



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Autobiographie im italienischen Film

Die autobiographischen Tendenzen im italienischen Film ab
den 80/90er Jahren unter besonderer Berücksichtigung von
Nanni Morettis *Aprile* und *Il caimano*

Verfasserin

Michaela Fink

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl It. Studienblatt: A317
Studienrichtung It. Studienblatt: Theaterwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof.Dr. Hilde Haider

1. Vorwort

2. Kino in Italien

- 2.1. Die Anfänge des italienischen Kinos
- 2.2. Vom Neorealismus bis zur *commedia all'italiana*
- 2.3. Kino- und Filmlandschaft ab den 60er Jahre
 - 2.3.1. Die sogenannte 2. Generation
- 2.4. Das Fernsehen in Italien
 - 2.4.1. Das Urteil der *Corte Constitutionale* von 1976
- 2.5. Die Situation des Kinos nach 1976
- 2.6. Produktionsförderungen
 - 2.6.1. Sonderkredite für Produzenten
 - 2.6.2. Produzentenprämien
 - 2.6.3. Die obligatorische Programmierung
 - 2.6.4. *articolo 28*
 - 2.6.5. Ente Gestione Cinema
- 2.7. Gesetzgebung für das Fernsehen
- 2.8. Das Fernsehen als Machtmittel
- 2.9. Medien, Politik und Macht in Italien
 - 2.9.1. Berlusconi und die italienische Medienwelt
- 2.9. Die Zusammenarbeit der Fernseh- und Filmwirtschaft
 - 2.9.1. Die Privatfernsehstationen und die Filmproduktion
 - 2.9.2. Die staatlichen Fernsehsender und die Filmproduktion

3. Die „neue Generation“

- 3.1. Die Themen der „neuen Generation“
- 3.2. Die Produzentensituation
- 3.3. Die „neue Generation“ der Regisseure, Schauspieler und Techniker
- 3.4. Nanni Moretti – ein Vertreter der neuen Generation
 - 3.4.1. Das Genreproblem in Nanni Morettis Filmen

4. Die Autobiographie

4.1. Allgemeine Begriffserklärung

4.2. Die Autobiographie im Medium Film

4.2.1. Drehbuchtheoretiker über die Adaption des eigenen Lebens

4.2.2. Die Autobiographie im italienischen Film

4.2.2.1. Merkmale der impliziten Autobiographie

4.2.2.1.1. Der Schauplatz

4.2.2.1.2. Soziales Milieu

4.2.2.1.3. Metafilmische Praxis

4.2.2.1.4. Repräsentation der Regisseure

4.2.2.1.5. Produktionsbedingungen

4.2.2.2. Merkmale der expliziten Autobiographie

4.2.2.2.1. Die Spontaneität

4.2.2.2.2. Persönliches Tagebuch/autobiographischer Film

4.2.2.2.3. Filmische Autobiographie/literarische Autobiographie

5. Die autobiographischen Elemente in Morettis Filmen *Aprile* und *Il caimano*

5.1. *Aprile*

5.1.1. *Apriles* Vorläuferfilm: *Caro diario*

5.1.2. Morettis zweites Tagebuch: *Aprile*

5.1.2.1. Arbeitsweise

5.1.2.2. Die Tagebuchform

5.1.3. Der reale und der filmische Moretti

5.1.4. *Aprile* im Vergleich zu Brooks Autobiographietheorie

5.2. *Il caimano*

5.2.1. Die Premiere des Filmes

5.2.2. *Il caimano* und die Politik

5.2.3. Autobiographische Elemente im Film *Il caimano*

5.2.3.1. Bruno Bonomo, Michele Apicella und Nanni Moretti

5.2.3.2. Identifikation mit dem Regisseur

5.2.3.3. *Il caimano* im Vergleich zu Brooks Autobiographietheorie

6. Resumée

7. Sequenzprotokolle

7.1. *Aprile*

7.2. *Il caimano*

8. Filmographie

9. Quellenverzeichnis

10. Abstract

1. Vorwort

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit autobiographischen Elementen in den Werken italienischer Regisseure. Besonderes Augenmerk wird auf den Filmemacher Nanni Moretti gelegt, der zu den wichtigsten Filmemachern in Italien der letzten dreißig Jahre zählt, da er nicht nur Regisseur und Schauspieler seiner Filme, sondern auch Drehbuchautor, Produzent, Verleiher und Kinobesitzer ist und somit eine ganz besondere Stellung im zeitgenössischen italienischen Kino einnimmt.

Die autobiographischen Elemente im Werk eines Künstlers zu untersuchen ist eine besonders reizvolle Aufgabe, da hier beobachtet werden kann, wie die persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen des Künstlers in sein Schaffen hineinspielen und es verändern. Obwohl es nicht immer leicht ist, die Grenze zwischen Autobiographie und Fiktion zu ziehen, soll hier dennoch anhand der Filme *Aprile* und *Il caimano* gezeigt werden, wie der Mensch Nanni Moretti, sein soziales Umfeld und seine politischen Ansichten seine Filme beeinflussen. Nanni Morettis gesamtes Werk wird eine durchgehende autobiographische Tendenz nachgesagt, das gilt für seinen ersten Film *Io sono un autarchico* bis zu seinem Werk *Il caimano*. *Aprile* kam 1998 heraus und gilt als Nachfolgefilm von *Caro diario*, der vier Jahre zuvor in Italien in die Kinos kam. Wie schon der Titel preisgibt, handelt es sich um ein Tagebuch mit vielen persönlichen Aspekten, in dem Nanni Moretti auch selbst die Hauptrolle übernommen hat. Der Film *Il caimano* (2006) ist der erste Langspielfilm Morettis, indem er zum ersten Mal nicht mehr als Hauptprotagonist auf der Bildfläche erscheint. Zu untersuchen gilt, ob auch dieser Film trotzdem autobiographische Elemente aufweist und wie er sich in die meist sehr autobiographischen Werke Nanni Morettis einreicht.

Um den Hintergrund des Schaffens von Nanni Moretti darzustellen, soll in einem ersten Teil der Diplomarbeit die Geschichte des italienischen Films kurz umrissen werden. Von den Anfängen des italienischen Films bis zu der neuen Generation wird das italienische Kino betrachtet. Es wird näher auf die filmische Situation in Italien vom Neorealismus bis zur *commedia all'italiana* eingegangen. Es werden auch die Produktionsbedingungen, das Aufkommen des Fernsehens, das dem Kino schwer zu

schaffen machte, die Verbindung von Medien und Politik, die in Italien immer schon eine große Rolle gespielt hat, beleuchtet, um die neue, junge Generation des zeitgenössischen italienischen Kinos verstehen zu können. Berlusconis Einfluss auf die gesamten Medien, im Speziellen auf das Fernsehen und das damit auch im Zusammenhang stehende Kino wird deutlich gemacht. Die Omnipräsenz Berlusconis spielt auch in Morettis Werken eine große Rolle.

Die schwärzeste Periode des italienischen Films nach den produktiven Zeiten der 1950er und 1960er Jahre wird aufgezeigt und zu erläutern versucht, warum es zu dieser schlechten filmischen Phase in Italien gekommen ist. Die verschiedenen Produktionsförderungen werden betrachtet, um zu verstehen, wie sich das italienische Kino bis zur heutigen Zeit in dieser Form entwickelt hat. Auch wie das Fernsehen das Kino in dieser Zeit beeinflusste, soll durch die Betrachtung der Zusammenarbeit der Fernseh- und Filmwirtschaft veranschaulicht werden. Es wird dann auf die neuen Filme ab den 1980er eingegangen, die sich in viele verschiedene Richtungen entwickelten. Ab dieser Zeit wird von der neuen bzw. der dritten Generation des italienischen Kinos gesprochen. Es wird untersucht, was diese dritte Regisseurgeneration Neues hervorbringt und welche Themen bei ihnen eine Rolle spielen. Es wird auch näher auf die Produzentensituation und die Politik Italiens im Zusammenhang mit Medien in dieser Zeit eingegangen. Nachdem allgemein die Regisseure, Schauspieler und Techniker der neuen Generation behandelt werden, wird schließlich speziell auf Nanni Moretti, einen der wichtigsten Vertreter dieser dritten Generation eingegangen.

Im zweiten Teil der Diplomarbeit wird auf den Autobiographiebegriff eingegangen. Fragen, wie „Was versteht man unter Autobiographie?“ und verschiedene Meinungen von Theoretikern werden untersucht. Zu untersuchen gilt, welche Autobiographiedefinition aus der literarischen Sparte auf das Medium Film übertragen werden kann und ob eine Autobiographietheorie für das Kino schon vorhanden ist, da sich die Autobiographietheorie meist nur mit literarischen Werken beschäftigt. Es wird erarbeitet, was Drehbuchtheoretiker über die Adaption des eigenen Lebens im Film zu sagen haben.

Speziell wird dann auf die Theorie von Clodagh Brook eingegangen, die sich mit der Tendenz der Autobiographie in italienischen Filmen beschäftigte. Sie unterteilt autobiographische italienische Filme in zwei verschiedene Sparten: die weniger autobiographischen: die impliziten und die sehr autobiographischen: die expliziten. Es

wird untersucht, wie die zwei ausgesuchten Filme von Moretti in dieses Schema hineinpassen.

Und dies ist schon der nächste und letzte Teil der vorliegenden Arbeit. Es wird von den beiden Filmen *Aprile* und *Il caimano* ein Sequenzprotokoll erstellt. Bei *Aprile* handelt es sich um einen sehr autobiographischen Film mit dem Charakter eines Tagebuches, das von Moretti geschrieben worden ist. *Il caimano* ist im Gegensatz dazu ein fiktiver Film, der aber auch autobiographische Tendenzen aufzuweist. Beide Filme beschäftigen sich mit der Politik in Italien, speziell mit dem Phänomen Berlusconi. Es wird versucht, diese mehr oder weniger autobiographischen Filme anhand von Clodagh Brooks Theorie einzuteilen. Weiters wird auch auf den Unterschied des realen Moretti und des Moretti auf der Leinwand eingegangen.

Abschließend wird die Frage gestellt, ob anhand der ausführlichen Untersuchung der autobiographischen Elemente dieser zwei Filme Rückschlüsse auf den Zusammenhang zwischen Werk und Biographie von Nanni Moretti gezogen werden können.

Im ersten und im letzten Teil dieser Diplomarbeit wird vor allem mit italienischer, französischer und englischer Literatur gearbeitet, da im deutschsprachigen Raum das Interesse am neuen italienischen Film eher gering zu sein scheint.

2. Kino in Italien

2.1. Die Anfänge des italienischen Kinos

La presa di Roma – 20 settembre 1870 von Filoteo Alberini, 1905 produziert, gilt als erster Spielfilm Italiens. Dieser Film konnte aber nur mithilfe von französischen Technikern und Produktionsfirmen entstehen. Frankreich spielte überhaupt am Anfang des italienischen Filmes eine wichtige Rolle, was sich auch in der Gründung der *Film d'Arte Italiano* zeigte, die eine Niederlassung der französischen Produktionsfirma Pathé war.

Erst kurz vor dem ersten Weltkrieg fanden die Italiener zum Genre des Monumentalfilms, der ihnen weltweiten Erfolg bescherte. Die Filme über die Ereignisse, die weit in der Vergangenheit lagen und nicht die spezielle Kultur Italiens wiedergaben, schafften die Basis für den internationalen Erfolg.

Mit dem Eintritt Italiens in den ersten Weltkrieg 1915 stagnierte jedoch das Filmschaffen in Italien und erholte sich aus dieser Krise erst wieder zu Beginn der 30er Jahre. In der Nachkriegszeit verzeichnete der italienische Filmmarkt einen ausländischen Anteil von 80%, der vor allem aus den USA und Deutschland stammte.

Die *Unione Cinematografia Italiana* (Uci) und später die *Società Anonima Stefano Pittaluga* (SASP) waren in den 20er Jahren die großen Filmtrusts, die nahezu alleine das italienische Filmaufkommen kontrollierten. Beide gingen aber vor allem wegen ihres Monopolstrebens unter. Mit dem Tonfilm erlebte der italienische Filmmarkt wieder einen Aufschwung, an dem viele kleine Firmen teilhatten.

Das Istituto Nazionale *LUCE* (L'Unione Cinematografia Educativa¹), das 1926 von den Faschisten gegründet wurde, hatte zum einen die Aufgabe, die Herstellung und den Vertrieb von Spielfilmen zu verfolgen und zum anderen Wochenschauen und Dokumentationen zu erstellen, die vor allem – wie ja der Name schon sagt – zur Erziehung des Volkes beitragen sollten.

Um den Anteil an ausländischen Filmen zu reduzieren und den heimischen Markt zu fördern, bestimmte die faschistische Regierung eine Quote für nationale Produktionen. Kurz darauf wurde die *Ente Nazionale* gegründet, die die Produktion von italienischen Filmen finanzierte.

¹L'Unione Cinematografia Educativa = wörtl. übersetzt: Erzieherische Filmunion; Die Abkürzung LUCE ist außerdem das italienische Wort für Licht.

Die italienischen Filmproduktionen wurden in den 20er Jahren noch unter dem Deckmantel der *Ente Nazionale* finanziert, in den 30er Jahren aber schon direkt von der Regierung unterstützt.

Um ausländische Filme noch mehr vom italienischen Filmmarkt zu verdrängen, wurde die Kontrollstelle *EINAPE* (Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere) gegründet, durch die der Import nicht-italienischer Filme genauestens kontrolliert und reduziert wurde.²

Zusätzlich wurde noch eine Synchronisationssteuer eingeführt. Durch die Synchronisation war es leicht für die faschistische Regierung, den Inhalt eines jeden Filmes zu kontrollieren und falls nötig, schnell und einfach zu ändern oder diesen gar zu entfernen. Aus diesem Grund wurden sogar italienische Filme nachsynchronisiert.

Die Produktionsunternehmen *Cines*, die 1906 gegründet wurden, sind 1935 unerklärlicherweise abgebrannt. Deshalb erbauten die ehemaligen Betreiber der *Cines*, Carlo Roncoroni und Luigi Freddi³, ein Jahr später mit staatlichen Geldern in den Außenbezirken Roms einen immensen Produktionskomplex. Durch Mussolini wurde dieser Produktionskomplex – die Cinecittà – eröffnet und auch zwei Jahre später ganz von der Regierung übernommen.

Die Filmproduktion, die sich vorher mehr oder weniger gleichmäßig auf die Städte Rom, Mailand, Turin und Neapel aufteilte, wurde durch die Erschaffung der Cinecittà mehr und mehr auf Rom konzentriert.

2.2. Vom Neorealismus bis zur *commedia all'italiana*

1933 schrieb Leo Longanesi:

„Non credo che in Italia occorra servirsi di scenografie per costruire un film. Noi dovremmo mettere assieme pellicole quanto mai semplici e povere nella messinscena, pellicole senza artifici, girate, quanto più si può dal vero. È appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle

² Brunetta, Gian Piero. Cent'anni di cinema italiano, 1995, S. 1fff u. Furedi, I. Der italienische Film, 1998, S. 21ff (21-22)

³ Vgl. Brunetta, G. Cent'anni di cinema italiano, 1995, S. 169 fff

stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconetti di stile e fare un film italiano naturale e logico.”⁴

Dieses Zitat beschreibt schon die Tendenz der Hinwendung zum Realismus in Italien und der Film *Ossessione*⁵ von Luchino Visconti im Jahre 1942 leitet dann schließlich die neue Ära in der Geschichte des italienischen Films ein. Er gilt als der Vorläufer des Neorealismus. Das Neue in *Ossessione* ist die Darstellung der ungeschminkten Wirklichkeit des ländlichen Lebens. Publikum und Zensur waren schockiert. Die riesige Filmstadt Cinecittà hatte für die neorealistischen Regisseure der 40-er Jahre, wie Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, keine Bedeutung mehr, denn sie wollten Realität authentisch wiedergeben und daher waren nur mehr Originalschauplätze und Laiendarsteller für sie interessant. Neorealistische Filme sind geprägt durch die gewollten, billigen Produktionen und soziale Themen, die vor allem vom Niedergang des Faschismus, von Armut und Leid handelten. Der Neorealismus wird bis heute zu dem wohl wichtigsten und bekanntesten Filmstil Italiens gezählt.⁶

In den 50-er Jahren konnte sich die neorealistische Bewegung nicht halten. Ein Grund dafür war die christlich-demokratische Regierung, die den meist politisch linksgerichteten neorealistischen Regisseuren nicht zugetan war und deshalb wieder mehr die Studioproduktionen unterstützte und mehr amerikanische Filme importieren ließ. Eine neue Strömung – der *neorealismo rosa* – kam auf, der vor allem durch die Regisseure entstanden ist, die weiterhin künstlerisch arbeiteten, aber im Gegensatz zum Neorealismus der 40er Jahre die Alltagsprobleme optimistisch behandelten und darstellten.

