

BERNADETTE WEGENSTEIN (BALTIMORE)

Italien als ›zona grigia‹

Der italienische Film des neuen Millenniums
zeigt ein Land im Ausnahmezustand

DER ITALIENISCHE FILM IN CANNES – EIN ÜBERBLICK

2008 stand das Festival de Cannes ganz im Zeichen des italienischen Kinos, ja man könnte sogar sagen, dass dieses Jahr geradezu sein Comeback bezeichnete: Der Grand Prix des Festivals ging an den neorealistisch anmutenden Film *Gomorra* von Matteo Garrone und der Preis der Jury an den – filmisch gesehen – geradezu konträren Streifen *Il divo* von Paolo Sorrentino, einen hoch ästhetisierten und dramaturgisch komplex aufbereiteten Film über Giulio Andreotti. Sieht man sich die Geschichte des Festivals näher an, so war es in der Vergangenheit durchaus keine Ausnahme, dass zwei italienische Filme bis in die Endauswahl gelangten. So debütierte das französische Festival 1946 mit der Verleihung des Grand Prix an Roberto Rossellini und dessen Meisterwerk *Roma città aperta*. In den Folgejahren des zunächst nur zweijährlich stattfindenden Festivals fanden sich zwei italienische Filme auf der Grand Prix-Liste: 1951 *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica) und 1952 *Due soldi di speranza* (Renato Castellani). 1954 war Italien dann zum ersten Mal mit *Cronache di poveri amanti* (Carlo Lizzani) und *Carosello Napoletano* (Ettore Giannini, assistiert von Francesco Rosi) mit zwei Filmen im Finale vertreten.

Zwischen 1957 und 1974 stand die italienische Präsenz in Cannes im Zeichen des Septemvirates »Fellini-Pasolini-Germi-Petri-Visconti-Antonioni-Rosi«. So gewann Giulietta Masina 1957 den Preis für die beste schauspielerische Leistung in Federico Fellinis *Le notti di Cabiria*, der ihrem Ehemann bereits den zweiten Oscar für einen Best Foreign Language Film einbrachte – nach *La strada* 1954. Drei Jahre

danach, 1960, triumphierte Fellini selbst mit der Palme d'Or für *La dolce vita*, während Antonioni im selben Jahr für *L'avventura* ausgezeichnet wurde. Das Jahr 1962 brachte Pietro Germi den internationalen Kritikerpreis für *Divorzio all'italiana* und Antonioni den Jury-Preis für *L'eclisse* ein. Die folgenden zehn Jahre waren gespickt mit Auszeichnungen für die italienischen Maestri: Antonionis *Blow Up*, Elio Petris *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* und *La classe operaia va in paradiso*, Viscontis *Il Gattopardo* und *Morte a Venezia*, Francesco Rosis *Il caso Mattei* sowie Pasolinis *Il fiore delle mille e una notte*. Als einziges Werk einer italienischen Filmemacherin wurde Lina Wertmüllers *Film d'amore e d'anarchia* 1973 mit dem Preis für den besten Schauspieler (Giancarlo Giannini) ausgezeichnet.

Zwischen 1974 und den späten 1980er Jahren war das italienische Kino von einer vielbeschworenen Krise geprägt. Symbolisch dafür steht die Tatsache, dass die italienischen Namen auf den Listen der Cannes-Nominierungen und -Prämierungen zunehmend italo-amerikanischen Ursprungs sind (Francis Coppola, Martin Scorsese). Lediglich die Brüder Taviani – Paolo und Vittorio wurden 1977 für *Padre padrone* und Vittorio Taviani 1982 für *La notte di San Lorenzo* ausgezeichnet – und Ermanno Olmi, der 1978 die Palme d'Or für *L'albero degli zoccoli* gewann, stellen in dieser Phase eine Ausnahme dar.

