gegenkinos nicht erst nach 1945: Die sowjetischen Regisseure Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin und Dziga Vertov verstehen ihre Filmkunst schon in der Zwischenkriegszeit als Mittel der proletarischen Revolution, das sie als solches auch theoretisch fundieren. Ihre Verbindung von linkspolitischen und filmavantgardistischen Bestrebungen nehmen sich in den 1960er Jahren wiederum Befürworter einer Politik der Form zum Vorbild. Da sich die sowjetischen Filmemacher aber noch in den Dienst einer Staatsideologie stellen, rücken sie letztlich in die Nähe zu anderen ordnungsstützenden Varianten des politischen Films: sowohl zu Propagandawerken, die zu Kriegszeiten in diktatorischen und nicht diktatorischen Staaten gleichermaßen produziert werden, als etwa auch zu Hollywood-Filmen, die den Mythos

der US-amerikanischen Nation nähren und den Einzelnen stets an die Werte des demokratischen Systems zurückführen (vgl. Gradinari/Pause 2018: 9f.). Auch wenn sich schon damals Theoretiker wie Walter Benjamin mit der revolutionären Kraft der damals jüngsten Kunstgattung beschäftigen, dominieren in der Praxis bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs solche affirmativen Ausprägungen.⁹

Der politische Impetus des Neorealismus besteht nun darin, dass er sich empathisch der außerfilmischen Wirklichkeit zuwendet. Etablieren solche Filme hierdurch eine kritische Perspektive auf gesellschaftliche Verhältnisse, so ist ihre inhaltlich-thematische Seite nicht unwichtig. Üblicherweise sind die Protagonisten nämlich selbst sozial benachteiligt, mithin keine klassischen Heldentypen. In solchen mit Kriegssujet fungieren einfache Leute als Widerstandskämpfer, die neue Angebote nationaler Identitätsstiftung schaffen. Sozialkritische Filme zeigen dagegen anhand alltäglicher Situationen die missliche Lage unterprivilegierter Schichten auf, um übergeordnete, gesamtgesellschaftliche Problemzusammenhänge sichtbar zu machen. Andere präsentieren sogar konkret alternative Modelle des Zusammenlebens und Wirtschaftens, beispielsweise in Form von Landkooperativen.

Die ästhetische Innovativität neorealistischer Filme wird mittlerweile differenzierter betrachtet, ihre Erneuerungsideologie sogar problematisiert (vgl. Wagstaff 2007; Fabbri 2015). Damit verbunden ist eine intensive Diskussion über die Vormachtstellung des Neorealismus in der Historiografie des italienischen Kinos (vgl. O'Leary/O'Rawe 2011). Entscheidend ist, dass die Grundidee, politisches Kino müsse »ein formal wie inhaltlich abweichendes, »anderes« Kino« (Gradinari/Pause 2018: 10) sein, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst vor allem mit diesen Filmen assoziiert wird. Ein solches Modell ist insbesondere für Filmemacher und -theoretiker oppositioneller Gesinnung attraktiv, um politisch-weltanschauliche Abgrenzungen vorzunehmen: einerseits zum kommerziellen Erzählkino, das in vielen Ländern mit Hollywood assoziiert und der eigenen Filmkultur gegenübergestellt wird; andererseits zum Kino der Diktatur- und Kriegszeit, wie es eben in Italien der Fall ist.

Der Neorealismus markiert demnach zumindest im filmtheoretischen Diskurs seiner Zeit eine Gegentendenz zum ideologisch kompromittierten und als künstlich empfundenen Kino des Faschismus. Damit wendet er sich nicht nur gegen die ästhetisch übersteigerte Propaganda von Filmen wie *SCIPIONE L'AFRI-*

9 Als Gegenbeispiel ließe sich etwa der deutsche Arbeiterfilm der 1920er und frühen 1930er Jahre anführen, der von den Linksparteien finanziert wird und vom sowjetischen Revolutionskino inspiriert ist.

CANO (1937), sondern vor allem gegen das *cinema dei telefoni bianchi*. Diese abwertende wie verknappende Bezeichnung intendiert eskapistische Unterhaltungsfilme, deren Settings bevorzugt im konservativ-bürgerlichen Milieu angesiedelt sind. Auch in Hinblick auf die Herstellungsmodalitäten eignen sich solche Produktionen als Kontrastfolie eines dezidiert wirklichkeitszugewandten Kinos, da sie meist in den von Benito Mussolini gegründeten Cinecittà-Studios entstehen. Solche expliziten Abgrenzungsgesten rücken aber beispielsweise die Tatsache in den Hintergrund, dass auch eine Leitfigur wie Roberto Rossellini realistisch gestaltete Kriegsfilme für das Regime dreht, so etwa *UN PILOTA RITORNA* (1942). Zudem wird die Zeitschrift *Cinema*, die Anfang der 1940er Jahre erste Thesen einer neuen, auf die Wirklichkeit ausgerichteten Filmkunst veröffentlicht, von Mussolinis Sohn Vittorio geleitet.

