

Zur Einleitung

Christian Alexius, Lucas Curstädt, Björn Hayer

Es hat sich mittlerweile etabliert, das Jahr 2008 als einen wesentlichen Einschnitt für das italienische Kino zu betrachten. Dies hängt damit zusammen, dass in ebendiesem Jahr sowohl Paolo Sorrentinos Film über den mehrfachen italienischen Ministerpräsidenten Giulio Andreotti, *Il divo – La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (*Il Divo – Der Göttliche*, IT/FR 2008), als auch Matteo Garrones *Gomorra* (*Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra*, IT 2008), eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Roberto Saviano, mit den Jurypreisen der Internationalen Filmfestspiele von Cannes ausgezeichnet wurden – ein Ereignis, das einer ganzen Generation von Filmschaffenden zu einer zuvor nicht dagewesenen Sichtbarkeit und Stärke verholfen hat. So spricht Vito Zagarrío unter anderem von Regisseuren wie Sorrentino und Garrone, Francesco Munzi, Vincenzo Marra oder Daniele Vicari als den Besten einer Generation, die ihr filmisches Schaffen um die Jahrtausendwende herum aufzunehmen beginnt.¹ Es ist mittlerweile allerdings nicht mehr nur der anhaltende Erfolg ihrer Filme sowohl an den heimischen Kinokassen als auch auf Filmfestivals weltweit, der einen neuen Frühling des italienischen Kinos eingeläutet hat. Internationales Aushängeschild dieses Aufschwungs ist weiterhin Sorrentino, dessen *La grande bellezza* (*La Grande Bellezza – Die große Schönheit*, IT/FR/BE 2013) unter anderem mit dem Oscar für den besten fremdsprachigen Film ausgezeich-

1 Vgl. Zagarrío, Vito (Hg.): *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000–2006*, Venedig 2006.

net wurde und dessen Nachfolgefilm *Youth (Ewige Jugend, IT/FR/GB/CH 2015)* gleich drei Europäische Filmpreise gewinnen konnte. Zu nennen ist unter anderem auch der Erfolg von Gianfranco Rosis *Fuocoammare (Seefeuier, IT/FR 2016)*, der mit dem Goldenen Bären den Hauptpreis der Berlinale für sich in Anspruch nehmen konnte. Ausgezeichnet wurden aber auch Schauspieler- und DrehbuchschreiberInnen: So wurde Marcello Fonte etwa für seine Darbietung als Hauptdarsteller in Garrones *Dogman (IT/FR 2018)* in Cannes geehrt, während die Drehbuchautoren um Saviano für ihre Arbeit an *La paranza dei bambini (Paranza – Der Clan der Kinder, IT 2019)* auf der Berlinale ausgezeichnet wurden. Die Riege der von Zagarrío ausgemachten Regisseure muss somit längst um weitere neue Stimmen und mittlerweile bereits etablierte FilmemacherInnen des italienischen Kinos wie Luca Guadagnino und Alice Rohrwacher ergänzt werden, die mit Filmen wie *Io sono l'amore (Ich bin die Liebe, IT 2009)* und *Lazzaro felice (Glücklich wie Lazzaro, IT/CH/FR/DE 2018)* ebenfalls regelmäßig Premiere auf den großen Festivals feiern. Daneben sind es aber auch Altmeister wie Paolo und Vittorio Taviani, die mit ihrem Berlinale-Gewinner *Cesare deve morire (Cäsar muss sterben, IT 2012)* ebenso an alte Erfolge anknüpfen konnten, wie Marco Bellocchio aktuell mit *Il traditore (Il Traditore: Als Kronzeuge gegen die Cosa Nostra, IT/FR/DE/BR 2019)*. Und selbst wenn italienische Filme nicht ausgezeichnet werden, so künden sie doch von der anhaltenden Präsenz eines Kinos, das, obwohl es keine starke Filmindustrie hinter sich hat, über ein breites Spektrum an Genres und Themen verfügt und so Bilder des heutigen Italiens entwirft.²