Mit Giuseppe Tornatores internationalem Publikumserfolg *Nuovo Cinema Paradiso*, der 1989 den Grand Prix Spécial der Jury gewinnt, kommt wieder Wind in die italienischen Filmsegel. Zu diesem Renouveau des italienischen Films trägt nun neben Tornatore die neue Generation von Filmemachern – Amelio, Moretti, Benigni und Giordana – bei, wobei dieser Gruppe nicht selten die Blockade durch die Prominenz der Vorfahren und die daraus resultierende Flucht in das Autorenkino aller erdenklichen Richtungen vorgeworfen wurde. Gianni Amelio wird 1992 mit einem Jurypreis für *Il ladro di bambini* ausgezeichnet, Nanni Moretti erhält 1994 für *Caro diario* den Preis für die beste Regie und 2001 die Palme d'Or für *La stanza del figlio*. Roberto Benigni bringt sein internationaler Erfolgsfilm *La vita è bella* 1998 nicht nur den Grand Prix von Cannes ein, sondern auch drei Oscars (Best Actor, Best Foreign Language Film, Best Music). Einen besonderen Moment stellt die Verleihung des Un Certain Regard-Preises 2003 an Marco Tullio Giordana für *La meglio gioventù* dar, der u. a. 2004 auch mit dem Premio David di Donatello ausgezeichnet wurde. Trotzdem gilt im Sinne einer statistischen Aufarbeitung des Festivals, dass während der ersten achtundzwanzig Jahre (1946–1974) insgesamt achtzehn italienische Filme Preise erhielten, während es in den nächsten siebenundzwanzig Jahren (1974–2001) nur neun waren.

Mein historischer Überblick¹ soll in keiner Weise nahe legen, das Cannes-Filmfestival und seine Jury seien Maßstab für ›gute‹ oder ›schlechte‹ Filme.² Selbstverständlich wurden auch in den Jahren, in denen die italienische Filmproduktion in Cannes unbemerkt und unprämiert blieb, viele gute Filme produziert. Wie es Gian Piero Brunetta jedoch für das cinema neorealista der 1940er und 1950er festhält, gilt, dass für eine international erfolgreiche Filmströmung nicht nur die Filme selbst, sondern auch die Formation ›kreativer Kollektive‹ mit internationaler Vorbildwirkung wichtig ist, die hier nach der erfolgreichen Phase des italienischen Stummfilms zum ersten Mal die nationalen Grenzen überschritten hatte.³ Diese Funktion nimmt in der Folge ganz besonders der italienische Film der Nachkriegszeit bis Mitte der 1970er Jahre ein, verliert diesen Status dann aber v. a. zugunsten des französischen und amerikanischen Kinos.

Mein Interesse liegt hier also nicht darin, die Filme zu bewerten, sondern vielmehr einzugehen auf ein internationales Einverständnis bezüglich der Relevanz der mit Italien verbundenen Inhalte, die über die Filme thematisiert werden: und dazu zählt zweifellos die Wirklichkeit der Mafia. Die Mafia war ein traditionell beliebtes Thema des italienischen Films, auch im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit Italien wie z. B. in den legendären Sciascia-Romanverfilmungen von Francesco Rosi in den 1960er und 1970er Jahren. Doch die beiden Filme *Gomorra* und *Il divo* überschreiten diese Tradition insofern, als sie Italien aus einer zuvor nicht üblichen fundamental internalisierten und schuldbewussten Perspektive beleuchten. Sie zeigen, dass das organisierte Verbrechen in Italien nicht nur kulturprägend, sondern auch kulturstiftend ist – und dass wir ZuseherInnen alle auf irgendeine Art und Weise in diese Kultur involviert sind, und sei es als Voyeure im Kinosaal. Obwohl die beiden im Jahr 2008 in Cannes prämierten Filme in ihrem Stil, in ihrer Annäherung an die Frage der Rolle der Mafia im Alltag Italiens und deren filmischer Repräsentation nicht konträrer sein könnten, sind sie doch auf ein und demselben Blatt der italienischen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts geschrieben: nämlich auf dem eines Ausnahmezustandes, des Aufzeigens einer ›Grauzone‹, um es mit Primo Levi⁴ zu sagen, innerhalb derer Menschenwürde und Verantwortung für den Mitmenschen sowie die Folgegeneration verloren gegangen sind. Im Rahmen dieses Beitrages werde ich auf einen der Filme im Detail eingehen, um diese ›Wiedergeburt‹ des italienischen Films

1 Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*. Rom: Laterza 2004.

