

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1977)
Heft: 5

Artikel: Pietro Germi : Ansprechung des Herzens : zu einer Retrospektive der Cinémathèque Suisse
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933005>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.03.2025

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

Pietro Germi: Ansprechung des Herzens

Zu einer Retrospektive der Cinémathèque Suisse

Am Internationalen Filmfestival von Locarno im letzten Sommer zeigte die Cinémathèque Suisse eine zwar nicht vollständige, aber repräsentative Retrospektive des Werkes von Pietro Germi. Das Filmpodium Zürich spielt diese Filme des italienischen Regisseurs zur Zeit nach und macht sie damit einem grösseren Publikum zugänglich. Anlass genug, sich mit dem Werk dieses kraftvollen Filmemachers auseinanderzusetzen, es neu zu entdecken. Der nachfolgende Bericht versucht, dies aus der heutigen Sicht heraus zu tun, verzichtet weitgehend auf eine Eingliederung in einen filmhistorischen Kontext, sondern bemüht sich, Eindrücke des Filmerlebnisses zu vermitteln. Im Filmpodium Zürich waren bisher die Filme «In nome della legge», «Il cammino della speranza», «Il brigante del Tacca del Lupo», «La Presidentessa» und «Gelosia» zu sehen. Am 7. März folgt «Il Ferroviere», am 14. März «L'uomo di paglia», am 21. März «Un maledetto imbroglio», am 28. März «Divorzio all'italiana», am 4. April «Sedotta e abbandonata», am 11. April «Signore e Signori» und schliesslich am 18. April «Serafino». Es bleibt die Hoffnung, dass einzelne dieser Filme auch in andern Spielstellen zur Aufführung gelangen.

Ein Opfer der Verkennung

Pietro Germi sei, so ist im «Dictionnaire des Cinéastes» von Georges Sadoul nachzulesen, keiner der grossen Regisseure des Neorealismus', aber er habe in «In nome della legge» (1949) und in «Il cammino della speranza» gewisse sizilianische Realitäten gut ausgedrückt. In Ulrich Kurowskis «Lexikon Film» ist Germi unter dem Stichwort Neorealismus überhaupt nicht zu finden, und auch Jean Mitry räumt ihm in seinem Cineasten-Nachschlagwerk nur eine kleine Rolle an der Seite der Neorealisten ein. Die Beispiele wären beliebig fortzuführen. Kritiker, die dem Werke Germis mehr als nur gutmütiges Wohlwollen abzugewinnen vermochten, sind verhältnismässig selten. Zu erwähnen wäre hier Martin Schlappner, der in seinem Buch «Von Rossellini zu Fellini» (Orgio-Verlag, Zürich) schon vor etlichen Jahren auf die Bedeutsamkeit auch der frühen Germi-Filme hinwies.

Dass Germi erst mit seinen späten sarkastischen Komödien, mit dem 1961 entstandenen «Divorzio all'italiana» berühmt geworden sei, war denn auch in etlichen Nachrufen zu lesen, die zu seinem Tode im Dezember 1974 erschienen sind. Gewiss, der etwas jüngere Germi stand im Schatten von Visconti, de Sica und Rossellini. Aber dennoch war er ein Neorealist der ersten Stunde, auch wenn er in späteren Filmen eine Abspaltung von der Bewegung erkennen lässt. Ist es die Tatsache, dass Germi – anders als Visconti, de Sica und Rossellini – seine Filme teilweise nicht im proletarischen Milieu, sondern im Kleinbürgertum ansiedelte, die ihm die Ächtung zumindest eines Teils der linken Filmkritik eintrug? Die Auseinandersetzung allein mit den Inhalten von Germis Filmen müsste eigentlich eines besseren belehren. Gerade seine frühesten Werke sind von einem starken sozialen Engagement getragen, das er – wie übrigens zahlreiche andere Neorealisten auch – mit einem Bekenntnis zum Humanismus vortrug.

Stärker indessen als etliche seiner Kollegen hat Pietro Germi die Herzen seiner



Affinität zur Dramaturgie des Western: «Il brigante di Tacca de Lupo».