2 Zu den wesentlichen sozialen Themen der italienischen Gesellschaft seit den 1990er Jahren zählen für Zagarrío unter anderem die Migration und Auseinandersetzung mit dem Fremden, das organisierte Verbrechen und der Terrorismus sowie die Beschäftigung mit Fragen des Geschlechts und der Sexualität. All diese würden sowohl in aktuellen Spielfilmproduktionen thematisiert werden als auch in Dokumentarfilmen und Hybridformen, die zwischen diesen beiden Gattungen anzusiedeln sind. Vgl. Zagarrío, Vito: *L'eredità del neorealismo nel New-new Italian Cinema*, in: *Annali d'Italianistica*, Jg. 30, 2012, S. 100 ff. sowie

Dennoch lässt es sich nicht von einem neuen goldenen Zeitalter oder einer *nouvelle vague* sprechen. Viel eher handele es sich nach Zagarrio, in Anlehnung an François Truffauts Gründungstext eben jener neuen Welle in Frankreich, um eine *certa tendenza*, eine gewisse Tendenz im italienischen Kino.³ Klar wird dies insbesondere, wenn man das Filmschaffen des Landes in Gänze in den Blick nimmt: »While there is much innovation at the level of individual films, a systematic consideration of Italy's cinematic output during the early stages of the new millenium reveals that any notion of an incipient golden age is indubitably premature.«⁴ Diese Aussage von William Hope liegt mittlerweile bereits zehn Jahre zurück, lässt sich so aber auch für die 2010er Jahre dahingehend treffen, dass Filme wie die oben genannten durch die schiere Anzahl von Produktionen übertroffen werden, »that are the consequence of a process of homogenization during which projects coalesce around increasingly formulaic ingredients and components«⁵. Daher lässt es sich auch nicht, wie beispielsweise im goldenen Jahrzehnt der 1960er Jahre, von einem Kino der Autoren sprechen, sondern viel eher von »distinct and distinctly authorial voices crying from the wilderness and demanding to be heard«⁶.

Eine dieser Stimmen gehört Paolo Sorrentino. Geboren am 31. Mai 1970 in Neapel, zählt er inzwischen zu den avanciertesten italienischsprachigen Regisseuren. Als Autodidakt, der nie eine Filmhochschule besuchte, dreht er ab Mitte der 1990er Jahre mit *Un paradiso* (IT 1994), *L'amore non ha confini* (IT 1998) sowie *La notte lunga* (IT 2001) seine ersten Kurzfilme. Bei allen drei zeichnete er sich als

Ders.: Una certa tendenza del cinema italiano, in: Fulgor. Flinders University Languages Group Online Review, Jg. 5, H. 1/2016, S. 6.

3 Vgl. Zagarrio 2016.

4 Hope, William: Introduction, in: Ders. (Hg.): Italian Film Directors in the New Millenium, Newcastle upon Tyne 2010, S. 2 f.

5 Ebd., S. 3. Den typisch italienischen Mainstreamfilm beschreibt Hope als Dramödie von bescheidenem Budget, die insbesondere auf den heimischen Markt abziele, zugleich als Werbeträger für die im Film dargestellte Region Italiens fungiere und deren Ästhetik der des Fernsehens entspreche.