2 Erwähnt sei allerdings die 65. Mostra del Cinema di Venezia 2008, welche die beiden italienischen Cannes-Erfolge aus Ressentiments heraus ignorierte.

3 Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, S. 25.

4 Nach dem Kapitel ›la zona grigia‹ in: Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin: Einaudi 1986.

nachzuzeichnen. Dabei habe ich mich für *Gomorra* entschieden, da die internationale Resonanz dieses Filmes noch größer war als bei dem formal gesehen komplexeren und oft missverstandenen Film *Il divo*.⁵ Wie sich die Stimmung in Italien schon vor der Premiere dieser beiden Filme atmosphärisch änderte, möchte ich vorab im Rahmen einer Kurzbesprechung des Dokumentarfilmes *Checosamanca* (2006) skizzieren.

»RACCONTARE L'ITALIA, SI DICE, NON È PIÙ DI MODA.
NON PAGA.«⁶

Am Ende seiner *Cent'anni di cinema italiano* macht Brunetta im Zusammenhang mit dem Erfolg von Giordanas Zweiteiler *La meglio gioventù* folgende Prophezeiung:

C'è un senso di forza tranquilla che emana dal film di Giordana e ci spinge, dopo anni bui e di crisi, a riconoscere come dal cinema giunga uno dei più forti segnali di speranza per l'oggi e il domani. Un segnale che, forse, ci servirà da farmaco e viatico per affrontare nebbie e nubi che ci attendono nel paese reale.⁷

Die Hoffnungszeichen für das Heute und das Morgen sind in *Gomorra* und *Il divo* ex negativo zu lesen; sie bestehen darin, die Krise Italiens mit Namen zu benennen, wie dies Roberto Saviano in seinem Bestseller *Gomorra*⁸ über die neapolitanische Camorra vorgeführt hat, mögliche Täter ins Feld zu führen, aber vor allem die Psychologie des Überlebens in der durch die Krise entstandenen Grauzone zu beschreiben. In der zitierten Zwischenüberschrift des Filmemachers Giancarlo De Cataldo (»Italien zu erzählen, sagt man, ist nicht mehr in. Es zahlt sich nicht aus.«) wird das Gefühl einer bitteren Enttäuschung über den Stand des italienischen Filmes zu Beginn des Millenniums ausgedrückt, aber auch ein erneutes Bedürfnis, mittels des

5 In einem Gespräch an der Johns Hopkins University im April 2009 wies der Italianist Francesco Caruso darauf hin, dass *Il divo* in Italien oft als Dokumentarfilm missverstanden werde. Er hingegen interpretiert ihn als »Pop Legende« oder »Mythos« über den Boss der Bosse, Giulio Andreotti.

6 Giancarlo De Cataldo, *Checosamanca*, Mailand: Feltrinelli Real Cinema 2007, S. 8.

7 »Man verspürt eine ruhige Kraft, die aus Giordanas Film hervorgeht, die uns nach Jahren der Dunkelheit und der Krise begreifen lässt, welche Hoffnungszeichen für das Heute und das Morgen vom Kino ausgehen. Dieses Zeichen wird uns vielleicht als Medizin und Labsal dienen, um den Nebel und die Wolken über der Realität unseres Landes durchstoßen können.« Brunetta, *Cent'anni di Cinema italiano*, S. 451. Alle Übersetzungen stammen von der Autorin, außer es ist anders angegeben.

8 Roberto Saviano, *Gomorra*, Mailand: Mondadori 2006.