Aus dieser Stilrichtung entwickelt sich die *commedia all'italiana*, die vor allem durch die parodistische Darstellung der italienischen Lebensweise in den 50ern und 60ern großen Erfolg hatte.

Neben der *commedia all'italiana* waren aber noch andere Genres in Italien beliebt: die Abenteuer- und Kostümfilm.

In der ersten Hälfte der 50er Jahre erlebte das Kino in Italien seinen Höhepunkt. Das Jahr 1955 verzeichnete 819 Millionen Kinobesucher. Eine Besonderheit war in dieser

⁴ Brunetta, G. Cent'anni di cinema italiano, 1995, S. 236

⁵ Vgl. Buss, R. Italian Films, 1989, S. 23-26

⁶ Miccichè, L. Il neorealismo cinematografico italiano, 1996, S. 98-105

Zeit auch die intensive Zusammenarbeit von italienischen Regisseuren mit Hollywood, durch die beispielsweise die erfolgreichen „Spaghetti-Western“ entstanden sind.⁷

2.3. Kino- und Filmlandschaft ab den 60er Jahren

Durch das Aufkommen des Fernsehens haben alle westeuropäischen Länder mit großen Einbußen an den Kinokassen zu kämpfen. Auch in Italien gingen die Besucherzahlen in den Kinos zurück, doch in weit geringerem Maße und nicht so schnell wie in den anderen westeuropäischen Ländern und den USA. Die Gründe für das langsame Stagnieren der Besucherzahlen in Italien wird in der verzögerten Verbreitung des Fernsehens gesehen, aber auch in der italienischen Mentalität: Das italienische Freizeitverhalten war auf öffentlich sozialen Raum ausgerichtet und somit war auch das Kino eine Ort der Zusammenkunft, des sozialen Kontaktes. Außerdem war das Kino auch ein billiges Freizeitvergnügen.

2.3.1. Die sogenannte 2. Generation

Neue Regisseure wie Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, die Brüder Taviani, etc. debütierten in den 60er Jahren, die auch die Zeit der großen Stars war, wie Marcello Mastroianni, Giulietta Masina, Sophia Loren, Gina Lollobrigida und Vittorio Gassman.

Die 60er Jahre waren filmwirtschaftlich gesehen gut und dies blieb auch so bis Mitte der 70er Jahre. Doch die Zeit danach - vor allem seit Ende der 70er Jahre - wird oft als schwärzeste Periode der italienischen Filmgeschichte gesehen. Die nationale Filmproduktion schrumpfte immer mehr und das Kino verlor vor allem mit dem Fall des staatlichen Fernsehmonopols und den sich dadurch schnell verbreitenden privaten Fernsehkanälen mehr und mehr an Bedeutung.⁸

⁷ Micciché, L. Cinema italiano, 2002, S. 333

⁸ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 12 u. Flor, S. „Reisende kann man nicht aufhalten“, 2006, S. 13ff

2.4. Das Fernsehen in Italien

Den wahrscheinlich größten Abwärtstrend der Filmwirtschaft verursachte das Aufkommen des öffentlich-rechtlichen und dann vor allem des Privatfernsehens.

1954 begann die regelmäßige Fernsehübertragung in Italien mit der Gründung des staatlichen Senders RAI. Einige Jahre später wurde ein zweiter Kanal RAI 2 gegründet und 1979 schlussendlich RAI 3.

1976 wurde ein duales System eingeführt, das den privaten Fernsehanbietern eine Übertragung via Äther erlaubte. Dieses Urteil des Verfassungsgerichtshofes legalisierte Privatfernsehstationen, jedoch nur im lokalen Bereich.

Das Ergebnis waren mehrere hunderte in- und ausländische Privatfernsehstationen, die eine Unmenge von Spielfilmen in die italienischen Haushalte beförderte. 1983 zählte man 900 private Fernsehstationen.⁹

2.4.1. Das Urteil der *Corte Constitutionale* von 1976

Die 70er und 80er Jahre beendeten den Traum des italienischen Kinos: den Traum eines großen italienischen Kinos, das sich zwischen den größten der Welt auf dem internationalen Markt bewegt. Anfang der 70er Jahre wies das Kino, auch wenn es weit weg von der Spitzenverkaufszahl von Kinokarten im Jahre 1955 von 819 Millionen lag, noch gute jährliche Durchschnittszahlen an verkauften Kinokarten auf: 525 Millionen.¹⁰

Mit dem Jahre 1976 und dem Urteil der *Corte Costituzionale*, privaten TV-Sendern freie Bahn zu geben, begann der stetige Kinobesucherschwund: 1970/1975 lag der Kartenverkaufsdurchschnitt bei ca. 500 Millionen, 1976/79 bei 356 Millionen, 1980/87 nur mehr bei 163 Millionen und 1993 wurde nur mehr eine Verkaufszahl von 92 Millionen Kinokarten erreicht.¹¹

Auch die Produktionszahl von Filmen verringerte sich von Jahr zu Jahr: zählte man in den Jahren 1970 bis 1976 einen jährlichen Durchschnitt von 240 produzierten Filmen, so waren es in den Jahren 1977 bis 1987 nur mehr 121 und 1993 waren es sogar nur mehr 59 produzierte Filme.

⁹ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 13

¹⁰ Micciché, L. Cinema italiano, 2002, S. 333

¹¹ Micciché, L. Cinema italiano, 2002, S. 333-334

Lino Micciché sieht die Entwicklung des italienischen Kinos ab 1976 so: „non è una crisi, è un cataclisma“¹². Seiner Meinung nach wurde in wenigen Monaten die Utopie einer großen italienischen kinematographischen Kultur hinweggefegt. Der Autor unterteilt den „Niedergang“ des italienischen Kinos ab den 70er Jahren in zwei Phasen: Die Jahre vor dem Beschluss von 1976 und jene danach. Noch vor 1976 sind die meisten Filme produziert worden oder herausgekommen. Das Jahr 1976 stellt für den Autor einen gewaltigen Einbruch im italienischen Kino dar und vom italienischen Kino am Anfang der 70er und vom Kino am Anfang der 80er zu sprechen, bedeutet für ihn von zwei verschiedenen Realitäten – qualitativ und quantitativ – zu reden.¹³

Anfang der 70er Jahre gab es noch einige Versuche, das Kino zu retten, in der Hoffnung relevante Reformen erreichen zu können. Die *Ente Autonomo Gestione Cinema*, die Biennale von Venedig und das *Centro Sperimentale di Cinematografia* versuchten durch Veränderungen und Vorbereitungen von Reformen zu helfen. Alles half aber nicht wirklich, denn das Kinogesetz blieb mit kleinen Ausnahmen bis 1993 ein und dasselbe. Die Politik hatte vor allem nach 1976 kein wirkliches Interesse mehr am Kino, denn ihr Hauptinteresse lag nun auf dem kontrollierbaren Medium Fernsehen.

In den Filmen machte sich am Anfang der 70er Jahre diese Krise in der Flucht aus der Geschichte bemerkbar. 1973 hat der autobiographische Fellini sein eigenes acme in *Amarcord* (1973) gefunden, der immer weniger werdende utopische Druck des Kinos der Brüder Taviani war wohl typisch für die 70er Jahre, wie auch große Metaphern einer apokalyptischen Nachgeschichte. Der Rückzug aus der Gegenwart machte sich im Kino Viscontis bemerkbar, wie z.B. in *Morte a Venezia* (1971).¹⁴

Auch die spezifische Art *all'italiana* verschwand immer mehr und mehr aus dem Kino, die Polemik dieses Genres, die groben Verspottungen wurden immer schwächer, bis es ganz in das Makrogenre der allgemeinen Komödie verschwand.

Neben dem Datum 1976 sieht der Autor auch noch eine dreifach vernichtende Dynamik, die für den Verfall des italienischen Kinos steht:

- a) die allgemeine Frage nach dem Kino in dieser Zeit
- b) die Beziehung des italienischen und des ausländischen Kinos: das ausländische reduziert die Kraft des italienischen Kinos

¹² Micciché, L. *Cinema italiano*, 2002, S. 334

¹³ Micciché, L. *Cinema italiano*, 2002, S. 334

¹⁴ Micciché, L. *Cinema italiano*, 2002, S. 335

- c) innerhalb des italienischen Kinos entsteht eine schwerwiegende Polarisierung zwischen dem cinema di profondità und dem cinema medio-alto¹⁵

Die Folge war eine klare Reduzierung des Autorenkinos, was konsequenterweise einen Rücklauf im Konsum nach sich zog.

Zu den strukturellen Schwierigkeiten in der italienischen Kinolandschaft kam auch noch das Problem des soziopolitischen Klimas in Italien hinzu: Nach den letzten Protestversammlungen von 1976 und zu Anfang 1977 verschärfte sich der bewaffnete Kampf und der mörderische Terrorismus in Italien, bis es zu dem Hinterhalt in der Via Fani und dem darauf folgenden Mord an Aldo Moro im März 1978 kam.¹⁶

2.5. Die Situation des Kinos nach 1976

Anfang der 90er Jahre hat dann das Fernsehen endgültig das Kino besiegt. Das Fernsehen ist in Italien auch zu dem wichtigsten Verwerter von Spielfilmen geworden. Die Filmeigenproduktionen in Italien nahmen immer mehr ab, die Filmimportzahlen stiegen immer mehr an, v.a. amerikanische Produktionen waren sehr beliebt. Ab 1975 ist auch die Anzahl der Kinobesucher in Italien konstant gesunken, auch die Anzahl der Lichtspielhäuser hat stetig abgenommen. In den großen Städten blieb das Verschwinden von Vorführkinos zwar eher unbemerkt, aber in den Randbezirken, in der Provinz herrschte ein regelrechtes Kinosterben.

Es gibt viele Gründe für die immer schlechter werdende Kinolandschaft, v.a. von Autorenfilmen, künstlerischen Filmen und Kurzfilmen.

Zum einen hat der Staat – angesichts dieser Krise – nicht richtig eingegriffen und geholfen. Die veraltete Film- und Förderungsgesetzgebung hatte vor allem den künstlerischen Filmen in dieser Zeit nicht helfen können.¹⁷

¹⁵ Wörtl. übersetzt: cinema di profondità e cinema medio-alto = Kino der Tiefe (qualitätsvolles Kino) und mittelmäßiges Kino

Micciché, L. Cinema italiano, 2002, S. 382

¹⁶ Micciché, L. Cinema italiano, 2002, S. 383

¹⁷ Furedi, I. Der italienische Film, 1998, S. 34

2.6. Produktionsförderungen

Die alten Filmgesetze mit den darin enthaltenen Förderungsgesetzen wurden nicht überarbeitet bzw. erneuert, um dem Kino aus seiner Krise herauszuhelfen und vor allem auch künstlerisch wertvollen Filmen eine reelle Chance durch Finanzierungsmöglichkeiten zu verschaffen.

Das alte Filmgesetz, das 1965 in Italien eingeführt wurde, regelte die nationale Kino- und Filmförderung und gliederte sich in die Bereiche Förderung der Produktion über Prämien und Sonderkredite, Besteuerungsstrategien, Subventionen von Verleih- und Abspielunternehmen durch die *Ente Gestione Cinema*¹⁸, *Istituto Luce* für Qualitätsfilmproduktion, Filmarchivierung und *Cinécittà*.

In den 80er Jahren geriet die staatliche Filmförderung in einen sehr schlechten Ruf, vor allem wegen des Systems von Bürokratie und Korruption und des immer größer werdenden Einflusses der Politik. Aber erst im Jahre 1993 erfolgte eine Novellierung dieses Gesetzes, in dem vor allem das zinsbegünstigte Darlehen und die Ausfallgarantie von 70%, bei einigen wenigen wertvollen Filmen sogar mit 90%, hervorzuheben sind.¹⁹

2.6.1. Sonderkredite für Produzenten

Für Filmemacher wurden seit 1935 Kredite mit bis zu 50% verbilligten Zinssätzen auf eine Laufzeit von sieben Jahren gewährt. Der prozentuelle Anteil für eine Investition eines Filmes aus diesen staatlichen Kreditfonds stieg Anfang der 70er Jahre – also mit dem Beginn der „Krise“ des Kinos – von 30% auf bis zu 60% im Jahre 1983 an.²⁰

2.6.2. Produzentenprämien

Eine weitere Finanzierungsmöglichkeit wurde durch die *Förderung der nationalen Produktion* geschaffen: Fünf Jahre nach der Premiere eines Filmes erhielt der Produzent 13% Prämie (ab 1968 gehen 4,75% an die SIAE²¹). Durch diese Förderung wurde jedoch vor allem der kommerzielle Unterhaltungsfilm erfolgreicher und öfter

¹⁸ Siehe Kapitel 2.6.5.

¹⁹ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 21

²⁰ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 22

²¹ SIAE = Società Italiana degli Autori ed Editori (Italienische Autoren und Verleger-Gesellschaft)

produziert, da dieser an den Kinokassen mehr einspielte und so natürlich auch der Produzent mehr profitierte. Autoren-, Kurz- und Dokumentarfilme wurden von Jahr zu Jahr weniger gefördert und auch die Extraprämie, die gemäß dem alten Filmgesetz zur Produktionsförderung solcher Filme vergeben werden sollte, wurde im Unterschied zur normalen Förderung der nationalen Produktion nicht der Inflation angepasst und blieb so bis 1985 unverändert²².

2.6.3. Die obligatorische Programmierung

Die *obligatorische Programmierung* nannte sich eine weitere Förderung, die vor allem gegen die Überflutung des italienischen Filmmarktes mit Hollywood – Produktionen ankämpfte und die den Kinos erlaubte, an 25 Tagen in jeweils vier Monaten 18- 35% der Veranstaltungssteuer abzuschreiben, wenn sie während dieser Zeit nur nationale Filme von künstlerischer oder kultureller Qualität ausstrahlten.²³

Die Voraussetzung, dass der Film künstlerische Qualität aufweisen oder kulturell wertvoll sein sollte, stand aber bald gar nicht mehr zur Debatte. Das wichtigere Kriterium war die „Nationalität“ eines Filmes: Es musste eine italienische Fassung vorliegen, die Produktionsfirma musste ihren Hauptsitz in Italien haben, das Drehbuch musste ein Italiener verfasst haben, die Filmcrew sollte zu 2/3 aus italienischen Staatsbürgern bestehen, etc.

Da der Inhalt und die Qualität der Filme jedoch nicht berücksichtigt wurden, waren es wieder nur die Kommerzfilme, denen diese Förderung von Nutzen war.

2.6.4. *articolo 28 (della Legge 1213)*²⁴

Der *articolo 28* – auch in dem Filmförderungsgesetz von 1965 – war ein spezielles Förderungsgesetz für Nachwuchstalente. Aus einem Spezialfond wurde bis zu einem Drittel der Produktionskosten für einen von ihnen als künstlerisch wertvoll betrachteten Film vorfinanziert. Diese Kredite waren zu 100% risikofrei, da, wenn der Film die Kosten in den folgenden drei Jahren nicht einspielte, man von den Rückzahlungen absah und der Film und seine Rechte dem Staat zufielen.

²² Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 22

²³ Füreidi, I. Der italienische Film, 1998, S. 36

²⁴ Zagarrío, V. Cinema italiano anni novanta, 1998, S. 119

Diese Filme, die durch den *articolo 28* gefördert wurden, waren an einen Verleihvertrag gebunden, was aber nicht voraussetzte, dass der Verleih das Produkt tatsächlich vertreiben konnte. Auch durch die finanziell veränderte Marktlage in Italien und die immer höher werdenden Produktionskosten fanden sich immer weniger Verleiher und Produzenten, die die restlichen zwei Drittel für einen Film zu finanzieren bereit waren. Die Filme, die durch den *articolo 28* produziert worden sind, waren meist nur auf diversen Festivals zu sehen, doch sehr selten in den Kinosälen.²⁵

2.6.5. *Ente Gestione Cinema*

Die *Ente Gestione Cinema* ist ähnlich wie der *articolo 28* mit der Förderung von Filmen, die als künstlerisch wertvoll eingestuft worden sind und auch zur Förderung von Nachwuchsregisseuren betraut. Sie stellte eine staatliche Investition dar, die sich um die private Filmwirtschaft kümmerte und drei Bereiche umfasste: *Cinecittà*²⁶, *Instituto Luce*²⁷ und *Italnoleggio*²⁸.