Zuschauer angesprochen. Seine Beobachtungen reichten über das Dokumentarische, das eine der wesentlichen Grundlagen des Neorealismus ist, bei weitem hinaus. Ihm genügte die Aufzeichnung der äusserlichen Wirklichkeit allein nicht, sondern er suchte hineinzuleuchten in das Innere der Menschen. Deren Gefühlswelt und emotionelle Regungen dienten ihm als Spiegel ihrer Verfassung, und er verstand es, die seelischen Regungen über das Bild in den Zuschauerraum weiterzugeben. Dies hat Germi nicht nur Freude eingetragen. Besonders in einer Zeit, in der Lachen und Weinen aus dem Kino verbannt wurden und einer neuen Sachlichkeit Platz zu machen hatten, fanden seine Filme Ablehnung, ja Verachtung. Heute, da die neue Sachlichkeit längst in eine blutarme Versachlichung übergegangen ist, in deren Gefolge sich langsam wieder die Erkenntnis durchsetzt, dass der Mensch zum Krüppel wird, wenn man ihn seiner Emotionen beraubt oder diese zumindest andauernd unterdrückt, wird man Germis Werk wieder offener, mit weniger Verklemmung entgegentreten können.

Sizilianischer Western

Nach Schauspielunterricht im Centro Sperimentale di Cinematografia und Regieassistenzen bei Alessandro Blasetti drehte Pietro Germi 1946 seinen Erstling «*Il testimone*». Zwei Jahre danach folgte «*Gioventù perduta*», ein Film über die verwahrloste Nachkriegsjugend, der in eine Anklage gegen die Erwachsenen mündet, die sowohl als Erzieher wie als Gestalter einer sozialen Organisation versagen. Beide Filme sind leider in der Retrospektive nicht zu sehen. Ein Manko gewiss, ist doch den Chronisten erfahrungsgemäss nicht ganz über den Weg zu trauen, die «*In nome della legge*» den ersten bedeutenden Film Germis sehen (Gregor/Patalas: «Geschichte des Films»).

«*In nome della legge*» (1949) nun ist in der Tat ein bedeutsamer Film, wohl nicht nur

seiner Thematik, sondern auch seiner formalen Eigenschaften wegen. Erzählt wird darin eine Episode aus der auf Sizilien ewig dauernden Auseinandersetzung zwischen der Mafia und der Staatsmacht, die von einem jungen, beherzten Magistraten verkörpert wird. Sein Versuch, dem Recht Geltung zu verschaffen, erscheint als unmögliches Unterfangen, denn der Arm der Mafia, der Grossgrundbesitzer und auch der Abgeordneten in Palermo und Rom ist länger, die Bevölkerung eingeschüchtert und verunsichert. Das Ende des Films drückt mehr eine Hoffnung aus, als dass es der Realität entspricht: Der Anwalt und das Recht setzen sich in Capodarso durch, der Mafia-Chef erkennt seinen Irrtum und wird loyal.

Zweierlei macht diesen Film bemerkenswert: Über die eigentliche kriminalistische Handlung hinaus interessiert sich Germi aussergewöhnlich stark für die Opfer der sozialen Zustände, deren Folge eben die Existenz der Mafia ist. Mit Akribie schildert er die ungerechten Eigentumsverhältnisse, welche die Bauern zu harter Arbeit ohne gerechten Lohn zwingen, weist er hin auf die Armut und das Elend, so wie er auch die Ohnmacht der armen Bevölkerung gegenüber den Herrschenden und das Lavieren der Kirche mit den Mächtigen zur Darstellung bringt. Neben dieser ausgeprägten sozialen Komponente besticht der Film zum andern durch seine ungeheure Bildwucht. Eine holzschnittartige Schwarzweiss-Photographie verleiht der kargen, steinigen Landschaft, aber auch den furchigen Gesichtern der Entbehrungen gewohnten Menschen eine Ausdrucksfülle, der man sich nicht entziehen kann und die einen bleibenden Eindruck hinterlässt.