Die Vertreter und Befürworter des Neorealismus hängen nun eben der Überzeugung an, dass Filme bei einer adäquaten Gebrauchsweise der filmspezifischen Mittel die ›richtige‹ politische Wirkung erzielen können. Allerdings gewinnt in dieser Zeit auch ein Generalverdacht gegen das Medium Raum. Die Kinematografie hatte ja durch ihre Instrumentalisierung im Zweiten Weltkrieg und in den totalitären Staaten bewiesen, dass sie aufgrund ihrer Suggestivkraft zu einem enormen Gefahrenfaktor werden kann. Die neomarxistische Idee der Kulturindustrie trägt dazu bei, dass die Begeisterung aus der Frühzeit des Films bei vielen Kultur- und Gesellschaftstheoretikern allmählich in apodiktischen Pessimismus umschlägt: ›Apokalyptiker‹ wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer sehen alle Massenmedien in kapitalistische Verblendungszusammenhänge integriert, sodass sich der Film per se als manipulativ gebrandmarkt sieht (vgl. Adorno 1984 [1944]: 141–191).

Als Gegenpol zum bürgerlichen Kunstideal, das hier noch durchscheint, wird in den 1960er Jahren Benjamins Filmtheorie des Politischen aus dem *Kunstwerk*-Aufsatz wirksam: Sie liefert ›Integrierten‹ Ansatzpunkte für politisierte Kunst-, Film- und Medienpraktiken (vgl. Benjamin 2013 [1936]). Im Umfeld der Studenten- und Arbeiterproteste, antikolonialer Bestrebungen sowie der Neuen Sozialen Bewegungen kommen weltweit unterschiedlichste Formen eines ›militanten‹ Kinos auf: Vom kapitalistischen Zwang der etablierten Filmproduktion befreit wird hier das Medium im Kampf gegen das jeweils vorherrschende, unterdrückerische System funktionalisiert. Idealerweise entstehen und zirkulieren die Filme in unabhängigen, nicht kommerziellen Kreisen, um politische Aufklärungsarbeit zu leisten, revolutionäre Gruppen miteinander zu vernetzen und Gegenöffentlichkeiten sowie -kulturen zu organisieren. Während ästhetische Fragen bei solchen Filmpraktiken meist nachrangig sind, stehen sie bei der Politik der Form im Mittelpunkt.

Die Politik der Form ist im Zusammenhang mit einer politisierten Filmtheorie zu sehen, die ihre Grundlagen in der Ideologiekritik Louis Althussters und der Psychoanalyse Jacques Lacans findet. Hierbei werden der Realitätseindruck der Kamera, die technisch-räumliche Struktur des Kinos und die sich darin niederschlagenden Subjektbildungsprozesse zum Gegenstand der Auseinandersetzung (vgl. Kirsten 2014: 83–85). Während die neorealistischen Theoretiker noch von einer wesensmäßigen Verbindung zwischen Film und Wirklichkeit ausgehen, verstehen Comolli und Narboni bereits die von der Kamera aufgezeichnete Wirklichkeit nur als Ausdruck der vorherrschenden Ideologie (vgl. Comolli/Narboni 1969: 11–15).¹⁰ Mit Blick auf die Subjektposition der Zuschauer führt Baudry (1970; 1975) den ungebrochenen Fluss zentralperspektivisch organisierter Filmbilder mit den Umständen der Vorführungssituation im Kinosaal zusammen. Das Kino erscheint hier als Illusionsmaschinerie, die die technischen Mittel, mit denen der Eindruck eines Wirklichkeitskontinuums hergestellt wird, konsequent verschleiert. Diese dispositivkritischen Beiträge werden später vor allem im anglophonen Raum unter dem eher reduktiven Rubrum der *apparatus theory* rezipiert. In Italien dominieren dagegen noch strukturalistische Lesarten, die der Ideologie im Aufbau eines Films nachspüren: Hierbei wird ein filmisches Werk dann als autoritär aufgefasst, wenn es keine bedeutungsoffene Struktur ausbildet und die Zuschauer dadurch auf die Rolle passiver Konsumenten reduziert.