Doch auch diese Förderung funktionierte nicht. Die von der *Ente Gestione Cinema* produzierten Filme waren meist nur sehr kurz in den Kinosälen zu sehen, bevor sie vom Fernsehen ausgestrahlt wurden.

So konnte auch diese Institution die italienische Filmlandschaft nicht aus ihrer Krise befreien, da sie selber mit finanziellen Problemen durch die Liquidation von *Italnoleggio* 1975 zu kämpfen hatten.²⁹

2.7. Gesetzgebung für das Fernsehen

Auch in der Gesetzgebung bezüglich der privaten Fernsehsender waren sehr große Lücken vorhanden, die die Filmbranche enorm schädigten. Die privaten Fernsehstationen hielten die vierjährige Schonfrist zwischen der Erstaufführung eines Kinofilmes und dem Erscheinen im TV, ein Abkommen, das schon 1956 zwischen RAI,

²⁵ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 23ff

²⁶ Das römische Studiogelände Cinecittà steckte in dieser Zeit auch in einer schweren Krise.

²⁷ Das Instituto Luce war verantwortlich für Produktion und Verwaltung

²⁸ Italnoleggio war verantwortlich für den Verleih und später auch für den Abspielbereich

²⁹ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 24ff

ANICA³⁰, AGIS³¹ und dem Verleihsektor vereinbart wurde, nicht ein. Statt ein allgemeingültiges Gesetz dafür zu schaffen, gab es ein neues Gesetz, das die zeitgemäße Beschränkung auf zwei Jahre erst für alle herabsetzte, dann aber eine Ausnahmeregelung für RAI, ANICA und AGIS schaffte, die die Vermarktung eines Kinofilmes schon nach einem Jahr zuließ.³²

2.8. Das Fernsehen als Machtmittel

Das Fernsehen wurde als neues Machtmittel entdeckt. Fast jeder italienische Haushalt besaß ein Gerät, es war nicht sehr teuer und leicht zugänglich. Man hatte das Kino quasi ins Eigenheim gebracht.

Vor allem als Machtmittel war es natürlich von hohem politischen Interesse, wobei dem immer mehr in die Krise schlitternden Kino nur noch geringe politische Bedeutung beigemessen wurde³³.

Auch Großverleger interessierten sich nach der Liberalisierung des Äthers für die Fernsehbranche: Rizzoli, Rusconi, Mondadori, die einige Senderketten aufbauten. Doch erst durch den Eintritt von Berlusconi in die Fernsehwelt veränderte sich die Filmwirtschaft tiefgreifend.³⁴

2.9. Medien, Politik und Macht in Italien

In nahezu keinem anderen (europäischen) Land sind Industrie und Medien so verflochten wie in Italien: Vier der fünf größten Industrieunternehmen besitzen auch Medienunternehmen, wie Tageszeitungen, Zeitschriften oder Fernsehsender. Neben Raul Giardini, der neben seinem großen Industrieunternehmen auch noch die römische Tageszeitung *Messaggero* und die Wirtschaftszeitung *Italia Oggi* besitzt, Gianni Agnelli, dessen Name durch die Fiatwerke berühmt geworden ist und der das Verlagshaus Rizzoli, die Tageszeitung *La Stampa* und *Corriere della Sera* und *La*

³⁰ Filmindustriellenverband (Associazione Nazionale Industria Cinematografia)

³¹ Filmtheaterverband

³² Füredi, I. Der italienische Film, 1998, S. 38ff

³³ Füredi, I. Der italienische Film, 1998, S. 41ff

³⁴ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 13

Gazzetta dello Sport besaß, Carlo De Benedetti, der auch Verlagshäuser und Tageszeitungen sein Eigentum nennt, ist wohl Silvio Berlusconi der berühmtest-berühmteste Industrielle und Medienzar zugleich, weil er nicht nur auf diesen zwei Sektoren mitmischte, sondern auch noch in der Politik. Als Ministerpräsident hatte und hat er enormen Einfluss auf das staatliche Fernsehen, ihm gehört die Fininvest, zu der Mediaset³⁵ gehört, darüber hinaus ist er Eigentümer des größten Teil des Verlagshauses Mondadori und das gesamte Aktienpaket der Tageszeitung *Il Giornale* sowie das Fernsehwochenblatt *Tv, sorrisi e canzoni* kann er sein eigen nennen.³⁶

De Benedetti selbst hat diese Tendenz so beschrieben: „Nachrichten hätten sich eben zu einem Industrieprodukt wie jedes andere und die Nachrichtenindustrie zu einem Industriezweig entwickelt.“³⁷ Und „In keinem anderen Land der industrialisierten Welt wird der Informationsbetrieb so massiv von Interessen kontrolliert, die im Informationsbetrieb nichts zu suchen haben. Das ist eine Tatsache, und das ist nicht gut so.“³⁸

Als Ursache für diese enge Verknüpfung von Medien und Industrie kann die Krise der Verlags- und Medienbranche in den 70er Jahren gesehen werden. Zu dieser Zeit waren sie auf die Gelder der Industrie angewiesen und die Industriellen entdeckten so das gewinnbringende Werbegeschäft durch die Medien. 1990 beispielsweise sind über eine Million Werbefilme ausgestrahlt worden, das sind 3000 am Tag.³⁹

Das Zusammenspiel von Medien und Politik hat aber nicht erst in den 70er Jahren angefangen. Schon zu Zeiten Mussolinis gab es diese Verbindung. Er richtete beispielsweise eine Journalismuskammer⁴⁰ ein, der jeder Journalist beitreten musste und so hatte sie Mussolini unter Kontrolle. Außerdem mischte er auch noch im Kino mit: Zu dieser Zeit wurden vor allem unpolitische, unterhaltsame Filme gezeigt, denen dann die Propagandafilme *cinogiornale* angehängt wurden.

Heute werden die Journalisten vor allem „gesponsert“, um dann im Sinne der Auftraggeber zu schreiben. Meinungsfreiheit, objektive Kritik und Informationen werden somit fast unmöglich gemacht.

Dass so viele Industrielle und vor allem Politiker in der Medienbranche so viel zu sagen haben, liegt vor allem an der schwachen Gesetzgebung Italiens in Bezug auf

³⁵ Zu Mediaset gehören die drei italienischen Fernsehsender Italia Uno, Rete Quattro, Canal Cinque.

³⁶ Aricò, T. Die Symbiose von Medien und Politik in Italien, 2003, S. 71ff

³⁷ Igel, R. Medienparadies auf italienisch, 1987, S. 10

³⁸ Sauer, U. Im Schoß der Macht, 1987, S. 17

³⁹ Igel, R. Medienparadies auf italienisch, 1987, S. 8

⁴⁰ Ordine dei gioranlisti

Kartellrechte und Anti-Trust Gesetze. Es gab zwar einige Versuche, diese Sache zu regeln, wie z.B. die Legge Mammi⁴¹, jedoch wurde hier nur die vorhandene Mediensituation abgesegnet, anstatt sie zu ordnen.

Alle Gesetze waren für Berlusconi aber leicht zu umgehen, indem er seine Unternehmen an Verwandte und ihm Untergebene aufteilte und somit immer noch das Sagen hatte, aber eben nur mehr inoffiziell.⁴²

2.9.1. Berlusconi und die italienische Medienwelt

1978 gründete Berlusconi die Fininvest und konnte in den folgenden Jahren seine Vormachtstellung im Privatfernsehbereich durch den Sender Canale 5, Übernahmen von Networks von Rusconi und Fernsehstationen von zum Beispiel Mondadori unter Beweis stellen. Durch Lücken in der Gesetzgebung hinsichtlich der Privatsender und das Fehlen eines Anti-Trust Gesetzes blieb Berlusconis Imperium auf Vormachtstellung.

Das Verbot der überregionalen Ausstrahlung umging Berlusconi, indem er die lokalen Sender in ganz Italien mit denselben, programmgleichen Videokassetten belieferte. Wurde ihm Illegalität seiner Vorgangsweise vorgehalten, wurden diese Vorwürfe durch Berlusconis gute Beziehungen zur Politik⁴³ schnell entkräftet.⁴⁴

2.9. Die Zusammenarbeit der Fernseh- und Filmwirtschaft

Durch die Vormachtstellung von Berlusconis Sendern im Privatfernsehbereich und den umstrukturierten RAI-Sendern (von bürokratisch-schwerfälligen Sendern zu einem effizienten Wirtschaftsunternehmen) entwickelte sich der Machtkampf zwischen RAI und Fininvest.

Es begann ein fortwährender Krieg um die Einschaltquoten zwischen den beiden Mediengiganten und führte zu einer Kommerzialisierung des Programmmarktes. Vor

⁴¹ Das Gesetz umfasst drei wesentliche Punkte: Eine Person darf nur drei nationale Fernsehsender besitzen, besitzt eine Person 8 % der nationalen Tageszeitung, darf er nur zwei nationale Fernsehsender besitzen, hat er/sie mehr Prozent der Tageszeitung, desto weniger Sender darf er besitzen und wer mehr als 16 % der nationalen Tageszeitung besitzt, darf keinen nationalen Fernsehsender besitzen.

vgl. Gabbe, Bettina. Alarm in Berlin um Berlusconi, 2006, S. 36-37

⁴² Aricò, T. Die Symbiose von Medien und Politik in Italien, 2003, S. 93ff

⁴³ Wie zum Beispiel Beziehungen zum sozialistischen Regierungschef Bettino Craxi

⁴⁴ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 13ff u. Aricò, T. Die Symbiose von Medien und Politik in Italien, 2003, S. 85ff

allem Spielfilme wurden benötigt und so kam es zu einem regelrechten Dumping in diesem Bereich.⁴⁵

Sowohl beim öffentlich-rechtlichen Sender RAI als auch in Berlusconis Fininvest – Sendern stieg die Prozentzahl an Spielfilmen im Gesamtprogramm von Jahr zu Jahr an. Bei RAI stieg der Spielfilmanteil von 4% im Jahre 1975 auf 14% im Jahre 1988 an. Der Spielfilmanteil bei Berlusconis Sendern Canale 5 und Italia 1 wuchs auf 16% an und bei Rete 4 sogar auf 23%.

Die Spielfilmknappheit in Italien war vorprogrammiert. Es wurden immer mehr US-amerikanische Spielfilme eingekauft und es kam zu Verträgen zwischen amerikanischen Unternehmen, unabhängigen US-Produzenten und den nationalen TV-Stationen, zu Geschäftsverbindungen der RAI mit Disney und zwischen Fininvest und Fox, Paramount, MC-Universal und Columbia.⁴⁶

Bis 1975 war die Spielfilmproduktion ein äußerst riskantes Unternehmen, da nur an den Kinokassen Gewinn eingespielt werden konnte. Das änderte sich mit dem Aufkommen des Fernsehens, weil jetzt die Einnahmen an den Kinokassen nur noch ein Zusatzeinkommen bedeuteten, die Haupteinnahmen aber über das Fernsehen erwirtschaftet wurden.

Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass die RAI und die Fininvestgruppe Unsummen in die italienische Spielfilmproduktion investiert haben. Dass die Qualität der Filme durch die Investitionen der Fernsehsender nicht besser wurde, lag an der „Wirtschaftlichkeit“ der Filme, d.h., dass die Sender nur an jenen Filmen interessiert waren, die auch viel Geld einspielten.⁴⁷

⁴⁵ Igel, R. Medienparadies auf italienisch, 1991, S. 13f

⁴⁶ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 14ff

⁴⁷ Füreidi, I. Der italienische Film, 1998, S. 48

2.9.1. Die Privatfernsehstationen und die Filmproduktion

Um erfolgreiche und ertragreiche Fernsehfilme zu bekommen, gründete Berlusconi die Gesellschaft *Reteitalia*, die vor allem am An- und Verkauf von Programmen aus dem italienischen und US-amerikanischen Markt interessiert war. Mitte der 80er Jahre wurde die Gesellschaft *Reteitalia* insofern ausgeweitet, als sie in die nationale Produktion einstieg und auch im Verleihsektor mitmischte. In den folgenden Jahren kaufte Berlusconi den Filmkonzern *Medusa*, die Filmstöcke *Fida* und *Titanus* – er hat bis heute eines der größten Filmarchive Europas – und die Kinokette der amerikanischen Canon.⁴⁸

Die enormen Geldsummen, die Berlusconi in die Filmproduktion steckte und die auch mit offenen Händen entgegengenommen wurden, brachten aber nicht die erhoffte Qualitätsverbesserung italienischer Filme, denn *Reteitalia* war mehr an ertragreicher Quantität interessiert. Statt einer Qualitätsverbesserung ergab sich eine zusätzliche Schwächung, indem der kreative Verlust weiter fortschritt und die kinofilmspezifischen Charakteristiken immer mehr gegen fernsehfilmtaugliche eingetauscht wurden.

Das Privatfernsehen hatte kein Interesse daran, unabhängige Produktionsfirmen oder Nachwuchsfilmer zu unterstützen.

1989 wurde die *Penta* gegründet, bei der die Fininvest-Gruppe mit 50% beteiligt war und die Produzenten- und Verleihergruppe *Gecchi Gori*⁴⁹. Die *Penta* wurde ein großes Unternehmen, das gut neben Warner und UIP bestehen konnte. Diese drei bestimmten den Eingang und die Dauer von erfolgreichen Filmen in den Kinosälen großer Städte.

Durch die gegründete *Pentamerika* konnte sich Berlusconi und die *Gecchi Gori* Gruppe am amerikanischen Markt etablieren. So war es ihnen möglich, international absetzbare Filme mit großen Budgets zu ermöglichen, wie zum Beispiel *Johnny Stecchino* (1991) mit Roberto Begnini, *Mediterraneo* (1991) von Gabriele Salvatores oder *Il postino* (1994).

Die *Penta* löste sich aber nach fünf Jahren wegen Uneinigkeiten der zwei Partner auf und Berlusconi gründete sofort die *Silvio Berlusconi Communications*.

⁴⁸ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 17

⁴⁹ Gecchi Gori: eine etablierte Produzenten und Verleihergruppe, die schon seit 40 Jahren am Filmmarkt besteht

Zu Berlusconis *Fininvest Comunicazione* und *Instifti*⁵⁰ gehörten die Organisationsbereiche: Kino und Unterhaltung, Fernsehen, Werbung, Versicherung, Haus- und Grundstücksvermögen, Vertriebssysteme, Dienstleistungen und Anteile an ausländischen Fernsehgesellschaften (*La Cinq* in Frankreich, Fernsehstudio *Etudios Roma*).⁵¹

2.9.2. Die staatlichen Fernsehsender und die Filmproduktion

Erst in den 70er Jahren entstand eine gemeinsame Produktionslinie zwischen dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen und der Filmwirtschaft Italiens. Man nannte diese Verschmelzung zwischen dem Fernsehstudiofilm und der kinematographischen Erzählung „sceneggiato filmato“⁵². Die Produkte dieser Zusammenarbeit, die den Anspruch hatten, populäres und pädagogisches Kino zu verbinden, waren beispielsweise *Christo si è fermato a Eboli* (1980) von Francesco Rosi, *Kaos* (1986) der Brüder Taviani, *Gesù di Nazareth* (1978) von Franco Zeffirelli und *I ragazzi di Panispera* (1988) von Gianni Amelio.⁵³

Der Einfluss des Fernsehens führte immer mehr zu einem thematischen Konformismus. Der Stil der produzierten Kinofilme ähnelte immer mehr dem des Fernsehens und verlor so seine medienspezifische Sprache. Es entwickelte sich aus dieser Zusammenarbeit ein harmloses Kino ohne Interesse für die Schwächen der Gesellschaft.⁵⁴

Auch der Autorenfilm, ein weiteres Zusammentreffen von Kino und Fernsehen, führte zu einer Verbesserung der italienischen Filmindustrie, die sich zuvor fast ausschließlich der leicht konsumierbaren Komödie zugewandt hatte. Anfang der 70er Jahre wurde der Autorenfilm fast ausschließlich als exklusives Genre des staatlichen Fernsehens gesehen, denn zuvor hatte sich kein Sender für Nachwuchsfilmer und/oder renommierte Regisseure interessiert. *La strategia del ragno* (1970) von Bernardo Bertolucci, *Padre Padrone* (1978), *Il prato* (1981), *La notte di San Lorenzo* (1984) der Brüder Taviani, *La fine del gioco* (1970) von Gianni Amelio, *I clowns* (1970) von Federico Fellini und

⁵⁰ Investment und Finanzierung

⁵¹ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 18 u. Brunetta, G. Storia del cinema, S. 472- 473 u. S. 502-503

⁵² „Sceneggiato filmato“ = Fernsehfilm. Die produzierten Filme nahmen immer mehr eine spezifische fernsehfilmische Charakteristik an.