6 Nowell-Smith, Geoffrey: Foreword, in: Hope 2010, S. x.

Drehbuchautor und Regisseur verantwortlich – Funktionen, in denen er bis heute auch bei allen weiteren seiner Spielfilm- und Serienproduktionen in Erscheinung trat. Kontinuitäten lassen sich aber auch auf Seiten seiner MitarbeiterInnen ausmachen: Toni Servillo ist seit Sorrentinos erstem Spielfilm *L'uomo in più* (*One Man Up*, IT 2001) dessen Stammschauspieler und hat mit Ausnahme von *L'amico di famiglia* (*The Family Friend*, IT/FR 2006) bei allen italienischsprachigen Produktionen des Regisseurs die Hauptrolle übernommen; Nicola Giuliano hat alle bisherigen Filme Sorrentinos für Indigo Film produziert, und Luca Bigazzi seit seiner zweiten Regiearbeit *Le conseguenze dell'amore* (*The Consequences of Love*, IT 2004) die Rolle hinter der Kamera sowohl bei allen weiteren Spielfilmen als auch den beiden Miniserien *The Young Pope* (*Der junge Papst*, IT/FR/ES/GB/USA 2016) und *The New Pope* (IT/FR/ES/USA/GB 2019) übernommen.⁷ Abgesehen von seinen frühen Kurzfilmen und nachfolgenden Spielfilmen führte Sorrentino auch noch bei einer Reihe weiterer Produktionen Regie, darunter der Fernsehfilm *Sabato, domenica e lunedì* (IT 2004), eine Aufzeichnung des gleichnamigen neapolitanischen Theaterstücks, und der für Campari realisierte Kurzfilm *Killer in Red* (IT 2017) mit Clive Owen in der Hauptrolle. Zudem trat er für die Fernsehserie *L'amica geniale* (*Meine geniale Freundin*, IT/USA 2018–) nach den Bestsellerromanen von Elena Ferrante als ausführender Produzent in Erscheinung und in Nanni Morettis Film über Silvio Berlusconi, *Il caimano* (*Der Italiener*, FR/IT 2006), gar in einer kleinen Nebenrolle als Schauspieler. 2010 veröffentlichte er außerdem seinen ersten Roman *Hanno tutti ragione*, dem er mit *Tony Pagoda e i suoi amici* und *Gli aspetti irrilevanti* 2012 und 2016 zwei Kurzgeschichtensammlungen folgen ließ.

Ogleich die Filme Sorrentinos aufgrund ihrer Sujets, Handlungsorte und Charaktere auf den ersten Blick von einer vermeintlich ausgeprägten Heterogenität bestimmt sind, lassen sich verschie-

7 Ebenfalls hingewiesen sei auf Giogio Franchini und Lino Fiorito, die für die ersten drei respektive vier Spielfilme Sorrentinos als Schnittmeister und Produktionsdesigner in Erscheinung traten.

dene Konstanten in ihnen ausmachen. So ist all seinen Figuren das Ringen um Identität und Sinnstiftung gemein, wobei sich einige wiederkehrende Typen ausmachen lassen: Bereits in *L'uomo in più* treffen die ZuschauerInnen in Form des Sängers Tony Pisapia (Toni Servillo) beispielsweise auf die Figur des Künstlers, die ihnen in Gestalt des Sängers Cheyenne (Sean Penn), aber auch des sich selbst spielenden David Byrne in *This Must Be the Place (Cheyenne – This Must Be the Place, IT/FR/IE 2011)* ebenso wieder begegnen wird, wie in *Youth* anhand des Komponisten Fred Ballinger (Michael Caine) und des mit ihm befreundeten Filmregisseurs Mick Boyle (Harvey Keitel). Entweder sind diese, wie in den genannten Beispielen, bereits am Ende ihrer Karriere angelangt oder erst gar nicht zu Erfolg gekommen. Letzterer Fall manifestiert sich etwa in der an Marina Abramović angelehnten Performancekünstlerin Talia Concept (Anita Kravos) oder dem leidigen Dramatiker Romano (Carlo Verdone) in *La grande bellezza*. Sorrentinos Inszenierungen von Kunstperformances und -installationen unterscheiden dabei grundsätzlich zwischen solchen Werken, die von großer Einfachheit zeugen und es infolgedessen schaffen, einen authentischen Ausdruck zu Tage zu fördern und solchen, die lediglich vorgeben bedeutsam zu sein, bei genauerem Hinsehen allerdings keinen sinnstiftenden Mehrwert bieten. Nicht von ungefähr sind es in *Youth* gerade die entsprechend betitelten *Simple Songs* des Komponisten Ballinger, die die Menschen berühren und für deren Aufführung die Queen ihn anlässlich des Geburtstags ihres Ehegatten Prinz Philip noch einmal aus dem Ruhestand holen will. Ebenso bedeutsam und anmutig wie deren Vorführung am Ende des Films stellt sich die Erfahrung beim Spielen eines Videospiele für eine der jungen Masseusen des Kurhotels dar. Peter Bondanella und Federico Pacchioni haben eben diesen Kontrast im Blick, wenn sie schreiben, dass »Sorrentino seems to suggest that just as noble sentiments and physical desires are both necessary ingredients of life and can coexist, deeply articulated and refined art can coexist with commercially successful creative expres-