«In nome della legge» trägt nicht nur von der Handlung her – Auseinandersetzung zwischen Recht und stark idealisiertem, sozialpolitisch motiviertem Banditentum, zwischen Grossgrundbesitzern und Habenichtsen, zwischen Korrupten, Ehrlichen und Verängstigten – die Insignen eines Western. Auch das dramaturgische Konzept bis hin zu einer gewissen Schematisierung der Kontrahenden zur besseren Durchschaubarmachung des moralisch-ethischen Problems weist direkt auf das Genre hin. Besonders stark erinnert der geschickte Einbezug der Landschaft und der Örtlichkeiten als Stimmungs- und Ausdrucksträger an Filme etwa von John Ford oder Anthony Mann. Die formalen Anleihen beim Western – sie erfahren bei Germi allerdings durchaus eine eigenständige künstlerische Verarbeitung und sind damit frei von jeder Kolportage – sind meines Erachtens schon deshalb logisch, weil die Verhaltensmuster des Zusammenlebens, die Handhabung des Rechts wie auch der Ehrenkodex und die Stellung der Frau in der Pionierzeit Amerikas und im Sizilien der Gegenwart einander sehr ähnlich sind. Selbst die Entfernung der Handlungsschauplätze von den ordnungs- und gesetzgebenden Regierungshauptstädten und den Kulturzentren sind in ihren Relationen vergleichbar. Germi müssen diese Parallelen aufgefallen sein. Der Einfluss des amerikanischen Western ist «In nome della legge» auf jeden Fall ebenso stark zu spüren wie jener der russischen Dokumentarfilmschule, die den Neorealismus mitprägt.

Auf dem Weg der Hoffnung

Germis Affinität zur Dramaturgie des Western vor allem auf der Bildebene wird auch in andern Filmen sichtbar: im 1951 entstandenen «*Il brigante di Tacca del Lupo*» beispielsweise, in dem das Drama des Volkskampfes gegen die burbonische Herrschaft im Zeitalter Garibaldis in einer unwirtlichen, sonnenverbrannten Landschaft seinen Lauf nimmt. Auch hier fehlt wiederum nicht die präzise Schilderung der sozialen Zustände, nicht das hoffnungsvolle Ende, genau gleich wie in «*Gelosia*» (1953), einer Eifersuchtstragödie, die ihren Ursprung in der Unüberwindbarkeit der Standesherkunft hat. Hier nun wird zusätzlich ein neues Element sichtbar: Germi legt bei seiner Beschreibung der adeligen Grossgrundbesitzer bereits jenen Hauch der Dekadenz in den Film, wie er später vor allem von Visconti aufgenommen wurde und vor allem in «*Il Gattopardo*» seine vollendete Ausprägung erfuhr.



Aus tiefer Menschenkenntnis heraus entstanden: «Il Ferroviere» (Pietro Germi und Luisa Della Noce).

Seinen wohl stärksten Film schuf Pietro Germi mit «*Il cammino della speranza*» (1950), der wie schon «*In nome della legge*» und auch «*Il brigante di Tacca del Lupo*» unter Mitarbeit der Co-Szenaristen Federico Fellini und Tullio Pinelli entstand. Es steht in der Rückschau wohl ausser Zweifel, dass die beiden Mitarbeiter am Drehbuch Germis künstlerisches Schaffen fruchtbar beeinflusst haben und dass ihm die prägende Handschrift solch versierter Autoren später fehlte. Niemehr hat Germi meines Erachtens derart komplex und eindringlich Problemkreise aufgerollt wie in den drei Filmen mit Fellini und Pinelli, was nun allerdings keineswegs heisst, dass seinem späteren Werk mit weniger Aufmerksamkeit zu begegnen wäre.

«*Il cammino della speranza*» schildert den Exodus sizilianischer Schwefelgrubenarbeiter aus ihrer Heimat zusammen mit ihren Familien. Er erfolgt auf die Versprechung hin, dass in Frankreich Arbeit für jeden zu finden sei. Die Wanderung durch Italien zur französischen Grenze hin, wird zum Weg der Hoffnung. Sie allein hilft über alle Widerwärtigkeiten hinweg; denn der Wegrand ist gesäumt von sturem Bürokratismus, von missgünstigen Mitmenschen, von Betrügern und Intrigen, von Trennung und Not. Der Exodus der sizilianischen Arbeiter ist Germi erneut Anlass zu einer herben, nichts beschönigenden Kritik an den sozialen Zuständen des Landes und an der Unfähigkeit seiner Statthalter. Doch nicht der Aufstand wider die Ungerechtigkeit und die Unmenschlichkeit wird zum Mittelpunkt dieses Filmes, sondern die Hoffnung dieser Menschen, dass die Gerechtigkeit den Sieg über alles Ungemach davontragen wird, dass die Menschlichkeit sich durchsetzt.