⁵³ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 19

⁵⁴ Flor, S. „Reisende kann man nicht aufhalten“, 2006, S. 18

Sogni d'oro (1984) von Nanni Moretti sind einige Beispiele für den Autorenfilm, der durch die Unterstützung des Fernsehens zustande kam.⁵⁵

So kamen auch in Italien italienische Qualitätsfilme zu den internationalen Filmschauen. Diese sind zu jener Zeit jedoch nur einzeln in Italien aufgetaucht, weil auch vor allem das öffentlich rechtliche Fernsehen nie alle Möglichkeiten ausschöpfte, wie es beispielsweise andere europäische Kanäle machten, die viel mehr Wert auf kinematografische Experimente legten und dem Autorenfilm viel mehr Raum gaben, wie Channel Four, BBC, Canal Plus und France Television.

Ein weiteres Problem für „Qualitätsfilme“ in Italien war – wie schon oben erwähnt –, dass die öffentlich-rechtlichen Sender, aber natürlich auch Berlusconi mit seinen Fininvest-Sendern, entsprechend ihren jeweiligen politischen Interessen agierten und daher kritische Filme mit abweichenden politischen Aussagen entweder gar nicht oder nur produzierten, wenn das Politische im Film eliminiert, abgeschwächt oder abgeändert wurde.

Gianni Amelio, Danielle Luchetti, Marco Risi, u.v.m. hatten schwere Kämpfe mit verschiedenen italienischen Fernsehsendern, damit ihre Filme nicht entpolitisiert bzw. harmonisiert wurden.⁵⁶

Ein weiterer Grund, warum sich das öffentlich rechtliche Fernsehen immer mehr als Produzent für wertvolle Qualitätsfilme zurückzog, lag auch in der wirtschaftlichen Situation der sich im Wettstreit mit den privaten Kanälen befindenden RAI- Sender: Die RAI wollte ihre Vormachtstellung im Medienbereich nicht abgeben, auf der anderen Seite auch ihrem Bildungs- und Kulturauftrag nachkommen. Um aber nicht von den privaten Sendern im Filmproduktionsbereich abgedrängt zu werden, vereinigte sich die RAI im Jahre 1987 mit der Produzenten/Verleihergruppe *Cecchi Gori*. Dieser Zusammenschluss dauerte aber nur zwei Jahre, da es in den öffentlich-rechtlichen Kanälen, die mittlerweile aus drei RAI- Sendern mit unterschiedlichen Interessen bestanden, zu großen Uneinigkeiten kam. In der Folge schloss sich die *Cecchi Gori* Gruppe mit der *Penta* bzw. mit Berlusconi zusammen und somit war die Vormachtstellung der RAI endgültig im gewinnbringenden italienischen Filmmarkt zu Ende⁵⁷.

⁵⁵ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 20

⁵⁶ Füredi, I. Der italienische Film, 1998, S. 49

⁵⁷ Holzinger, S. Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk, 1997, S. 21

Vito Zagarrío sieht zunächst in dem meist minimal gehaltenem Budget für italienische Filme auch eine damit zusammenhängende Ideenarmut. Doch weiters ist er auch der Meinung, dass die niedrig gehaltenen Kosten und die meist schlechten Produktionsbedingungen nicht als Alibi für einen schlechten Film und schlechte Ideen herhalten dürfen. Der expressive Reichtum des Neorealismus zum Beispiel entstand gerade aus dieser finanziellen Armut. Zagarrío bemerkt, dass der Stil von der Art und Weise der Produktion, nicht nur in einem finanziellen Sinn, sondern auch in der Organisation des Filmteams und des Sets abhängig ist, da jene Faktoren sehr starken Einfluss auf das Endresultat eines Filmes haben. Er sieht bei einer Filmproduktion der öffentlichen und privaten Fernsehsender mögliche Probleme in der zu kurzen Bearbeitung des Drehbuches, in der zu schlecht herausgearbeiteten Geschichte und in den Szenen, die nur aus finanziellen Gründen gestrichen werden, während andere, die die Geschichte nicht weiterführen, bestehen bleiben können. Die Vorbereitungen für einen Film werden auf das Notwendigste gekürzt, bestimmte Mitarbeiter, wie beispielsweise Tontechniker, sind bei den kurzen Proben oft nicht anwesend, und der Regisseur beschäftigt sich meist nicht oder nur sehr wenig mit den Schauspielern.⁵⁸

Gieri sieht das Problem viel mehr in „la questione neorealistica“, ein Problem, das keine der nachfolgenden Generationen geschafft hat zu lösen. Der Neorealismus ist zu einem Mythos geworden, der es geschafft hat, italienische Regisseure weltweit bekannt zu machen. Miccichè sieht durch den neorealistischen Mythos die Unfähigkeit nachfolgender Regisseure, linguistische und stilistische Neuerungen vorzunehmen und sieht weiters eine Flucht vor ideologischen und narrativen Experimenten als Problem der Regisseure nach dem Neorealismus.⁵⁹

⁵⁸ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 114ff

⁵⁹ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 202- 203

3. Die „neue Generation“

Die neue Generation in Italien wird auch die dritte Generation genannt: Nach der ersten Generation der Meister des Neorealismus, von denen aber einige bis zu den 1980er Jahren erfolgreich Filme schufen, wie z.B. Fellini, taucht die zweite Generation, die vor allem während der 60er aktiv waren, mit Bertolucci, Bellocchio, den Brüdern Taviani, Cavani, etc. auf. Die Filme dieser Regisseure zeigen die persönliche Vision des Autors, eine Perspektive, die mehr die Kontinuität der Tradition als einen radikalen neuen Stil oder Inhalt des italienischen Kinos darstellt.⁶⁰

Die neue bzw. dritte Generation, als deren Vorläufer und Mentor Nanni Moretti gilt, nimmt Mitte der 80er Jahre Gestalt an. Zagarrío Vito bezeichnet diese Phase des italienischen Kinos auch als „nuovo cinema“ oder als „giovane cinema“. Die Wörter „neu“ oder „jung“ bedeuten für ihn die Veränderung einer politischen und kulturellen Realität, eine Verneinung des gegenwärtig gültigen politischen bzw. gesellschaftlichen Systems.⁶¹

Nimmt man diese Definition von „giovane“ und „nuovo“ an, stellt auch die Bezeichnung „junge Regisseure“ kein Problem dar, wenn man bedenkt, dass die Regisseure des neuen italienischen Kinos aus verschiedenen Altersgenerationen stammen, einige waren vor 1945 geboren, viele in den 1950ern oder 1960ern.⁶²

Schon mit dem Neorealismus ging diese Veränderung vor sich und auch in den 60er Jahren wurden die Worte „nuovo“ und „giovane“ in Italien sehr häufig verwendet, was wohl mit der politischen, ökonomischen und gesellschaftlich starken Veränderung in dieser Zeit zusammenhing. Auch die französischen *nouvelle vague*, das brasilianische *cinema novo*, der deutsche *neuer deutscher Film* und das tschechoslowakische *novla vlna* zeigten die starke europäische und weltweite kulturelle Bewegung in diesen Jahren. Und nun wurde Mitte der 80er Jahre in Italien wieder ein neues Kino geboren oder wiedergeboren nach den langen Jahren einer produktiven und moralischen Krise und es entwickelte sich weiter durch Tornatore, Salvatores, Carlo Mazzacurati, Soldini,

⁶⁰ Bondanella, P. Italian cinema, 1995, S. 384-385

⁶¹ Zagarrío, V. Cinema italiano anni novanta, 1998, S. 9-10

⁶² Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, S. 198-199

D'Alatri, Archibugi, Cipri, Maresco, Marco Tullio Giordana, Francesco Rosi, Elio Petri, Marco Risi, Roberta Torre, Cristina Comencini, Özpetek, etc.⁶³

Das moderne italienische Kino ist ein facettenreiches Gebilde, dem genau genommen schon mehrere Jahrzehnte lang ein wieder erkennbarer Stil fehlt, wie er beispielsweise beim Neorealismus vorhanden war. Die Art des Filmemachens in Italien ab den 1970er Jahren könnte man als etwas Bruchstückhaftes, Individualistisches, nach innen Gerichtetes charakterisieren. Die politischen, sozialen und ökonomischen Faktoren beeinflussen die Arbeitspraktiken und die Kreativität der „jungen“ Regisseure und auch die Art und Weise, wie ihre Arbeit aufgenommen wird. Die Anfänge des neuen modernen italienischen Kinos zu ermitteln ist eine umstrittene Angelegenheit. Hope sieht den Versuch, einige spezifische Filme als den Beginn der neuen Kino-Ära zu betrachten, als zweifelhaft an, dennoch gibt es für ihn zwei wichtige Filme, die für die Entwicklung des Kinos in den 70er Jahren – die Zeit, in der das Medium eine umfangreiche Umwandlung durchlief - bezeichnend sind: Pier Paolo Pasolinis *Salò* (1975), der auf Marquis des Sades *Die 120 Tage von Sodom* basiert. Er kann als Wendepunkt im nachkriegszeitlichen Italien gesehen werden. Der Film handelt von den letzten Monaten des zweiten Weltkrieges im Norden Italiens, in dem Pasolini die systematische Entmenschlichung von Individuen durch die Bedürfnisse und Launen einer immer unmoralischer werdenden Elite zeigt. Die Zuschauer sehen diese Erniedrigungen und Folterungen durch die Augen der faschistischen Elite, die Opfer bleiben eine entpersonalisierte und passive Masse, unfähig zu reagieren. Mit *Salò* und seinen alpträumenhaften Perspektiven wird ein gewaltiger Bruch mit der Vergangenheit dargestellt. Hope sieht in Pasolinis Tod kurz nach dem Erscheinen des Filmes teilweise das Ende der Auteur-Ära in Italien und den ästhetischen Bruch mit dem klaren schmucklosen „street cinema“⁶⁴, das die italienische Filmszene ab dem Kriegsende beeinflusst hatte. In den 70er Jahren sind noch weitere Regisseure gestorben, wie Vittorio de Sica, Luchino Visconti und Roberto Rosellini.⁶⁵

Die verbliebenen Größen – Sergio Leone, Ermanno Olmi, Michelangelo Antonioni und Federico Fellini, arbeiteten zwar immer noch, brachten aber nur vereinzelt neue Werke auf den Markt. Für Zagarrío symbolisiert der Tod von Federico Fellini im Jahre 1993

⁶³ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 9-10 u. Macchitella, C. *Nuovo cinema italia*, 2003, S. 60-62

⁶⁴ Hope, W. *Italian Cinema*, 2005, S. 10

⁶⁵ Hope, W. *Italian Cinema*, 2005, S. 9ff

das Ende eines gewissen Typs des italienischen Kinos, durch das Italien in der ganzen Welt berühmt wurde, vom Neorealismus bis zur *commedia all'italiana*. Auch durch den Tod Troisis, Ferreris und des berühmten Schauspielers Marcello Mastroianni verschwanden wichtige Symbole in der italienischen Kinowelt.⁶⁶

In dieser Zeit waren vor allem die Regisseure der „Zweiten Generation“ produktiv: Bernardo Bertolucci, die Brüder Taviani, Ferreri, Bellocchio und Scola, die die Traditionen ihrer Lehrer weiterführten⁶⁷.

Nach den hochwertigen Produktionen des Neorealismus und der sich daraus entwickelnden *commedia all'italiana*, hatten es junge Künstler in dieser Zeit schwer. Es herrschte eine Art Orientierungslosigkeit unter ihnen. Themenmangel und die Unfähigkeit, die gegenwärtige Gesellschaft⁶⁸ darzustellen, waren ihr Problem. Die alten Mittel der Darstellung funktionierten nicht mehr, denn sie wirkten überholt und unzeitgemäß.

Ende der 80-er Jahre wird hoffnungsvoll von der „dritten Generation“ gesprochen, zu denen Nanni Moretti, Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati, Giuseppe Tornatore und auch Gabriele Salvatores gehören.

Gieri sieht im Jahre 1978 das „Gründungsjahr“ des neuen italienischen Kinos, da es das Jahr war, in dem Nanni Morettis *Ecce Bombo*, Maurizio Nichettis *Magic Show* und *Ratataplan* (1979 – zwar ein Jahr später), Gianni Amelios *La morte al lavoro* und *Effetti speciali* erschienen. Sie sieht durch diese Filme dem italienischen Kino die volle Existenz zurückgegeben. Diese Regisseure versuchten einen „pensiero cinema“, eine originale Idee über das Kino, eine Reflexion und einen Kommentar über ein neues Italien zu schaffen.⁶⁹

Nanni Moretti selbst antwortete 1981 auf die Frage, ob ein neues italienisches Kino existiere, mit folgendenden Worten: „io non credo che esista un nuovo cinema italiano: mancano nuovi autori, un nuovo modo di fare cinema.“⁷⁰ Die Entwicklung des italienischen Kinos kann man an Morettis Antwort auf dieselbe Frage 1993 erkennen: “È cambiato la situazione nel frattempo (...) Allora portavamo gli spettatori al cinema,

⁶⁶ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 16

⁶⁷ Flor, S. „Reisende kann man nicht aufhalten“, 2006, S. 14

⁶⁸ Italien veränderte sich in dieser Zeit, besonders die Politik der linken Parteien. Die Politik konnte keine Antworten mehr geben oder eine Identifikation bieten. Es kam zum Aufschwung der rechtsgerichteten Parteien. Die gegründete Lega Nord plädierte für die Teilung Italiens in Nord und Süd. Es war für Filmemacher schwer ein neues Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen bzw. zu entdecken.

⁶⁹ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 203-204

⁷⁰ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 226

ma era ancora un po' presto per parlare di nuovo cinema italiano. Ora mi sembra che ci siano registi nuovi come Francesca Archibugi e non nuovi ma molto bravi come Gianni Amelio che è stato dai più scoperto solo adesso mentre aveva già fatti tanti bel film (...) C'è qualche nuovo produttore, qualche nuovo regista, qualche nuovo sceneggiatore."⁷¹

Stefano Della Casa sieht auch in den Filmen von Moretti eine Wandlung der italienischen Kinowelt. Er nennt Moretti einen wichtigen und genialen Autoren, der so einen großen Erfolg hatte, dass er einer ganzen Generation als Identifikationsfigur dient.⁷²

Das Neue an dieser dritten Generation war, dass sie ohne Hilfe von Lehrern bzw. Trägern von Idealen aufwuchsen. Diese Generation war auf sich alleine gestellt ohne unterstützende Ideen von älteren Filmschaffenden. Deshalb wird die Generation von Micchicè auch als die Generation der „Waisenkinder“⁷³ bezeichnet. Die meisten von ihnen hatten keine Ausbildung an Filmhochschulen genossen, sondern kamen aus dem Theater oder Fernsehen. Diese Regisseure waren also geprägt durch das Fernsehen, wie beispielsweise Amelio und Soldi, andere durch eine neue Werbeästhetik und Regiearbeiten wie Salvatores, andere durch Schauspiel an den Theater- und Kabarettbühnen des Landes wie Benigni, Rubini und Verdone. Dadurch entwickelte sich eine vollkommen neue Filmsprache, die zwar Zitate aus dem Neorealismus enthielt und sich an die *commedia all'italiana* anlehnte.

Ihre Filmästhetik entsprang aus ihren eigenen Erfahrungen. Durch Geldmangel und fehlende Risikobereitschaft der Produktionsfirmen entwickelten diese jungen Filmemacher eine Eigendynamik, die die Herausbildung des eigenen Stils förderte und der Kreativität zugute kam. So wurden sie oftmals selbst zum Produzenten des eigenen Films.