Die Politik der Form setzt dementsprechend bei der filmischen Wirklichkeitsillusion und den ideologischen Effekten der Kinematografie an: Revolutionäre Gestaltungsweisen sollen die technische Organisation offenlegen bzw. aus strukturalistischer Sicht die autoritäre Form zerstören und das Publikum zur eigenmächtigen Bedeutungskonstruktion anregen. Im westlichen Kino entwickelt sich neben der sowjetischen Filmavantgarde das Epische Theater Bertolt Brechts zum wichtigsten Bezugsmodell. Mit seinen Verfremdungs- und Distanzierungstechniken liefert es die Grundlage für eine solche auf Illusionsstörung gegründete Variante des politischen Films. Diese beansprucht, einen alternativen Blickwinkel auf die Wirklichkeit und die dort vorherrschenden Machtstrukturen zu bieten, während sie zugleich die Medialität des Films offenlegt: nicht zuletzt mit dem Ziel, ein generelles Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die Wahrnehmung der Welt ebenso wie die Kommunikation über die Welt gesellschaftlich festgelegt sind. So bildet sich ein reflexiver, betont selbstkritischer Realismus aus (vgl. Gradinari/Pause 2018: 11). Eine solche Ausprägung

¹⁰ Comolli präzisiert und modifiziert seine Ansichten über den Zusammenhang von Ideologie, Filmtechnik und Realitätseindruck wenige Zeit später, vgl. Comolli 1971–1973.

des politischen Films setzt sich demnach dezidiert von realistischen Repräsentationsformen ab, die die Gemachtheit des Artefakts negieren bzw. ausblenden; so eben auch vom Neorealismus.

Dabei werden filmtheoretische Prämissen weitergetragen, auf die sich bis in die 1970er Jahre hinein fast alle aktivistischen Bestrebungen im internationalen Kino stützen. Schon die Vertreter und Befürworter des Neorealismus setzen in der Regel ein passives, sich nach Vergnügen und Realitätsflucht sehnendes Publikum voraus, das sich seiner prekären Lebenslage nicht bewusst ist; eine Vorstellung, die erst die Cultural Studies überwinden. Bis dahin herrscht die Ansicht vor, dass das konventionelle, kulinarische Erzählkino den bestehenden Zustand perpetuiert, indem es zur gesellschaftlichen Anpassung und damit der Entfremdung des Zuschauersubjekts beiträgt. Die historischen Modelle eines Filmaktivismus räumen den Filmemachern selbst eine privilegierte, ja elitäre Stellung ein, implizieren sie doch, dass diese mehr über die bestehenden Verhältnisse wissen als das Publikum (vgl. Blum / Weber 2020). Selbst Elio Petri geht noch von einem solchen Zuschauerkonzept aus, als er in seiner Anfangszeit ein modernes ›Kino der Ideen‹ propagiert; ein Umstand, den er erst gegen Ende seiner Karriere selbstkritisch reflektiert.

Die Subversivität jener antikonventionellen Gestaltungs- und Erzählweisen, die die Politik der Form ausprägt, wird recht bald unterminiert: Schon in den 1970er Jahren finden sie etwa durch das New Hollywood Eingang in das etablierte Erzählkino. Heutzutage kann politischer Film nicht mehr innerhalb der Koordinaten von Inhalt und Form gedacht werden. Gradinari und Pause zeigen, dass sich das nunmehr wirksame Spannungsverhältnis zwischen Partikularität und Universalität ausbildet: Der politische Film zielt nicht mehr auf eine universal gültige Darstellung der Welt, sondern biete durch Schicksale marginalisierter Individuen partikuläre Sichtweisen, die hegemoniale Verhältnisse in einem kritischen Licht erscheinen lassen. Hierbei wird Strategien der Identifikation und Empathie, die vor allem im konventionellen Erzählkino wirksam sind, mehr Bedeutung zugeschrieben (vgl. Gradinari / Pause 2018: 13–18). Wird spätestens im 21. Jahrhundert auch nicht reflexiven, narrativen Filmen Gültigkeit zuerkannt, so ist dies auch auf die internationale politische Situation zurückzuführen, die sich im Vergleich zu den 1960er und 1970er Jahren fundamental gewandelt hat. Das Ideal einer Politik der Form bleibt allerdings auch nach dem Zerfall jener aktivistischen Bewegungen und Strukturen lange bestehen, insbesondere in der theoretischen und historiografischen Auseinandersetzung mit dem politischen Film (vgl. Kirsten / Tedjasukmana / Zutavern 2014: 7).