Gerade hier wird nun wohl wieder die Kritik an Germi ansetzen, von jenen vor allem,

welche die Veränderung der gesellschaftlichen Zustände durch den Widerstand, ja den Aufstand gegen die herrschenden Machtstrukturen als einzige Lösung zur Beseitigung der Missstände sehen. Sie übersehen, dass Germi gerade in diesem Film seine Protagonisten keineswegs einem blinden Schicksal ohnmächtig überlässt, sondern dass er sie zu Vorkämpfern einer neuen Menschlichkeit macht. Seine Revolution ist die der Innerlichkeit. Allein durch die Veränderung des einzelnen Menschen glaubt Germi auch die Welt verändern zu können.

Und wie in vielen Filmen, welche die Revolution propagieren, gibt es auch in «*Il cammino della speranza*» den vorweggenommenen Sieg: allerdings nicht jener klischeehafte der rote Fahnen schwingenden, verbrüdereten Massen, sondern den der Menschlichkeit. Wie die Sizilianer nach langem Marsch hoch im Gebirge endlich an der französischen Grenze stehen, die sie illegal überschreiten müssen, werden sie von einer Grenzpatrouille überrascht. Alle Anstrengungen scheinen umsonst gewesen zu sein. Doch der Kommandant vermag die Not und auch die Hoffnung aus den Gesichtern der Emigranten zu lesen. Er lässt Gnade vor Recht walten und zieht seine Patrouille zurück.

Wie in «*In nome della legge*» und in «*Il brigante di Tacca del Lupo*» überrascht Germi den Zuschauer mit einem völlig unwirklichen Ende. Im Augenblick der Entscheidung, der Kulmination aller Dinge interessiert ihn nicht mehr, was ist, sondern was sein sollte. Germi setzt nicht billige Happy-ends. Er stellt die Hoffnung über die Realität und selbstverständlich auch über die Paragraphen des Gesetzes. Das gibt seinen Filmen, seinen frühen vor allem, jene Menschlichkeit, und darin erblicke ich auch eine geradezu religiöse Komponente.

Überwindung des Abgrundes

Was bei Germi dann wiederum verunsichert, sind seine Ausflüge ins Gebiet der reinen Unterhaltung. Dass es ihn als begnadeten Schauspieler gereizt haben muss, Boulevard-Theater zu verfilmen, weil gerade dort schauspielerische Brillanz zum Tragen kommt, liegt eigentlich auf der Hand. Gewiss ist denn «*La Presidentessa*» (1952) nach dem Theaterstück von Hennequin und Veber kein grosser Film, ein unterhaltendes Leichtgewicht allein, oftmals nahe dem Schwank angesiedelt. Man würde Germi indessen Unrecht tun, übersähe man die Sorgfalt der Inszenierung, die Raffinesse der Bildkomposition, die scheinbar mühelose Umsetzung vom Theater in den Film. Ähnliches ist auch von «*Un maledetto imbroglio*» (1959) zu sagen, einem Policier fast französischer Schule, bei dem Germis Liebe zum gepflegten Detail und einmal mehr seine Fähigkeit der bildhaften Erfassung sozialer Zustände auffallend in Erscheinung treten, wenn auch manchmal etwas allzu glatt und oberflächlich inszeniert.