1989 war der Anfang der neuen Phase des italienischen Kinos. Tornatore bekam in diesem Jahr für seinen Film *Nuovo cinema paradiso* einen Oscar für den besten ausländischen Film überreicht, drei Jahre später erhielt Gabriele Salvatores diese Auszeichnung für den Film *Mediterraneo*. Gianni Amelio wurde 1990 für *Porte aperte* nominiert und erhielt für *Il ladro di bambini* 1992 die goldene Palme in Cannes, die ein Jahr später Nanni Moretti für seinen Film *Caro diario* erhält.⁷⁴

⁷¹ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, 1995, S. 226-227

⁷² Della Casa, S. Storia e storie del cinema popolare italiano, 2001, S. 49

⁷³ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, 1995, S. 199

⁷⁴ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, 1995, S. 199 u. Bondanella, P. Italian cinema, 2002, S. 454

In dieser Zeit wurde man international auf die italienischen Filme aufmerksam. Frankreich, das italienischen Filmen schon immer mehr Aufmerksamkeit schenkte als andere europäische Länder, begrüßte das neue italienische Kino erfreut und Nanni Morettis *Palombella rossa* (1989) kam auf die Titelseite der *Cahiers du cinéma* und auch in die Tageszeitung *Libération*. Gieri bezeichnet die Entwicklung des italienischen Kinos in dieser Zeit als „rebirth, if not a true renaissance.“⁷⁵

Themen wie Reise oder Flucht kommen in diesen Filmen häufig vor, gemeint ist hier nicht nur die geographische Reise von einem Ort zum anderen, sondern auch die Entwicklung und Reifung des Protagonisten. Alte Ideale wurden neu hinterfragt. Der ungebrochene Held als Hauptfigur kommt in diesen Filmen nicht mehr vor, sondern schwache Charaktere erhalten die wichtigste Rolle.⁷⁶

Durch die Gründungen eigener Produktionsfirmen einiger aufstrebender Filmemacher konnten auch Regisseure Projekte realisieren, die von den großen italienischen Produktionsfirmen nicht unterstützt wurden. Somit konnten diese „jungen“ Regisseure auch andere Genres anstatt nur die der Komödie, das Genre, das nahezu ausschließlich in dieser Zeit in die Kinos kam, ausprobieren. Außerdem kamen andere kreative Zentren – außer Rom und Cinecittà – hinzu: vor allem Mailand, Sizilien, die Toskana und Neapel. So war es den Künstlern möglich, zu einer provinziellen Zugehörigkeit zurückzufinden und ein umfassenderes Bild der Gesellschaft des italienischen Nordens und Südens darzustellen.

Die neu entwickelte Sprache und Ästhetik im Film setzte sich aus der Erkenntnis der Künstler zusammen, dass die altbewährten Formen die neue Gesellschaft nicht mehr repräsentieren konnten. Dazu kamen die Erfahrungen der meisten Filmemacher aus Fernseh- und Werbefilmen, deren Praktiken sie in ihren Arbeiten anwendeten.

Das italienische Kino schien sich durch diese Filmemacher Anfang der 90-er Jahre aus der Krise zu bewegen. Das Kino der 80er Jahre in Italien wird von Miccichè als „cinecidio“ bezeichnet und Vito Zagarrìo beschreibt es so:

„Non che non ci siano state opere sparse, né che non ci siano stati nuovi fenomeni, come i cosiddetti „malincomici“, né che sia mancata una leva attoriale. C'è stata, invece, una guerra dei media, ed è rimasto sul terreno un cadavere: il cinema.“⁷⁷

⁷⁵ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 198

⁷⁶ Flor, S. „Reisende kann man nicht aufhalten“, 2006, S. 16-17

⁷⁷ Zagarrìo, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 12

Die schlechten filmwirtschaftlichen 80er Jahre werden aber als Zeitspanne gesehen, in der Ideen und Talente reifen konnten, die zu einem neuen italienischen Kino führten. Dies zeigt z. B. der internationale Erfolg des Filmes *La vità é bella* (Benigni, 1998) oder *Pane e tulpani* (Soldini, 2000). Viele vorher noch unbekannte Namen etablierten sich in den 90er Jahren und brachten um die Jahrtausendwende bedeutende Projekte auf den Markt, z.B. *L'ultimo bacio* (Muccino, 2000), *I cento passi* (Giordana, 2000), *Malèna* (Tornatore, 2000) und auch *Io non ho paura* von Gabriele Salvatores 2002.

Der italienische Film erholte sich langsam: Im Jahre 2002/2003 beispielsweise besuchten 15,7 Millionen Zuschauer die Kinos, um 62 italienische Spielfilme zu sehen und so erhöhte Italien seinen Marktanteil innerhalb eines Jahres von 17,3% auf 27,3%.

Die italienische Kinowelt lebte in einer Verbesserung oder in einer „ripresina“⁷⁸, wie es einige Kritiker ironischerweise nannten, denn, denkt man an die Anfänge des italienischen Kinos, in denen die Filmemacher zu den wichtigsten gehörten und viele Filme mit internationalem Erfolg produziert wurden. Heute liegt Italien filmwirtschaftlich gesehen an fünfter Stelle in Europa hinter Großbritannien, Deutschland, Frankreich und Spanien.⁷⁹

Um den italienischen Filmmarkt wirklich stabil zu halten, fehlte es an regelmäßigem Erscheinen richtig guter Filme, aber zumindest hat sich das italienische Kino aus seiner Krise erholt, was sicher auf die Filmemacher des neuen italienischen Autorenkinos zurückzuführen ist.⁸⁰ Und das „neue italienische Kino“ und mit ihm die „neue“ bzw. „dritte Generation“ ist anerkannt worden: die Franzosen sprachen von einem Frühling, wenn sie italienische Filme in Cannes sahen und man begann mehr und mehr von einer „italienischen Renaissance“ zu sprechen, wie Moretti die Entwicklung des Kinos vor einigen Jahren nannte.⁸¹

⁷⁸ ripresina= Verniedlichung von Erholung, Verbesserung

⁷⁹ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 11

⁸⁰ Flor, S.. „Reisende soll man nicht aufhalten“, 2006, S. 24

⁸¹ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 14

3.1. Die Themen der „neuen Generation“

Die neue Generation von Regisseuren fand ihren eigenen Weg aus der Krise des Kinos und beschäftigte sich in ihren Filmen immer mehr mit den sozialen Problemen Italiens. Das Thema der „sozialen Konflikte“ wurde in den italienischen Filmen meist bitter, schmerzhaft und hoffnungslos behandelt. Gianni Amelios *Ladro di bambini* (1991) beispielsweise wurde der Versuch einer „Ästhetik des Hässlichen“ unterstellt, weil er im Film auf der düsteren Reise durch ein verfallenes, trostloses Italien Hütten, Müllcontainer, psychischen und geistigen Verfall zeigte.

Das Problem mit Drogen wurde auch in Filmen dieser Zeit thematisiert, oft einhergehend mit der Ausgrenzung von Jugendlichen. Es spiegelte die zeitgenössische Generation wider: ohne Ideologie, ohne richtige Werte, ohne Konflikte.

Weitere viel behandelte Themen waren sozialer Verfall, Sport (meist Fußball), der Umgang mit Ausländern, die Mafia und die Camorra, mentale Krankheiten und familiäre Konflikte, die zum Beispiel in Nanni Morettis *Bianca* (1983) und auch in *La messa è finita* (1985) behandelt wurden.

Mit der Beschäftigung mit Themen wie Einwanderungsproblemen, Drogen, sozialen Konflikten, Mafia und Politik versuchten die „jungen Regisseure“ die zeitgenössische italienische Gesellschaft zu analysieren und den Zuschauern näher zu bringen.⁸²

3.2. Die Produzentensituation

Die Zeit der „großen Produzenten“ war vorbei, jener, die ihre eigenen Ideen im Kino verwirklichten wollten und ihr Kapital zur Durchsetzung ihrer jeweiligen Vorstellungen einsetzten und riskierten.

Nun waren die Produzenten vor allem beteiligte Sponsoren, wie das öffentlich-rechtliche Fernsehen, das private Fernsehen, die Verleiher, u.v.m, die großen Einfluss auf den Film hatten. Ihr Interesse lag weniger auf dem Aufspüren großer Kinotalente oder guter Drehbücher, sondern eher am Kapital, das in der Vermarktung eines Filmes liegt. Da aber der italienische Absatzmarkt für Filme viel zu klein war, waren die

⁸² Zagario, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 68-73

meisten „Produzenten“ dieser Zeit eher daran interessiert, in Filme im Ausland zu investieren, vor allem in den US-Markt.

Ausnahmen als Produzenten stellten Mario Gallo und Enzo Porcelli dar. Sie konnten zwar auch nicht autonom produzieren, unterstützten aber junge Talente und setzen sich oft für Erstlingsfilme ein. So verwirklichte Mario Gallo den erfolgreichen Film *Ecce Bombo* (1978) von Nanni Moretti und Enzo Porcelli den qualitativvollen Erstlingsfilm *Colpire al cuore* von Gianni Amelio.

Ein weiterer Versuch, das Qualitätskino zu unterstützen, kam von Renzo Rosellini Anfang der 80er Jahre mit der Firma *Gaumont*. Renzo Rosellini wollte vor allem vielversprechende junge Talente fördern: Francesca Comencini und Daniele Lucchetti bekamen so ihre erste Chance bei *Gaumont* (die später mit Nanni Morettis *Sacher Film* produzierten).

Auch kleinere und mittlere Gesellschaften, von denen viele in den 80er Jahren gegründet wurden, produzierten einige wichtige interessante italienische Filme, doch meist lag ihre Hauptaufgabe im Verleih von qualitativ hochwertigen ausländischen Filmen. Um die jungen förderungswürdigen Talente unterstützen zu können, sind diese Gesellschaften auf der Suche nach finanzieller Förderung, wie dem *articolo 28*, über die RAI oder das *Istituto Luce*.

Jemand, der immer noch auf ein qualitativvolles italienisches Kino hofft, ist Roberto Cicutto, der mit *Aura Film* im Produktionsbereich tätig war und mit *Mikado* im Verleih. Diese Firma schloss sich 1997 mit Nanni Moretti und Angelo Barbagallo zur Verleihfirma *Tandem* zusammen.

Diese Gründungen eigener Produktionsfirmen durch die Filmemacher der „neuen Generation“ brachten einen Fortschritt in Sachen Qualitätsfilm. 1985 gründete Nanni Moretti mit Angelo Barbagallo die Produktionsfirma *Sacher Film*⁸³ (nach der Sacher Torte benannt), die sich später auch unter dem Namen *Tandem* dem Filmverleih widmete. 1986 wurde *Colorado Film* von Abatanuono, Salvatores, Maurizio Totti und Paolo Rossi gegründet und die Produktionsfirma *Monogatari* von Soldini und Daniele Maggioni.

Diese Produktionsfirmen boten Regisseuren die Möglichkeit, ihre Filme zu verwirklichen und auch andere Genres als nur die harmlose Komödie zu entwickeln.⁸⁴

⁸³ vgl. Fofi, Goffredo. *Sacher film 1987-1997: è stata davvero una rivoluzione?*, 1997

⁸⁴ Flor, S. „Reisende kann man nicht aufhalten“, 2006, S. 19

3.3. Die „neue Generation“ der Regisseure, Schauspieler und Techniker

Roberto Benigni, Sergio Rubini, Carlo Verdone, Laura Morante, Francesca Neri und die ganze Theatergruppe um Gabriele Salvatores, Diego Abatantuono und Silvio Orlando, der in fast allen Filmen von Moretti einen wichtigen Part spielte, waren nun alle erfolgreiche Schauspieler in der italienischen Filmbranche. Die meisten von ihnen kamen vom Theater, waren auch im Fernsehen zu sehen und haben nun ihren fixen Platz im neuen Kinofilm. Der Generationswechsel der Schauspieler ging auch mit dem Tod von Massimo Troisi, Marcello Mastroianni und Vittorio Gassman – die Schauspieler, die das italienische Kino jahrzehntelang prägten - einher.

Neue Drehbuchautoren wie Niccolò Ammaniti, Alessandro Baricco, Stefano Benni, um nur einige zu nennen, hatten wie die neuen Regisseure das Ziel, Neues zu erschaffen. Sie suchten neue literarische Formen, wie z.B. den Cyberpunk⁸⁵.

Kameramänner und Cutter kamen meist nicht aus einer Filmhochschule, sondern sammelten ihre Erfahrungen in der Werbung oder im Fernsehen. Die erfolgreichen „jungen“ Kameramänner, wie Luca Bigazzi, Alessandro Pesci und Italo Petroccione suchten nach einer alternativen Filmästhetik und entwickelten mit innovativer Kameratechnik eine andere, neue Bildsprache.

Auch durch die Einführung neuer Computertechnologie im Bereich digitaler Schnittprogramme veränderte sich die Arbeitsweise in diesem Sektor enorm.⁸⁶

Die immer größere werdende Anzahl von Filmemachern in Italien sammelte ihre Erfahrungen aus ihren eigenen experimentellen Projekten und nicht bei den alten „Größen“ des Filmgeschäfts oder am Set von großen Filmproduktionen. Diese neue Art, einen Film zu machen, ist signifikant für die Art und Weise des ästhetischen Experimentalismus, der auch oft über die erste Phase der Arbeit der Regisseure hinaus weiter besteht.⁸⁷

⁸⁵ Cyberpunk: eine Richtung des Science Fiction. Er gilt als *Film Noir* unter den SF-Genres

⁸⁶ Flor, S.. „Reisende soll man nicht aufhalten“, 2006, S. 22

⁸⁷ Hope, W. Italian Cinema, 2005, S. 17

Wie schon erwähnt haben auch viele junge Regisseure zuvor im Theater, im Fernsehen oder in der Werbung ihre Erfahrungen gesammelt. Die sizilianischen Regisseur Daniele Cipri und Franco Maresco bezeichnen diesen neuen Stil, der sich gerade aus den Erfahrungen aus dem Fernsehen und der Werbung entwickelt hatte, als TV-Stil eines pseudosozziologischen Kinos. Diese neue ästhetische Form innerhalb der Arbeiten einiger „junger“ italienischer Regisseure beschreibt – ein wenig reduzierend - Mario Guisti folgendermaßen:

„They don't create their images on the basis of a familiarity with the works of Masaccio or Giotto. They work using commercials for Telecom or for the Banca di Roma as their models (...) adverts which they themselves have shot. They think that modern montage, with continuous jump cuts, is the answer to every problem in terms of expression. Or that a trendy director of photography can provide everything a film needs as regard rhythm, particularly comedies. Or that a song from the Sixties by Patty Pravo or Nada can make a scene poetic. There isn't a single Italian director who hasn't slipped one of these songs in.“⁸⁸

Außer der Anschuldigung über den Gebrauch der Musik war dieser Angriff gegen die Regisseure wie beispielsweise Salvatores, Ozpetek und Tornatore, die alle zuvor Werbespots drehten, aber wenig zutreffend. Salvatores benutzte in seinen Filmen oft visuelle, aufmerksamkeitszerregende Effekte, wie man sie aus der Werbung kennt, doch man kann nicht sagen, wo die Ursprünge solcher Techniken liegen und warum man sie dann auch nicht im Film anwenden sollte.⁸⁹

Eine Besonderheit der „neuen Generation“ ist auch ihre Form der Zusammenarbeit. Die meisten Regisseure haben zwar immer ihr eigenes Team um sich mit den Stammschauspielern, Stammautoren und ihren Kameraleuten, doch es kommt nicht selten vor, dass sie auch bei anderen Projekten mitwirken und in den Filmen von Kollegen mitarbeiten.⁹⁰

⁸⁸ Guisti, M. „è un film o uno spot?“, L'Espresso, 3 April 2003, S. 127, zitiert nach Hope, W. Italian Cinema, 2005, S. 19-20

⁸⁹ Hope, W. Italian Cinema, 2005, S. 20

⁹⁰ Flor, S.. „Reisende soll man nicht aufhalten“, 2006, S. 22ff

3.4. Nanni Moretti – ein Vertreter der Neuen Generation

Nanni Moretti (bürgerlicher Name: Giovanni Moretti) gilt als einer der wichtigsten italienischen Filmemacher der letzten dreißig Jahre. Sein einzigartiger und moderner Filmstil, seine Auswirkung auf die nationale Filmindustrie, sein Einfluss auf die jungen Filmemacher und auch seine Fähigkeit, wichtige Themen in seinen Filmen aufzunehmen, verhalfen ihm zu dazu, als Vater dieser dritten Generation zu gelten.