sions«⁸. Und auch Sorrentino selbst bezieht seine Einflüsse sowohl aus der populären als auch der sogenannten hohen Kunst, ohne dass dies in seinen Filmen jedoch in einem simplen Dualismus resultiert.⁹

Weiterhin finden sich im Portfolio der Filme Sorrentinos Kirchenmänner und Politiker, demnach zentrale Machttäger der Gesellschaft. Fällt die Sicht auf die RepräsentantInnen der katholischen Kirche ambivalent aus, insofern sich in ihnen der Kontrast zwischen echtem und heuchlerischen Glauben offenbart, attestiert Sorrentino den Staatsmännern kein gutes Urteil. In seinen Arbeiten *Il divo* und *Loro* (IT 2018) über die italienischen Ministerpräsidenten Andreotti und Berlusconi zeigt er diese als korrumpierte und narzißtische Persönlichkeiten, die Teil eines schillernden *Theatrum Mundi* sind. Sie stehen für Schein, Trug und Manipulation. Gleichwohl werden sie nie als rein antipathische Figuren dargestellt. Sorrentinos Blick ist zu eigen, dass er selbst solch aversiven Charakteren wohlwollende Züge abgewinnen kann. Diese Ambivalenz zeigt sich überdies bei jenen Protagonisten, die zunächst ein hohes identifikatorisches Potenzial anzubieten scheinen. Lenny Belardo (Jude Law), der junge Pontifex aus der Miniserie *The Young Pope*, tut sich einerseits durch ein hohes Maß an Empathie und durch sein Bekenntnis zur eigenen Unzulänglichkeit in Fragen des Glaubens hervor, vertritt andererseits aber auch erkonservative Positionen, die viele ZuschauerInnen abschrecken dürften. Auch der Geltungsdrang Belardos wirft mithin Schatten auf seine vermeintlich reine Seele. Dasselbe trifft auf den vermutlich berühmtesten Helden der Filme Sorrentinos zu, nämlich Jep Gambardella (Toni Servillo) aus *La grande bellezza*. Er fungiert als Dandy innerhalb der römischen High-Society, als ironischer Beobachter, in dem sich viele ZuschauerInnen unmittelbar wiederfinden dürften. Sein Zynismus hingegen, der nicht einmal vor den Riten einer Beer-

8 Bondanella, Peter/Pacchioni, Federico: *A History of Italian Cinema*, Second Edition, New York et al. 2017, S. 578.

9 Auf die Inszenierung von Kunst in den Filmen Sorrentinos und den dabei zutage tretenden Ambivalenzen und Spannungen geht Björn Hayer in seinem Beitrag in diesem Band näher ein.

digung Halt macht, indem er sie zur Bühne seiner Selbstinszenierung deklariert, trübt das positive Bild empfindlich.