Feststellbar bleibt, dass Germis gelegentliche Abstecher nicht verhindert haben, dass er seinen persönlichen Weg des Neorealismus' weiterverfolgte. Dabei blieb er dem Thema Hoffnung treu, verlegte aber sein Augenmerk auf die bürgerliche Familie. In «*Il Ferroviere*» (1956) erzählt Germi die Geschichte eines Lokomotivführers, der ein Signal überfahren hat und – weil in der Untersuchung festgestellt wurde, dass er während der Fahrt getrunken hat – zum Rangierdienst versetzt wird. Diese Schmach erträgt der Lokführer nicht. Wie er als Streikbrecher Gelegenheit erhält, wieder eine grosse Lokomotive zu besteigen, greift er zu, verliert aber dabei seine letzten Freunde. Er wird daraufhin zum Trinker. Sein Sohn ist es, der ihn zurückholt, ihn bewegt, ein neues Leben zu beginnen. Der Eisenbahner kehrt zu seiner Familie zurück. Das Glück der Wiedervereinigung mit der Familie währt indessen nur kurz. Nach der Versöhnung – nicht zufälligerweise findet die Heimkehr am Weihnachtsabend statt – stirbt der Lokomotivführer.

Germi ist es gelungen, diese gefühlsbetonte Geschichte ohne die geringste Sentimentalität zu erzählen. Was er anspricht, sind echte, menschliche Gefühle, getragen

von der Liebe zum Menschen, vom Verständnis auch für das Abgleiten auf die schiefe Bahn. Der Film ist aus einer tiefen Menschenkenntnis heraus entstanden, aus einer Erkenntnis heraus für das, was man gemeinhin als Ehre oder Würde bezeichnet. Der Junge, der als einziger die Ehre und die Würde seines Vaters hochhält, vermag ihn auch aus dem Abgrund zu retten. Ist es ein Zufall, dass Germi hier, wo eine glückliche Wende eintritt, wo ein Reifungsprozess seinen Abschluss findet, ans Ende den Tod stellt? Zufälliges kann nur wittern, wer die Lebensfülle in Germis Werk übersieht. Das Leben schliesst bei Germi alles ein: die Freude, die Trauer, die Begierde, die Entsagung und auch den Tod. In «Il Ferroviere» findet ein Leben seine Erfüllung. Es kann abgeschlossen werden. Aus dieser Einsicht resultiert auch die poetische Natürlichkeit, mit der Germi den Tod des Lokomotivführers darstellt. In diesem Sterben ist nichts Böses, nichts Schreckliches enthalten, sondern es wird ergreifend dargestellt, dass der Tod die logische Folge jeglichen Lebens ist.

Nicht dass Germi einen leichten Umgang mit dem Tod hätte. In seinem nächsten Film, in «L'uomo di paglia» (1958), bildet der Tod das schreckliche Ende einer Verirrung. Der Film, praktisch mit der gleichen Schauspieler-Besetzung gedreht wie «Il Ferroviere», zeigt, wie ein braver und ehrsamer Mann aus seiner Bahn geworfen wird. In sein Leben tritt eine junge Frau, eine Liebe beginnt zu erblühen. Der einfache Arbeiter indessen weiss, wo er hingehört. Das Mädchen aber begeht, als es erkennt, dass sich der Mann aus seiner Ehe nicht lösen kann, Selbstmord. Von Schuldgefühlen zerfressen, flieht der Arbeiter aus der Ehe, verliert sich in einem verzweiferten Dasein mit Alkohol und notorischer Selbstanschuldigung. Aufzufangen vermag er sich erst, als seine Frau sich seiner hilfreich annimmt. Nach und nach erkennt er sein schreckliches Erlebnis und dessen Folgen als einen Prozess der Reifung. «L'uomo di



Satire, Ironie und Karikatur: «Divorzio all'italiana».

paglia» erreicht nicht mehr ganz die Geschlossenheit von «Il Ferroviere», obschon auch hier wiederum in reichem Masse mit einer Alltagsgeschichte das Herz des Zuschauers angesprochen wird. In beiden Filmen hat Germi die Hauptrolle ebenso überzeugend wie ergreifend selber gespielt.