Er debütierte in einer – wie schon erwähnten – kritischen Phase des italienischen Kinos. Moretti war es, der neue Vorschläge und Lösungen in der Zeit der ethischen, ästhetischen und produktiven Krise des italienischen Films am Ende der 1970er Jahre brachte. Gieri nennt die Art des Filmemachens Morettis mit seiner sozialen, politischen und kulturellen Kritik das „cinema of resistance“.⁹¹

Trotz des nationalen und internationalen Erfolgs seiner Filme gründete er eine eigene Produktions- und Verleihfirma, um unabhängig arbeiten zu können.

Nanni Moretti wurde am 19.08.1953 in Bruneck in Südtirol während eines Urlaubsaufenthalts seiner Eltern geboren. Aufgewachsen ist er aber in Rom, der Stadt, die in den meisten seiner Filme der Hauptschauplatz ist. Sein Vater, Luigi Moretti, war Universitätsprofessor für griechische Epigraphie und wirkte auch in Filmen seines Sohnes als Schauspieler mit (u.a. *La sconfitta*, *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo*, *Bianca*, *La messa è finita*, *Palombella rossa*). Seine Mutter war Lehrerin und auch sie war bei Nanni Morettis Filmschaffen mit von der Partie: Sie spielte sich selber als Agata Apicella in dem Film *Aprile*. Schon früh entwickelten sich die drei Hauptinteressen bei Nanni Moretti heraus: Politik, Kino und Wasserball. Während er das römische *Liceo Lucrezio Caro* besuchte, spielte er in dem Wasserballclub *Lazio* und sogar im Jugendnationalteam mit. Schon in diesen Jahren engagierte er sich aktiv in der linksgerichteten Politik.⁹²

Die *Centro Sperimentale per la Cinematografia* in Rom konnte Moretti nicht besuchen, also kaufte er sich eben kurzerhand 1973 eine Super8 Kamera, die er sich durch den Verkauf seiner Briefmarkensammlung leisten konnte und drehte seine ersten Kurzfilme, in denen vor allem er und seine Freunde als Darsteller agierten.⁹³

⁹¹ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, 1995, S. 228

⁹² De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 38

⁹³ Janschieker, Nanni Moretti, 2007

Dieses Debüt in der Welt des Filmemachens war sehr unüblich, aber es war in Italien zu dieser Zeit auch schwierig, ins „normale“ Filmgeschäft einzusteigen. Zu dieser Problematik äußert sich Moretti wie folgt:

„In Italia non esiste nessuna industria. Un regista dedica il cinque per cento della sua fatica al film, e il 95 per cento a chiedere, pregare, cercare, telefonare, sostituirsi al produttore, al distributore o al press agent, che non sanno fare il loro mestiere. I produttori in Italia vivono barricati nei loro uffici, sperando che nessuno bussì mai alla porta per proporre un film.“⁹⁴

Zur damaligen Zeit war die einzige Unterstützung für einen jungen Regisseur der schon erörterte *articolo 28*, der 1965 eingeführt wurde, mit dem der Staat finanzielle Unterstützung bis zu 30% der Produktionskosten von Filmen mit kulturellem Wert anbot. Dieser Leistungszulage verdankt man auch, dass Filmemacher wie Silvano Agosti, Mario Martone, Tullio Giordana und Moretti selbst Unterstützung für ihre ersten Filme gefunden haben. Der *articolo 28* sollte auch den Vertrieb und die Verbreitung dieser kulturell wertvollen Filme fördern, was aber ohne praktische Auswirkung blieb.

Moretti produzierte seinen ersten Kurzfilm selbst und fand auch einen Weg, das Publikum zu erreichen. Er zeigte seine ersten Kurzfilme in den so genannten *cineclubs*. Die *cineclubs* waren alternative Theater, die ihre größten Erfolge in den 1970er Jahren feierten. Morettis erste drei Kurzfilme wurden mit Hilfe seiner Freunde produziert und auch genau auf diese Weise vertrieben.⁹⁵

Sein erster Kurzfilm heißt *La sconfitta* (1973) und handelt von einem jungen PCI-Mitglied, dargestellt von Moretti selbst, der, als er gefragt wird, warum er sich den Kommunisten angeschlossen habe, antwortet: „Um mich nicht isoliert zu fühlen, um Teil einer fortschrittlichen, weltweiten Bewegung zu sein, aus Liebe zur Menschheit.“⁹⁶ Schon hier sind die berühmten autobiographischen Elemente, die in vielen Filmen Morettis eine große Rolle spielen, erkennbar: Während seiner letzten Jahre auf dem Gymnasium gehörte Moretti den *Nuclei Comunisti Rivoluzionari* an und gab mit einigen

⁹⁴ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 1998, S. 8

⁹⁵ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 10

⁹⁶ Barwig, A. Nanni Moretti, 2004, S. 79

seiner Freunde die Zeitung *Soviet* heraus. Moretti kritisierte damals die kommunistische Orthodoxie und organisierte Solidaritätskundgebungen für inhaftierte marxistische Abweichler.⁹⁷

La sconfitta und ein weiterer Kurzfilm Morettis *Paté de bourgeois* (1973) wurden zuerst in dem *Circolo Nuova Sinistra* in Rom präsentiert und dann auf dem Filmfestival in Venedig als Film, der dem Untergrund-Kino gewidmet war, gezeigt.⁹⁸

Nach einem weiteren Kurzfilm *Come parli frate* (1974), der in dem römischen *cineclub L'occhio, L'Orecchio, La Bocca* präsentiert wurde und mit dem er sich über Alessandro Manzoni's historischen Roman *I promessi sposi*, der als literarisches Denkmal der romantischen Nationalidee Italiens gilt, lustig macht, entstand sein erster Langspielfilm, den er mit seiner Super8 Kamera drehte, *Io sono un autarchico* (1976). Zuvor hatte Moretti mit seinem Freund Giorgio Viterbo ein Drehbuch mit dem Titel *Militanza, militanza* geschrieben und es der staatlichen Verleihfirma *Italnoleggio* geschickt, die aber nach einem Jahr das Drehbuch ablehnte.⁹⁹

Moretti erklärte die Ablehnung und sein folgendes Sich-Abwenden von der „normalen“ Filmindustrie in Italien so:

„subito avevo capito che sarebbe stato impossibile per me realizzare un film dentro l'industria. Sia l'Ente di Stato che le cooperative e i produttori privati non partivano con un progetto perché convinti della storia, della sceneggiatura, ma decidevano per altri motivi che mi sfuggivano.“¹⁰⁰

Moretti ließ sein Projekt des autarken Filmes nicht fallen und produzierte ihn 1976 selber unter dem Titel *Io sono un autarchico*, ein Werk wie ein Programm für ein alternatives Filmemachen und auch ein stolzes Manifest der Unabhängigkeit. In dem *cineclub FilmStudio* fand seine Premiere statt. Der Film fand die Anerkennung des Publikums und wurde zu einem Kultfilm.¹⁰¹

In diesem Film taucht auch zum ersten Mal der autobiographische Charakter Michele auf, der in Zukunft unter dem Namen Michele Apicella¹⁰² Morettis Alter Ego sein wird.

⁹⁷ Zu Morettis frühem politischen Engagement vgl. seinen Aufsatz „Dall'impegno all'impegno“ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 79

⁹⁸ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 10

⁹⁹ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 80

¹⁰⁰ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 40

¹⁰¹ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 40

¹⁰² Apicella ist der Mädchenname von Morettis Mutter

Der Film handelt von einer Avantgarde-Theatergruppe und spielt im römischen Milieu, nämlich dem von Moretti und seinen Freunden, alle linksintellektueller Herkunft. Der Film wurde bald auf 16mm übertragen, lief auf vielen regionalen Fernsehsendern und wurde 1977 auch von RAI ausgestrahlt. Der Erfolg des Filmes liegt in Morettis Talent, das Lebensgefühl einer ganzen Generation auszudrücken.¹⁰³

Zwei Jahre später folgte der schon auf 16mm gedrehte Film *Ecce Bombo*, der ebenfalls großen Anklang beim Publikum fand und auf den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde. *Ecce Bombo* wurde von zwei kleinen Firmen produziert. Eine von ihnen war *Alphabeta*, die drei italienischen Schauspielern gehörte, was zu dieser Zeit etwas völlig Neues in der italienischen Filmindustrie darstellte. Dieser Film war ein unerwarteter kommerzieller Erfolg – die Produktionskosten lagen bei 180 Millionen Lire und die Einnahmen bei 2 Milliarden Lire – dadurch kam Moretti nicht nur zu nationalem, sondern auch internationalem Ruhm. Vor allem Frankreich freundete sich schnell mit seinem einzigartigen Stil an und Moretti wurde sehr positiv von den *Cahiers du cinéma* aufgenommen.¹⁰⁴

Moretti spielte auch in diesem Film wieder die Hauptrolle und schrieb auch die Drehbücher seiner Filme entweder alleine oder in Zusammenarbeit mit einigen seiner Kollegen. Der Hauptcharakter – wieder Michele – ist ein orientierungsloser Student, dessen verschrobene Beziehungen zu all seinen Mitmenschen tragikomischer Natur sind. Auch dieser Film zeigt das bürgerliche Milieu. Moretti selbst meint dazu, dass dies das einzige sei, was er sich wage darzustellen, weil er ja selber nur dieses Milieu kenne und nicht aus falsch verstandenem politischem Pflichtgefühl ausgebeutete Arbeiter oder arme Bauern zeige. Der natürlich und spontan wirkende Stil dieses Filmes, wie zum Beispiel die gelungene Szenenfolge mit amateurhafter Leichtigkeit der Schauspieler und Inszenierungen, benötigte viel Arbeit und exzessive Wiederholungen einiger Aufnahmen und gut durchdachten Schnitt, wie Moretti öfters betonte.¹⁰⁵

Statt die Vorteile des Erfolges von *Ecce Bombo* zu nutzen und gleich wieder eine Generationskomödie zu machen, wartete Moretti drei Jahre – die hitzigsten Jahre des italienischen Terrorismus – bevor er mit einem ganz anderen Film wieder auf der Bildfläche erschien: *Sogni d'oro* (1981), der nicht so erfolgreich war wie sein vorheriger Film, trotzdem aber den Spezialpreis der Jury bei den Filmfestspielen von

¹⁰³ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 80

¹⁰⁴ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 11

¹⁰⁵ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 80ff

Venedig erhielt. Er wurde von Renzo Rossellini für *Gaumont* und in Zusammenarbeit mit dem nationalen Senderservice produziert, daher könnte man sagen, dass *Sogni d'oro* Morettis erster „industrieller“ und „institutioneller“ Film war. Betrachtet man den Film zwar von der künstlerischen Seite her, war er sicher alles andere als „institutionell“. Moretti hat sich immer schon Regeln widersetzt und produzierte oft das Gegenteil von dem, was man von ihm erwartete. Gleichzeitig aber verpackt Moretti eine gewisse Kontinuität in seinen Filmen, die in den persönlichen Charakteren der Protagonisten und in den sich wiederholenden Elementen, die schon fast eine „factory trademark“ wurden, liegt.¹⁰⁶

In *Sogni d'oro* verkörpert Moretti – hier unter dem Namen Michele Apicella – einen Regisseur und reflektiert in ironischer Weise über die Tücken des Filmemachens. Überdies setzt er sich auch noch mit der Psychoanalyse auseinander, die in den gezeigten Episoden des Films, den der Regisseur Michele dreht, zu erkennen ist.¹⁰⁷

Sogni d'oro war ein schwieriger Film, denn er handelt von großem Schmerz und Leid, aber der Mitleid erweckende Protagonist fehlte und deshalb wurde es auch immer schwerer, Moretti und seine Filme in das Fach des „neuen Komödianten“ zu stecken und in ihm den Regisseur der jungen Generation zu sehen. Hinzu kam noch, dass viele Kritiker die beiden Personen Michele Apicella und Nanni Moretti nicht unterscheiden konnten. Sie sahen einen Bezug zu Fellinis *Otto e mezzo*, attackierten Moretti wegen seiner Selbstsicherheit und warfen ihm vollkommene Inkompetenz vor.¹⁰⁸

Für seinen nächsten Film wollte Moretti ein gut entwickeltes Drehbuch haben und rief deshalb Sandro Petraglia, Drehbuchschreiber und Co-Autor an und schrieb zusammen mit ihm und einigen anderen (Rulli, Asosti, Bellochio) *Bianca* (1983).¹⁰⁹ Auch hier spielt Moretti wieder die Hauptperson Michele Apicella, der sich nichts mehr als eine harmonische Beziehung wünscht. Er beobachtet verschiedene Paare und bemüht sich durch persönliche Interventionen, ihr Verhalten in Richtung seines utopischen Denkens zu beeinflussen. Einige seiner observierten Paare werden ermordet und die Polizei verdächtigt ihn und nimmt an, dass seine idealistischen Bestrebungen reiner Mordlust gewichen sind. Michele stellt sich schlussendlich der Polizei, weil er im Gefängnis

¹⁰⁶ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 12

¹⁰⁷ Bremer, T. *Zibaldone*, 2004, S. 82

¹⁰⁸ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 12

¹⁰⁹ De Bernardinis, F. *Nanni Moretti*, 2006, S. 74

seine Ruhe finden möchte, die er „draußen“ nicht finden kann. Er selbst kann trotz seines großen Interesses an perfekten Beziehungen selbst keine mit seiner angebeteten Lehrerkollegin aus purer Angst vor Zurückweisung eingehen.¹¹⁰ Auch dieser Film wurde wieder von einem „mainstream“-Unternehmen von Achille Manzotti produziert. Bianca war aber auch ein Film, der Konventionen missachtet, der Elemente aus dem Thriller verwendet und gleichzeitig mit der Erwartung des Publikums hinsichtlich der Rolle des Hauptprotagonisten so spielt, dass sie die Enthüllung, er sei der paranoide Mörder, nicht glauben wollen. Der Film wurde erfolgreich auf verschiedenen internationalen Festivals gezeigt und von der Öffentlichkeit anerkannt.

Ein Jahr später setzt Morettis nächster Film *La messa è finita*, der auch wieder von Achille Manzotti produziert wurde, die Thematik der zwischenmenschlichen Beziehungen fort. Es stellt Morettis erstes wirkliches Drama dar, für den er auch den Silbernen Bären 1986 auf dem Berliner Filmfestival erhielt. Auch beim französischen Publikum kam das Werk sehr gut an. Moretti verkörpert den Priester Don Giulio, der von Berufs wegen dazu verpflichtet ist, sich um das Glück anderer zu kümmern, was ihm aber sehr schwer fällt, denn die Beziehungen seiner engsten Freunde und Verwandten wollen nicht so recht funktionieren. Sein Vater verlässt seine Mutter, die sich in Folge das Leben nimmt. Seine Schwester trennt sich von ihrem Verlobten und möchte das Kind, das sie erwartet, abtreiben, was natürlich Don Giulio aus tiefstem Glauben vollends ablehnt. Don Giulio ist nicht so besessen wie Michele es in *Bianca* war. Seinen Vorstellungen entspricht zwar auch die harmonische zwischenmenschliche Beziehung, er sieht aber ein, dass man die anderen nicht zur Einhaltung dieser Normen zwingen kann. Dies wird vor allem deutlich, als Don Giulio mit seinen Jugendfreunden – auch eine Anspielung auf die politischen Aktivitäten des jungen Moretti – eine politisch-literarische Zeitschrift herausbringt. Nach vielen Bemühungen aber gibt Don Giulio in der kleinen römischen Gemeinde schließlich auf und hofft, dass er irgendwo anders bei einem Neuanfang mehr Glück haben wird.¹¹¹

Im Jahre 1986 gründeten Nanni Moretti und Angelo Barbagallo die Produktionsgesellschaft *Sacher Film* (der Name ist eine ironische Hommage an die in einigen seiner Filme gezeigte Sachertorte – eine der bekannteren Manien von Michele

¹¹⁰ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 83ff

¹¹¹ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 84ff u. Bondanella, P. Italian cinema, 2002, S. 417

Apicella). Nanni Moretti erklärte seine Entscheidung für diese Gründung folgendermaßen:

„Con la „Sacher Film“, Angelo Barbagallo e io vogliamo produrre quei film che vorremmo vedere al cinema, film non banali e con una identità – soprattutto film la cui distribuzione nelle sale non sia.“¹¹²

Morettis Entscheidung, selbst zu einem Produzenten zu werden, war mit einer polemischen Ansage verbunden:

„Ho voluto fare il produttore anche per questa ragione: reagire contro il godimento al quale ci si abbandona di fronte alla crisi del cinema italiano.“¹¹³

Sacher Film produzierte nicht nur Morettis Filme, sondern es wurden und werden auch Filme von anderen Regisseuren herausgebracht, wie zum Beispiel *Notte italiana* von Carlo Mazzacurati und *Domani accadrà* von Daniele Luchetti. Moretti spielte eine Nebenrolle in dem Film *Domani accadrà*, wie er bereits auch 1977 in dem Film *Padre Padrone* der Brüder Taviani mitwirkte und auch 1995 in dem Film *La seconda volta* von Mimmo Calopresis, der sich mit dem italienischen Linksterrorismus beschäftigt, die Hauptrolle annahm.