Die Doppeldeutigkeit der Figuren spiegelt sich ferner in dem den Filmen zugrunde liegenden Realismusverständnis. Dass die wirkliche Welt stets als illusionistisches Schauspiel inszeniert wird, ruft die Ahnung von einer immateriellen, ja, metaphysischen Welt hervor, nach der Lenny oder auch Schwester Maria (Giusi Merli) in *La grande bellezza* streben. Augenscheinlich wird ein Kosmos jenseits des Realen allerdings nicht nur in einer transzendenten Instanz, sondern darüber hinaus in filmischen Momenten, die wiederholt auf das Arkane und Geheimnisvolle des Daseins verweisen. So rekurren die Filme des italienischen Regisseurs beispielsweise auf den magischen Realismus als Methode zur Brechung mit der sichtbaren Wirklichkeit, wenn sie (animierte) Tiere an Orten zeigen, wo man sie nicht erwarten würde (die Giraffe und die Flamingos in *La grande bellezza*, das Känguru in *The Young Pope*), oder einen buddhistischen Mönch in *Youth* in der Luft schweben lassen. Befragt man diese Strategie auf ihre philosophische Grundierung hin, so verdeutlichen die Werke Sorrentinos eine veritable Erkenntniskrise. Die mit René Descartes oder Immanuel Kant zu erfassende Erschütterung eindeutiger Gewissheiten steigert sich in eine alle Sicherheiten subvertierende Postmoderne. Wahrheit ist lediglich noch im Plural zu denken, wodurch ein einheitsstiftendes, die Gesellschaft zusammenhaltendes Sinngebilde verloren gegangen ist. Jep, der Flaneur im Reich relativer Anschauungen, kann daher auch als Gallionsfigur eines kinematographischen Gesamtkunstwerkes betrachtet werden, das unentwegt Effekte und Implikationen postmodernen Denkens reflektiert und ein dauerhaftes Spiel mit Zitaten und Allusionen betreibt. Die Ästhetik erweist sich im Sinne Umberto Ecos¹⁰ somit auch im filmischen Schaffen Sorrentinos als beste Möglichkeit, um jene Gräben zu schließen, die sich bis heute zwischen vermeintlicher Pop- und Hochkultur auf tun. Aus dieser

10 Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Berlin 1994.

Perspektive betrachtet wird Gambardella sodann zu demjenigen, der leichtfüßig über sie hinweg springt.

Die Bedeutung Sorrentinos gründet nicht zuletzt auch auf seinem Umgang mit der Filmgeschichte. Denn für sein kinematographisches Schaffen erweist sich als strukturbestimmend, was sich als grundsätzliches Merkmal der Arbeiten einiger italienischer FilmemacherInnen der letzten Jahre festhalten lässt: die Rückkehr zu und intensive Auseinandersetzung mit den großen Regisseuren des Nachkriegskinos. Für sie stellt nämlich nicht das ihnen vorausgehende und viel geschmähte italienische Kino der 1980er und 1990er Jahre den wesentlichen Bezugspunkt dar, das nicht zufällig nach dem Tod von Vittorio De Sica (1974), Pier Paolo Pasolini (1975), Luchino Visconti (1976) und Roberto Rossellini (1977) selbst in eine Art Totenstarre und tiefe Krise verfallen ist, die sich unter anderem an seiner internationalen Unsichtbarkeit ablesen lässt.¹¹ Stattdessen sind es Regisseure wie die soeben aufgezählten, denen sie ihren Tribut zollen und die für sie zu einem wesentlichen Referenzpunkt werden. Diese Wertschätzung kommt in ihren Filmen in Gesten der Hommage zum Ausdruck, die seit jeher eine wesentliche Konvention des Autorenfilms darstellen: Mittels der Hommage setzen sich neue Filmschaffende in Verbindung mit ihren VorgängerInnen und Vorbildern, wodurch sie zum einen bestehenden Erwartungen des Publikums an das Kino der Autoren nachkommen und in ihrer dabei zum Einsatz kommenden Vorgehensweise zum anderen ihre eigene Handschrift entwickeln und hervortreten lassen. Daher können solche genealogischen Verbindungen zwischen einzelnen Filmen und Generationen von FilmemacherInnen auch nicht etwa nur als zu Marketingzwecken eingesetzte Spielereien abgetan werden, sondern sind »intrinsic to the productive life and creative texture of new auteur films«¹². Eben deshalb bedürfen sie

11 Vgl. Zagarrío 2012, S. 95f. sowie zur Krise des italienischen Kinos Aceti, Lanfranco: *The Precarious State of Italian Film. Between Nostalgia and Aesthetic Failures*, in: Hope 2010, S. 147–149.

12 Bondanella/Pacchioni 2017, S. 547.