Vor diesen filmgeschichtlichen Hintergründen erweist sich die Lage in Italien als recht eigentümlich. Denn gerade dort manifestiert sich in der Kritik am Neo-

realismus, der schon in den 1950er Jahren als obsolet gilt, eine ambivalente Haltung. Die fraglichen Arbeiten von Luchino Visconti, Roberto Rossellini oder Vittorio De Sica dienen postneorealistischen Regisseuren nämlich durchaus noch als Leitmodell, mit dem sich das eigene Schaffen historisch legitimieren lässt. Auch Petri betont wiederholt die filmgeschichtliche Bedeutung dieser Werke, die er für seine eigene Entwicklung als wegweisend erachtet. Seinen Vorbildcharakter gewinnt der Neorealismus im theoretischen Diskurs im Grunde jedoch nur durch die aus ihm abgeleitete Kunstkonzeption: Nicht zuletzt dank des erheblichen Einflusses der linksgerichteten Film- und Kulturkritik etabliert sich mit diesen zahlmäßig recht überschaubaren Produktionen in Italien das Ideal einer engagierten (Film-)Kunst. Ein Film kann demnach nur als künstlerisches Werk gelten, wenn sich an ihm ein kritischer Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit erkennen lässt. Die *auteur*-Idee und die frühen Arbeiten der *Nouvelle vague* finden in Italien daher im Gesamten betrachtet verhältnismäßig wenig Anklang.

Auch dort gibt die politisierte Filmkritik in den späten 1960er und in den 1970er Jahren dann den militanten und ästhetisch radikalen Ansätzen den Vorrang. Unter dem Rubrum des *cinema politico* werden dagegen all jene Spielfilme zusammengefasst, die auf herkömmlichem Weg produziert werden und auf scheinbar ebenso herkömmliche Weise erzählen. Sowohl in ihrer Themenauswahl als auch der Genrezugehörigkeit und den Stilweisen erweisen sich die damit bezeichneten Produktionen als höchst unterschiedlich. Das italienische *cinema politico* mag im Vergleich durch seinen Umfang und seine Vielfalt auffallen, wobei in dieser Zeit ja auch andere Nationalkinos solche politischen Kinospiele hervorbringen: Neben Thrillern, die um Sujets politischer Konspiration kreisen, entstehen zahlreiche bürgertums-, konsum-, kapitalismus- und im weiteren Sinn systemkritische Arbeiten, die unter anderem mit den Mitteln der Komödie, der Satire und der Parabel arbeiten. In diesem Sinn werden oftmals Institutionen des Staats- und Gesellschaftsapparats wie die Polizei, die Justiz, das Militär, Schulen, psychiatrische Anstalten oder die Kirche zum Gegenstand der Anklage bzw. kritischen Reflexion. Zudem problematisieren Arbeiterfilme ungleiche Klassenverhältnisse, indem sie die Lebenswelt der arbeitenden Schichten vorführen. Wie Petris Regiearbeiten fallen solche Produktionen bei der politisierten Filmkritik üblicherweise durch. Diese erkennt allerdings, dass verschiedene dieser Filme in ihrer ästhetischen Machart durchaus avanciert sind und reflexives Potenzial entwickeln. Das gilt insbesondere für Elio Petris Arbeiten, die unter diesem Gesichtspunkt als herausragende Beispiele zu betrachten sind.

1.4 Konzeption der Werkanalyse

Um Petris historischer Relevanz für den politischen Film habhaft zu werden, gilt es bestehende Annahmen über sein Werk kritisch zu überprüfen. Seine Filme erweisen sich hierbei als wesentlich vielschichtiger, als es die zeitgenössischen Kritiker, aber auch die enthusiastischen Wiederentdecker behaupten. Mit den Begriffen und Kategorien, die in den damaligen Debatten um den politischen Film verwendet werden, lässt sich sein Werk nur unzureichend erfassen; wie oben aufgezeigt, sind diese oftmals noch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Petris Regiearbeiten maßgebend. Die Urteile der Filmkritik müssen jedoch als historisch begriffen und innerhalb ihres diskursiven Kontexts betrachtet werden.

Dies gilt auch für Petris Filmpoetologie: Der Regisseur ist zeit seines Schaffens bemüht, gestaltungs- und produktionsbezogene Entscheidungen einsichtig zu machen und ideologisch zu rechtfertigen. In seinen werkbezogenen Äußerungen setzt er daher sein ›populares‹ einem künstlerisch anspruchsvollen ebenso wie einem zerstreuten, anspruchslosen Kino entgegen. Auf diese Weise versucht er, eine politische und zugleich publikumsnahe Alternative zu markieren. Eine wesentliche Problemstellung der Petri-Forschung besteht darin, dass solche Aussagen des Regisseurs oftmals genauso unreflektiert mit den Filmen kurzgeschlossen werden wie seine autobiografischen Erzählungen. Hierbei dienen die Filme im Grunde nur der Bestätigung einer explizit ausformulierten Autorenintention, sodass sie als praktische Umsetzung einer persönlichen, vorab entwickelten Programmatik erscheinen. Bei Petri bietet sich eine solche Betrachtungsweise an, weil sein Werk stilistisch epigonal und äußerst heterogen, mithin ohne eigene ›Handschrift‹ anmutet. Mithilfe der filmpoetologischen Kommentare lässt sich also ein inkohärent erscheinendes Ensemble an Filmen als konsistentes Gesamtwerk präsentieren.