Im folgenden Film *Palombella rossa* (1989) vereinigt Moretti seine drei großen Leidenschaften: Film, Wasserball und Politik. Moretti selbst ordnet sich politisch klar links ein, ist gesellschaftskritisch, aber mit den linken Parteien und ihrer passiven Politik in seinem Land unzufrieden. In dem Film *Palombella rossa* spielt Moretti wieder den Michele Apicella, hier einen kommunistischen Politiker und Wasserballspieler. Moretti war selbst ein erfolgreicher Wasserballspieler auf höchstem Wettkampfniveau bis 1986. Der Film handelt von einem Auswärtsspiel, in dem sich Michele oft an seine Vergangenheit erinnert, die durch flashbacks dargestellt wird: wie er als jugendlicher Parteiaktivist kommunistische Flugblätter verteilt, etc. Moretti verwendet für einige dieser flashbacks Teile aus seinem 1973 gedrehten Kurzfilm *La*

¹¹² De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 7

¹¹³ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 7

sconfitta. Der Film endet mit dem Scheitern Micheles sowohl in der Rekonstruktion seiner Vergangenheit wie auch als Sportler.¹¹⁴

1990 folgte die politische Dokumentation *La cosa*: Der Zusammenbruch der kommunistischen Ostblockstaaten und die mögliche Neustrukturierung der PCI¹¹⁵ gab den Anstoß für diesen Film. Moretti war bei den Diskussionen in acht verschiedenen Sektionen der PCI anwesend, in verschiedenen Regionen vom Norden bis zum Süden. *La cosa* ist das Zeugnis der Sorgen einfacher Parteimitglieder, von denen viele um ihre politischen Ideale bangten.¹¹⁶

Moretti sanierte in Rom 1991 ein altes Kino und eröffnete es unter dem Namen *Nuovo Sacher*, in dem er vor allem auch jenen Filmen in Rom Beachtung schenken wollte, die sonst nur geringe Chancen hatten, das Publikum zu erreichen. 1996 folgte das von Moretti gegründete Sacher Festival, das Kurzfilmen gewidmet war, und Morettis Stellung als Vaterfigur und Förderer des italienischen Kinos stärkte. Ein Jahr später gründete er auch noch zusammen mit Angelo Barbagallo, Roberto Cicutto und Luigi Musini die Verleihfirma *Tandem*, um so schlussendlich die ganze Kontrolle über das Filmschaffen, von der Produktion bis zum Vertrieb und der Veröffentlichung zu erreichen.

1993 drehte Moretti *Caro Diario*. Der Film kam dann 1994 in die Kinos und wurde ein internationaler Erfolg. Er setzt sich aus drei Episoden zusammen, die alle sehr autobiographisch angehaucht sind. Nanni Moretti spielt sich zum ersten Mal selber und nicht mehr sein Alter Ego Michele Apicella. Der erste Teil heißt *In Vespa*, indem man Moretti sieht, wie er durch das im Ferragosto¹¹⁷ leere Rom fährt und verschiedene Bauten und Eigenheiten von Bewohnern kommentiert. Diese erste Episode endet bei dem Pasolini Denkmal am Idroscalo von Ostia, wo Pasolini ermordet wurde. Für Moretti ist Pasolini ein Vorbild, nicht nur im filmischen Sinne, sondern auch im politischen, privaten und in der Verbindung von Leben und Kunst. Der zweite Teil *Isole*

¹¹⁴ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 85ff u. Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, 1995, S. 229-230

¹¹⁵ PCI wurde später PDS und schließlich DS.

¹¹⁶ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 87

¹¹⁷Ferragosto= Der höchste Feiertag in Italien am 15. August. Zu dieser Zeit planen die meisten Italiener ihren Urlaub und zwar dort, wo es kühl ist, d.h. in den Bergen oder am Meer, somit scheinen die Städte in dieser Periode menschenleer.

spielt auf den Äolischen Inseln. Moretti begegnet hier auf einer kleinen Insel seinem Freund, der sich zurückgezogen hat, weil er den modernen Massenmedien entkommen will. Das Satirische in diesem Fall ist, dass er schlussendlich in das andere Extrem fällt und ein Fernsehsüchtiger wird, der sich nur die schlimmsten Massenprodukte ansieht. Die Familienproblematik wird auch hier zum Thema: Moretti beobachtet auf den Äolischen Inseln die modernen Einkindfamilien mit ihren verzogenen Fratzen, mit denen die Eltern total überfordert sind. Der dritte Teil *Medici* handelt vom Krankheitsweg Morettis und seinen zahlreichen Besuchen bei Ärzten, bis ihm schließlich Krebs diagnostiziert wird. Mit viel Selbstironie zeigt Moretti hier seine eigene Krankheitsgeschichte. Viele der Szenen, die in diesem dritten Teil von *Caro Diario* zu sehen sind, hat Moretti schon vorher mit ganz einfachen Mitteln während echter Arztbesuche gefilmt und hier integriert.¹¹⁸

Caro Diario wurde ein internationaler Erfolg, der viele Preise im In- und Ausland erhielt, was Moretti in der Meinung bestärkte, dass ein italienischer Film nur dann im Ausland Anerkennung finden kann, wenn er sich auf seine eigenen Wurzeln besinnt.¹¹⁹

Der 1998 gedrehte Film *Aprile* stellt die logische Fortsetzung von *Caro Diario* dar. Nanni Moretti spielt sich wieder selber und gibt uns einen Einblick in sein Privatleben. Darüber hinaus sehen wir auch seine Angehörigen, die gleichfalls sich selbst spielen. *Aprile* spielt in Italien in der Zeit von 1994 bis 1997. Moretti sieht den tiefsten Punkt der politischen Entwicklung im Wahlsieg von Berlusconi und muss gleich einen überdimensional großen Joint rauchen. 1996 hat er gleich zweimal Grund zum Feiern: zum einen den Wahlsieg des linken Ulivo und die Geburt seines Sohnes Pietro. Im Film werden Morettis Probleme mit der Herstellung einer politischen Dokumentation gezeigt. Außerdem möchte er viel lieber ein Musical über einen trotzkeitschen Zuckerbäcker drehen, was er schlussendlich auch tut. Im Film also lässt er die Idee der politischen Dokumentation fallen, der wirkliche Moretti aber hat gerade mit *Aprile* seine „politische Dokumentation“ über Italien erarbeitet.

2001 entstand das Familiendrama *La stanza del figlio*, mit dem Moretti die goldene Palme gewann. Der Film behandelt die Todesthematik und den persönlichen Schmerz sehr ernst: eine glückliche vierköpfige Familie wird durch den Tod des Sohnes jäh aus

¹¹⁸ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 88ff

¹¹⁹ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 89

der Bahn gerissen. Die Probleme nach dem Tod einer geliebten Person werden hier dargestellt. Moretti, der den Vater verkörpert, ist ein Psychologe, was Morettis Interesse an dieser Wissenschaft belegt. Der Kontrast entsteht durch den Psychologen, der seine Patienten durch logische und wohldurchdachte Verordnungen steuert und den Vater, der mit dem Tod seines Sohnes nicht klarkommen kann. Moretti spielt hier weder sich selbst noch verkörpert er sein Alter Ego Michele Apicella.¹²⁰

Nach *La stanza del figlio* fühlte sich Moretti dazu berufen, sich doch – wie in seinen jungen Jahren – politisch aktiv einzusetzen. Ihm reichte es nicht mehr, sein politisches Engagement nur mehr in Filmen zu dokumentieren und so wurde er eine wichtige Leitfigur der Girotondo-Proteste gegen Berlusconi. Es begann am 02.02.2002, als das *la legge è uguale per tutti*¹²¹ des Mitte-Links-Bündnis *Ulivo* kundgegeben wurde. Die Zuhörer reagierten entrüstet und Moretti, der sich unter ihnen befand, sprang kurzerhand auf die Rednertribüne, um in einer spontanen Anklagerede die großen Fehler der Opposition darzulegen, sprach sich gegen Berlusconi aus und forderte die linken Parteien dazu auf, ein besseres und brauchbareres Alternativprogramm auszuarbeiten. Mit seinen Worten „Con questo tipo di dirigenti non viceremo mai“¹²² sprach er das aus, was die meisten der Mittel-Links-Bündnis Anhänger dachten. Nach dieser Aktion wurde Moretti ein aktives Mitglied und ein repräsentativer Führer der Girotondo¹²³-Bewegung.¹²⁴

Moretti selbst erklärte, dass er in solchen politischen Zeiten nicht an sein nächstes Filmprojekt denken kann, sondern dass er sich aktiv mit der Politik zu beschäftigen habe, weil diese gegenwärtige Situation höchst kritisch sei und man dabei nicht nur zusehen dürfe.

Für all jene, die ihn kannten und mochten, war klar, dass diese Aktion die logische Weiterführung und Radikalisierung seiner kritischen und politischen Diskussionen in seinen Filmen war. Andere, vor allem natürlich die Gegner von Moretti, sahen diesen Aktivismus als Zeichen seines übergroßen Narzissmus oder auch als unangebrachte

¹²⁰ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 91ff

¹²¹ Das Gesetz ist für jeden das gleiche

¹²² Nanni Moretti: Vom filmischen „Vertreter einer Generation“ zur Leitfigur der Girotondi, In: Thomas, B. Zibaldone, 2004, S.96

¹²³ Die girotondo Bewegung ist die außerparlamentarische Protestbewegung, die vor allem durch ihr gewaltloses Auftreten gegen Berlusconi gerichtet ist. girotondo: Wörtlich übersetzt: Ringelreihen; die Demonstranten fassen sich an den Händen, bilden einen Kreis und stellen so einen symbolischen Ort dar.

¹²⁴ Bremer, T. Zibaldone, 2004, S. 96

Einmischung, ein Künstler solle in seinem Metier ausharren und sich nicht mit Diskursen beschäftigen, die außerhalb des Künstlerischen liegen.

Um nur einen Höhepunkt dieser Girotondo Bewegung zu nennen, sei das *festa di protesta*¹²⁵ erwähnt, das auf der römischen Piazza San Giovanni stattfand und an dem sich eine Million Menschen beteiligten, unter denen sich unter anderem Dario Fo, Roberto Vecchioni und Francesco De Gregori und weitere Intellektuelle und Künstler befanden. Doch vor allem war es Nanni Moretti, der mit seiner Rede die Zustimmung der regierungskritischen Zuhörer fand. Außerdem hatte er seine extreme politische Rolle aus seinen Jugendjahren abgelegt und nahm eine gemäßigtere Position ein, wie man aus seinen Worten ableiten kann:

„Hanno detto che siamo estremisti. I nostri movimento hanno mostrato sì intransigenza, ma sui principi fondamentali della democrazia. Siamo moderati, ma essere moderati non significa essere passivi, abituarsi alle peggiori anomalie italiane.“¹²⁶

2004 verkündete Moretti, dass er bald mit Dreharbeiten zu einem neuen Film anfangen wolle. Die Medien vermuteten schon damals, dass der Film etwas mit dem Regierungschef Berlusconi zu tun habe, was sich dann auch Ende März 2006 – zwei Wochen vor den Parlamentswahlen – bestätigte, als der Film *Il caimano* in das italienische Kino kam, in dem eben vor allem Berlusconi und das gegenwärtige Italien dargestellt wurden.¹²⁷

3.4.1. Das Genreproblem in Nanni Morettis Filmen und der dritten Generation

Die Filme Morettis einem Genre zuzuordnen erweist sich als schwieriges Unterfangen. Durch den unüblichen Mix von Autobiographie und Fiktion in seinen Filmen, den privaten Sichtweisen und sozialen Kommentaren, Komödie und Tragödie, Selbstkritik und scharfer Satire sind sie schwer mit anderen zu vergleichen. Dieser Umstand fordert Kritiker und vor allem das „mainstream“ gewohnte Publikum heraus. Betrachtet man

¹²⁵ festa di protesta = wörtl. Übersetzt: Fest des Protestes

¹²⁶ Moretti, N. „Non perdiamoci di vista!“, In: Mascia, S. 19, zitiert nach Nanni Moretti: Vom filmischen „Vertreter einer Generation“ zur Leitfigur der Girotondi, In: Thomas, B. Zibaldone, 2004, S.97

¹²⁷ Rasscass, Nanni Moretti, 2007

zum Beispiel *Bianca* näher, bemerkt man, dass es eine Sorte des *film noir* sein könnte. Die meisten Filme Morettis sind fragmentarisch, bestimmt durch surreale Momente und sehr auf den Hauptcharakter bezogen.

Durchreisen, Teilungen, Zersplitterungen, Multiplikationen und Spaltungen ziehen sich durch alle Filme von Moretti: von *Sogni d'oro* bis zu *Palombella rossa*, von *Caro diario* über *Aprile* bis hin zu *Il caimano*. Die Genres ändern sich von Film zu Film: Von der Komödie über den Krimi bis hin zum Roman. Seine Filme sind abwechselnd komisch, dramatisch, grotesk, tragischkomisch und melodramatisch.¹²⁸

Gieri sieht in den autobiographischen Filmen von Moretti viel Ärger, Aggressivität und Selbstironie. Deshalb sei auch der Humor als ein aufbauendes Prinzip die wahre „Poetik“ in seinem Werk. Moretti versucht ein Bild einer ganzen Generation zu zeichnen und erforscht neue Wege, die diese Generation einschlagen kann.¹²⁹

Moretti sagt selbst über die Notwendigkeit von Humor in seinen autobiographischen Filmen:

„Forse sto solo cercando di capire dove va questa generazione. Però con due punti fermi: uno senza troppi compiacimenti, senza troppi lameti. Infatti io credo che quando si parla di se stessi l'ironia e quindi l'autoironia sia obbligatoria (...) L'unica maniera di prendersi sul serio sia prendersi in giro. All'inverso se ci si prende troppo sul serio poi si diventa ridicoli.“¹³⁰

Die ersten zwei Kurzfilme von Morettis *Io sono un autarchico* und *Ecce Bombo* sind von den Kritikern als Komödien aufgefasst worden, wenn auch mit einigen Schwierigkeiten. Der *Film Sogni d'oro* gefiel den meisten Kritikern nicht. Sie warfen ihm „Hässlichkeit“, Unprofessionalität im Schnitt und auch in der gesamten Produktion vor.

Groteske Übertreibungen, die Unfähigkeit, etwas zu ändern und ein Gefühl der ethischen Integrität sind Charakterzüge von Morettis Protagonisten. All diese Eigenschaften gehören zu dem Genre *commedia all'italiana*. Aber Roberto de Gaetano

¹²⁸ De Gaetano, R. *La sincope dell'Identità*, 2002, S. 6

¹²⁹ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 225

¹³⁰ Gieri, M. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 1995, S. 225-226

sieht darüber hinaus Morettis neorealistisches Erbe in seinem Wunsch, sich mit der zeitgenössischen Welt zu beschäftigen, auch wenn er sie nicht ändern kann.¹³¹

De Gaetano steht kritisch jenen gegenüber, die behaupten, dass die Protagonisten in Morettis Filmen ausschließlich autobiographisch seien, denn er ist der Meinung, dass die Charakteren in seinen Filmen nie ganz mit der realen Person Moretti übereinstimmen, sondern, dass er sich eine groteske Maske mit allen Klischees und allen Banalitäten einer psychosozialen Identität als Michele Apicella überzieht.¹³²

Dieser Charakter des Michele Apicellas gibt ein Identifikationsbild für alle männlichen Zuseher, die ihre Rolle in dem historischen Prozess betrachten können. In *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce Bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *La messa è finita* (1985) und *Palombella rossa* (1989) zeigt Moretti die Weiterentwicklung einer Generation, die von 1968 geprägt worden ist.¹³³

Bondanella unterteilt die Regisseure der letzten Jahrzehnte in folgende Gruppen: die Internationalen, die sich mehr am Hollywood-Kino orientieren als an der Cinecittà. Solche Filme werden oft in Englisch gedreht und zeigen auch ausländische Kulturen anstatt der heimatlichen. Solche Filme sind z.B. *Il tè nel deserto* (1990), *Piccolo Buddha* (1993), *Io ballo da sola* (1996) und *L'assedio* (1999) von Bernardo Bertolucci. Auch *Il postino* (1994) von Michael Radford und *Tè con Mussolini* (1999) von Franco Zeffirelli fallen unter diese Sparte.