Satire, Zynismus und Bitterkeit

Einen seiner grössten Erfolge erlebte Germi mit «*Divorzio all'italiana*» (1961), einer satirischen, temporeichen Komödie über die juristischen und moralischen Gesetze Italiens, die einen Mord wegen verletzter Ehre leichter gewichten als eine Scheidung. Die Brillanz der Komödie vermag indessen nicht darüber hinwegzutäuschen, dass sich Elemente in den Film eingeschlichen haben, die bei Germi zuvor nicht zu erkennen waren: die Karikatur und eine beissende Ironie. Glaubt der Mann, der es wie kein anderer verstanden hat, gegen menschliche Schwäche und Verirrungen, gegen Korruption, Ausbeutung, Unmenschlichkeit und Verbrechen die Herzen der Menschen zu mobilisieren, der, wie ebenfalls kaum ein anderer, durch eine starke Betonung der Gefühlswelt und der emotionalen Regungen Ergriffenheit und pralle Lebensfülle zu schaffen wusste, nicht mehr an diese Möglichkeiten? Fast will es scheinen, dass die Unveränderbarkeit der Dinge in Italien den vehementen Darsteller und Kritiker der sozialen Zustände verzweifeln liessen. Seine Filme gegen das bis vor kurzer Zeit bestehende Verbot der Ehescheidung («*Divorzio all'italiana*»), die Unterdrückung und Diskriminierung der Frau, die übertriebene Auffassung der Familien-ehre und deren Auswüchse («*Sedotta e abbandonata*», 1963) und die Doppelmoral des wohlhabenden Bürgertums («*Signore e signori*», 1966) enthalten unverkennbar einen Schuss Bitterkeit, den Germi – auch in dieser Phase präziser Schilderer des sozialen Hintergrundes – hinter ironischem, manchmal fast zynischem Bildwitz versteckt. Und wie in seinen früheren Filmen gilt sein Kampf, der seinen Antrieb in der Liebe zum Menschen hat, der verlogenen Moral, der Mittelmässigkeit, der Süffisanz. Es kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass sich das späte Werk Germis in einer kontinuierlichen Linie bewegt, auch wenn Brüche feststellbar sind. Einen dieser Brüche ist die Derbheit. Sie weist vielleicht am deutlichsten auf die Veränderung im Wesen Germis hin, ist auffallendster Ausdruck für die Verbitterung. Dies und jenes mag in Germis späten Filmen verlorengegangen sein, nicht aber der Anspruch des Regisseurs, dass seine Filme im wahren Sinne des Wortes zu unterhalten haben. Ich habe von «*Il testimone*» bis zu «*Alfredo Alfredo*» (1972), der das Lebenswerk Germis abschliesst, keinen einzigen Film gesehen, der langweilig ist, keinen auch, dessen Botschaft den Zuschauer nicht erreicht hätte. Dies scheint mir wesentlicher zu sein als der Anspruch jenes Teils der Kritik, der die Auseinandersetzung mit Daseinsfragen nur dann zu akzeptieren vermag, wenn sie exakt über seine persönliche ideologische Wellenlänge erfolgt. Germi hat Filme für das Volk gemacht, Filme, die durch ihre Ehrlichkeit bestechen, gerade auch dort, wo künstlerische Höhenflüge ausblieben, wo der seinem Volk verbundene Regisseur und Schauspieler auf dem Boden verweilt und seinen Werken die Sorgen des Alltags mit irdischer Schwere anhaften.

Die notgedrungen unvollständige Betrachtung soll nicht abgeschlossen werden, ohne auf einen Mann hinzuweisen, der nicht geringen Anteil an der künstlerischen Effizienz des Werkes Germis hat. Gemeint ist der Komponist Carlo Rustichelli, der die Musik zu allen Filmen Germis geschrieben hat, die mir bekannt sind. Die Kompositionen sind mehr als blosser Untermalung. Rustichelli hat immer eine Musik geschrieben, die direkt ins dramaturgische Konzept der Filme eingreift, Stimmungen mitgestaltet, ja gelegentlich gar die Führung vor dem Bild übernimmt. Doch nie trägt Rustichelli zu opulent auf, wiewohl die Bilder in den Filmen manchmal dazu einladen. Meister seines Faches bleibt er immer beherrscht. Er ist ein Diener an der Sache. Gerade darin liegt seine wahre Grösse.

Urs Jaeggi