Die folgende Darstellung basiert daher auf einem differenzierenden und kontextualisierenden Ansatz: Petris filmpraktisches und sein filmpoetologisches Werk werden als eigenständige Gegenstandsbereiche behandelt, um sie in ihren jeweiligen Kontexten zwischen den 1950er und den frühen 1980er Jahren zu verorten. Bei einer solchen Herangehensweise werden schließlich auch die zeitspezifischen Konflikte und Zuschreibungsprozesse transparent, durch die die Regiearbeiten als spezifisches Modell innerhalb der italienischen Diskussion um den politischen Film Kontur gewinnen: Mithin wird nachvollziehbar, wie dort bestimmte Darstellungsweisen aufgefasst, kategorisiert und als charakteristisch für eine mit Petri assoziierte Variation des politischen Films behandelt werden; eine Variation, die seinerzeit vielbeachtet, aber stark umstritten ist.

1.4.1 Ästhetik des politischen Films – Politik und Ästhetik im Film

Die Orientierung an der zeitgenössischen Filmkritik und die Konzentration auf Petris Person haben dazu geführt, dass bislang ein eher undifferenzierter Umgang mit den Gestaltungs- und Erzählweisen seiner Regiearbeiten gepflegt wird. Die Aufwertung von Petris Werk verdankt sich vor allem dem Umstand, dass Repräsentationen von Politik im Spielfilm grundsätzlich positiver betrachtet werden. Seinerzeit geraten solche Filme, die explizit politische Akteure oder Ereignisse zeigen, vor allem bei Befürwortern der Politik der Form tendenziell unter Konformismus- und Manipulationsverdacht (vgl. Gradinari / Pause 2018: 19). Bei Petri bildet die Politik im Film einen entscheidenden Faktor seines Erfolgs: *INDAGINE* und *LA CLASSE OPERAIA* rufen beim Kinostart jeweils große Resonanz hervor, gerade weil sie einen repressiven Polizeiapparat vorführen bzw. politisierte Arbeiter, Gewerkschaftsführer und Gruppierungen der Neuen Linken als Protagonisten einer fiktiven Handlung auftreten lassen. Einer der wesentlichen Kritikpunkte besteht bei *LA PROPRIETÀ* dann darin, dass der Film keinen expliziten Bezug zum politischen Zeitgeschehen mehr herstellt.

Eine kritische Neubetrachtung von Petris Arbeiten hat zudem die Tatsache zu berücksichtigen, dass jene Vorbehalte, die seinerzeit gegen ein populäres, gerne als Mainstream bezeichnetes Erzählkino gehegt worden sind, mittlerweile als überholt gelten, ja manchmal nahezu enthusiastisch ins Gegenteil verkehrt werden. Petri betont schon damals die Unterhaltungsentention seiner Filme, wobei er ganz im Zeichen seiner Zeit die formale Gestaltung zur politischen Frage erklärt:

Le choix du langage, de la structure est aussi un choix politique. Malheureusement, dans la notion de film populaire, les intellectuels refusent l'idée de divertissement. Il est vrai que celui-ci, telle qu'il est pratiqué dans le monde capitaliste et bourgeois, est négatif. Mais il faut savoir que les gens font dans la journée quelque chose qu'ils n'aiment pas et qui est souvent dur et, le soir, ils ont besoin de libération. (Fléouter 1972)

Gegenüber bisherigen Betrachtungen, die sich im Kern an solchen poetologischen Aussagen und den darin abzeichnenden Bewertungsschemata orientieren, setzten die Analysen der Filme und anderen Arbeiten im Folgenden dezidiert bei den Werkstrukturen an: mithin den spezifischen Modalitäten der filmischen Konfigurationen von Politik. Wenn man die Erzähl- und Gestaltungsweisen im Detail betrachtet, so wird augenscheinlich, wie reduktiv die oft pauschalisierende Annahme einer Zwischenposition oder Petris eigene Rede vom Popularen und Unterhaltsamen tatsächlich sind.