Eine der traditionellsten Kategorien von italienischen Produktionen nennt Bondanella "new directions in film comedy – parody and autobiography"¹³⁴. Diese Gruppe unterscheidet sich von der traditionellen *commedia all'italiana*. Diese Regisseure sehen sich oft als Außenseiter der gängigen Filmindustrie an. *Palombella rossa* (1990), *Caro diario* (1993) und *Aprile* (1998) von Moretti, *Mediterraneo* (1991) von Gabriele Salvatores, *Ladri di saponette* (1989), *Volere volare* (1991) von Maurizio Nichetti, *Johny Stecchino* (1991), *Il mostro* (1994) und *La vita è bella* (1998) von Roberto Benigni fallen in diese Kategorie.

Gianni Amelio mit *Porte Aperte* (1990), *Il ladro di bambini* (1991), *Lamerica* (1994) und *Così ridevano* (1998), Ricky Tognazzi mit *La scorta* (1992) und Carlo Carlei mit

¹³¹ Wood, M. Italian Cinema, 2005, S. 173-174

¹³² Wood, M. Italian Cinema, 2005, S. 173-174

¹³³ Wood, M. Italian Cinema, 2005, S. 173-174

¹³⁴ Bondanella, P. Italian cinema, 2002, S. 430

La corsa dell'innocente (1992) stellen die neo-neorealistischen Regisseure dar, die sich oft an dem großen italienischen Kino der 1940er und 1950er Jahren orientieren.¹³⁵

Morettis *Palombella rossa* und *Aprile* sind voll von intellektuellem Humor und zeigen ein „selbstbezügliches“ Kino über die zeitgenössischen politischen Entwicklungen in Italien. Aufgrund dessen sind diese Filme für nicht-italienisches Publikum schwieriger zu verstehen als all seine anderen Filme. Leichter war es für ein internationales Publikum mit seinem Tagebuchfilm *Caro diario*, indem er hier die Situation des Kinos zeigt, von einer postmodernen Welt, die von Massenmedien und Fernsehen dominiert wird mit sarkastischem Unterton und Humor. Moretti zeigt eine Hassliebe zu dem modernen Italien und erklärt, dass das Land durch falsche Auftritte, vulgäre Worte, seine Medienkultur und eine Pseudo-Modernität gekennzeichnet ist.¹³⁶

Man kann Morettis Filme also weder in ein Genre einordnen noch mit „mainstream“-Produkten vergleichen und sie passen auch nicht in die Kategorie des „art-house“-Kinos, das sich in den 70er Jahren zu einem Genre entwickelt hat und auf ein bestimmtes Publikum abzielte, nämlich das der Mittelklasse und das Bildungsbürgertum. Nicht nur, dass Moretti es mied, den gängigen art-house Traditionen der Erzählweise und stilistischen Perspektiven Folge zu leisten, er versuchte auch den Produktions- und Vertriebsmethoden der art-house Filme aus dem Wege zu gehen.

Eine Annäherung an eine bestimmte Kategorisierung versucht Rino Genovese, indem er die Isolation von Moretti in der Welt des Kinos vorschlägt, somit auch die Einzigartigkeit von Moretti hervorhebt. Außerdem geht Genovese noch davon aus, dass Moretti seine Autarkie mit der Beschränktheit seines Einflusses zu bezahlen habe, denn seine Filme handeln vor allem über Italien und das Leben in Italien.

Natürlich besitzen Morettis Filme einen italienischen Charakter und zeigen das zeitgenössische Italien. Das Publikum außerhalb Italiens genießt Morettis Filme aufgrund der Gestikulation und Körpersprache, die als typisch italienisch gilt. Aber sein Kino ist nicht nur wegen diesem typisch Italienischen auch im Ausland erfolgreich, sondern auch wegen seiner Modernität bzw. Postmodernität: Moretti zeigt in seinen Filmen das moderne Leben des zeitgenössischen Westeuropa, baut Diskurse ein, um die Zuschauer zu Überlegungen anzuregen, spielt mit Fiktion und Realität, mit Surrealismus, baut Dokumente ein, etc.

¹³⁵ Bondanella, P. Italian cinema, 2002, S. 429-431

¹³⁶ Bondanella, P. Italian cinema, 2002, S. 444

Moretti schafft es auch immer wieder, die feinen Unterschiede zwischen Dokumentarischem und Fiktion, zwischen der Privatsphäre und der Öffentlichkeit und zwischen dem Selbstportrait und dem Portrait der Welt in seinen Filmen aufzuarbeiten. Meist weist er dann schlussendlich die ideologischen und religiösen Erklärungen des Lebens zurück und nimmt es von einem persönlichen Standpunkt her in Angriff.

Trotz der Einzigartigkeit der Filme Morettis ist seine Arbeit von anderen Regisseuren beeinflusst worden. Moretti drückte in Interviews oft seine Begeisterung für das Unrealistische in den experimentellen Filmen von Carmelo Bene aus und auch für das radikal politische Kino der 60er Jahre der Brüder Taviani, Bellocchio, Pasolini, Ferreri, Bertolucci und der französischen Nouvelle Vague. Seine Vorliebe fürs Autobiographische verweist auf den experimentellen Autoren Stan Brakhage, die metafilmischen Aspekte seiner Filme erinnern an die frühen Filme von Jean-Luc Godart.

Trotz des Problems, Morettis Filme einem bestimmten Genre zuzuordnen, spielen die autobiographischen Elemente in all seinen Filmen eine große Rolle.¹³⁷

¹³⁷ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 17ff

4. Die Autobiographie

4.1. Allgemeine Begriffserklärung

Betrachtet man die Definitionen von Autobiographie in verschiedenen Wörterbüchern und Nachschlagewerken, bemerkt man, dass sie alle eines gemeinsam haben: Sie betrachten die Autobiographie als ein Genre von literarischen Formen:

Die kurzen Erklärungen von Autobiographie sind: „literarische Darstellung des eigenen Lebens oder größere Abschnitte daraus“¹³⁸, „Literarische Beschreibung des eigenen Lebens“¹³⁹, „Literarische Darstellung des eigenen Lebens (Lebenserinnerungen, Memoiren)“¹⁴⁰, u.v.m.

Mit genaueren Beschreibungen der Autobiographie lässt sich schon mehr anfangen, obwohl sie auch meist auf literarischer Ebene angesiedelt sind. Sie sehen in der Autobiographie

„die Aufzeichnung des eigenen geistig-seelischen Entwicklungsprozesses, der Persönlichkeitsbildung im Austausch mit der äußeren Welt, gestaltet von einem meist abgeklärteren, reifen Standpunkt aus. Dieser bedingt innerhalb eines chronologischen Aufbaus bewußte, unbewußte, apologetische oder tendenziöse, pädagogische oder moralisch begründete Systematisierung, (Neu)ordnung, Auswahl und Wertung der biographischen Fakten, der äußeren und inneren Einflüsse, die Deutung und Verkettung einzelner Lebensstationen unter einheitlicher Perspektive. Charakteristisch für Autobiographie sind Subjektivismus, ein oft relativer historischer, politischer oder kulturhistorischer Wahrheitswert.“¹⁴¹

Auch die Unterscheidung der Autobiographie von Memoiren und Lebenserinnerungen werden in einigen Lexiken angeführt und Begründungen für diese Trennung genannt: Denn es sei nur die Autobiographie im Gegensatz zu den Memoiren und Lebenserinnerungen, die vorwiegend vom privaten Leben, Denken und Fühlen des Verfassers bestimmt ist. Deshalb sehen sie die Autobiographie „im strengen Sinne

¹³⁸ Droskowski, G. Der große Duden, 1974, S. 93

¹³⁹ Lexikonredaktion Leipzig. Der Brockhaus in einem Band, 2005, S. 86

¹⁴⁰ Faktum Lexikon Institut. *Universal Lexikon*, 2000, S. 85

¹⁴¹ Bibliographisches Institut AG, Farbiges großes Volkslexikon in 12 Bänden, 1981, S. 663

dieser Auffassung in gewisser Weise mit den persönlichen Aufzeichnungen in Tagebüchern vergleichbar, die eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind“¹⁴². Im Gegensatz dazu sehen andere aber genau das Tagebuch nicht als Form der Autobiographie, da jene „zu den wenigen literarischen Selbstzeugnissen (gehört), die eine zusammenhängende Erzählung vergangener Erlebnisse über einen größeren Zeitraum hinweg aus dem Rückblick bieten“¹⁴³. Vom Namen her (autos: selbst, bios: Leben, graphein: beschreiben) sei sie als Darstellung des ganzen eigenen Lebens von der Geburt bis zum Zeitpunkt der Niederschrift definiert. Das Tagebuch hingegen notiert in kurzen Zeitabständen Erlebnisse und Erfahrungen aus der jeweiligen Augenblicksperspektive und würde daher keine Lebenseinheit vermitteln.

Philippe Lejeunes Definition von Autobiographie – retrospektive Prosa bezüglich seiner eigenen Existenz von einer realen Person, die das individuelle Leben fokussiert, vor allem die Entwicklung seiner eigenen Persönlichkeit – unterstreicht das literarische Genre und schließt das filmische Medium aus, denn dort ist der retrospektive Akt des Erinnerens und die Fokussierung des Selbst eines Individuums problematisch.¹⁴⁴

Für eine Definition von Autobiographie für den Film sind die Unterteilungen der verschiedenen literarischen Ausformungen nicht sehr nützlich. Auch die Geschichte der Autobiographie – von den *Confessiones* des Augustinus (397/398) angefangen über die *Confessions* von Jean-Jacques Rousseau (1782) und Goethes offen fiktive Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* (1822-33) bis zu den modernen Autobiographien verschiedener Politiker und Künstler – helfen uns in der Theorie der Autobiographie im Film nicht viel weiter.

Die Herausgeber des Buches *Autobiographie revisited* – de Toro und Gronemann – untersuchen neue autobiographische Diskurse. Sie sehen einen ganzheitlichen Wandel der Autobiographie hinsichtlich Wahrheit, Wirklichkeit, Erinnerung, Autor, Subjekt, Identität und Textualität. Weiters sehen sie die Beschreibung als diskursive Strategie und den Akt der Formung des Materials zu einer Autobiographie nun im Zentrum stehen anstatt der biographischen Referenz und eine daraus strukturierte kohärente Geschichte. Die neuen autobiographischen Texte überwinden die traditionelle Trennung von Objekt- und Metasprache und auch von Realität und Fiktion. Sie sind der Meinung, dass sich der autobiographische Akt nicht mehr als die Möglichkeit der Konstruktion

¹⁴² Meyer, A. Enzyklopädie 2000, 1970, S. 631 ff

¹⁴³ Killy, W. Literaturlexikon, 1991, S. 25ff

¹⁴⁴ Philippe Lejeune. *The Autobiographical contract*, 2005, S. 193

einer biographischen Geschichte erweist, sondern ein permanentes „Wieder(er)schreiben“ des Vergangenen durch die Prozesse der Erinnerung, Verarbeitung und Verwindung sei und somit der autobiographische Text immer wieder neu zu erleben sei. Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit sind die Schlagworte dieser neuen Autobiographietheorie anstatt Rückgewinnung der Vergangenheit. Das Niederschreiben eines Lebens lässt so die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt durchlässig werden und führt zu einer permanenten Reflexion und verwandelt so die Autobiographie in einen Metatext, also eine Meta-Autobiographie. Daraus folgt, dass man die Vergangenheit nie wahrhaftig erzählen kann, weil sie dem gegenwärtigen wie auch dem vergangenen Ich nicht zugänglich ist. Das Subjekt muß sich als Anderes wahrnehmen. Durch diese Metatextualität autobiographischer Texte wird deutlich, dass der autobiographische Akt ein Akt der Fingierung ist und der Wahrheitsanspruch unerfüllbar bleibt. De Toro und Gronemann sehen die Merkmale der neuen Autobiographie in der Fragmentierung und Brüchigkeit der Erinnerung, der schrittweisen Entfaltung, der Unabgeschlossenheit des Schreibprozesses und den narrativen Identitätsmasken der Protagonisten.¹⁴⁵

Eine neue Form des Tagebuches stellt in dem letzten Jahrzehnt der Weblog, kurz Blog, dar. Der Blog ist eine meist von einer Einzelperson betriebene, eher tagebuchartige Online-Aufzeichnung. Es werden dafür auch Begriffe wie „Journal“ und „Diary“ verwendet.¹⁴⁶

David Kline und Dan Burstein beschreiben das Blogging als „citizen-created media“¹⁴⁷. Der Blog ist das neueste Medium, mit dem der „Otto-Normal-Bürger“ einfach und schnell in die Öffentlichkeit treten kann.

In der Renaissance gab es schon die Möglichkeit der selbstpublizierten Bücher, die so genannten „commonplace books“, in denen meist gebildete Bürger ihre Lieblingsgedichte oder Lieblingsreden niederschrieben. Diese commonplace books reflektierten die persönliche Erfahrung und das persönliche Wissen der Autoren. Paul Saffo beschreibt, dass es diese Art der Selbstveröffentlichung auch über das 19. und 20. Jahrhundert hindurch gab. Er erklärt: „In the late 1900 (people) invented these little letterpress printing systems, and you could buy one cheaply and print up whatever you

¹⁴⁵ De Toro, A. Autobiographie *revisited*, 2004, S. 8-11

¹⁴⁶ Müller, E. Die heimliche Medienrevolution, 2005, S. 126

¹⁴⁷ Kline, D. *blog!*, 2005, S. 246

wanted. It was a big phenomenon, very exciting at the time.“¹⁴⁸ Dies verschwand dann aber plötzlich wieder. Es gab noch viele weitere citizen-created media. Einige verschwanden jedoch wieder und andere wurden immer größer und entwickelten sich weiter, wie zum Beispiel das Internet. Blogs sind also nur die Weiterentwicklung dieser Phänomene in einer enormen Form: Millionen von Menschen dokumentieren heute so ihre Leben, schreiben ihre religiösen oder/und politischen Ansichten nieder, schreiben über ihr Lieblingsgedicht, Lieblingsauto, stellen Fotos, Filme und Musik ins Netz, etc. Ohne viel Aufwand, ohne großes technisches oder mediales Wissen, ist es heutzutage möglich, zu bloggen. Es ist die bisher einfachste Art zu veröffentlichen und dank des Internets kann man ein weltweites Publikum erreichen. Kline schreibt, dass blogs Menschen verhelfen, aus der Anonymität und der Isolation des modernen Lebens auszubrechen, dass die blogs ihnen eine Stimme geben, um andere zu erreichen oder jemanden mental zu berühren. Coates sagt, dass das weblog „creates a fluid an living form of self-representation, like an avatar in cyberspace that we wear like a skin. Through it we articulate ourselves.“¹⁴⁹ und “I blog, therefore I am.”¹⁵⁰

4.2. Die Autobiographie im Medium Film

Diese verschiedenen Auffassungen von Autobiographie zeigen uns, wie schwer es ist, eine eindeutige und klare Definition zu finden, die man auf die autobiographischen Elemente im Film bzw. auf den autobiographischen Film anwenden kann.

Obwohl die ersten Debatten über persönliche Visionen des Regisseurs im Film schon in den 1950er Jahren innerhalb des aufkommenden auteurismus-Themas stattfanden, wurde im Laufe der Zeit wenig darüber nachgedacht, inwieweit Autobiographie ein eigenes Genre im Kino sein könnte bzw. welche Auswirkungen autobiographisches Filmen nach sich zieht.

Viele Kritiker, die sich mit der Autobiographie im Kino auseinandersetzen, nehmen oft eine negative Position ihr gegenüber ein und sehen in der Darstellung des Lebens des

¹⁴⁸ Kline, D. blog!, 2005, S. 245

¹⁴⁹ Kline, D. blog!, 2005, S. 248

¹⁵⁰ Kline, D. blog!, 2005, S. 248

Regisseurs nur eine narzisstische Tendenz, ein Zeichen eines exzessiven Bedürfnisses, über sich selbst zu reden¹⁵¹.

Dass das Autobiographische in Filmen von sehr vielen Kritikern oft ignoriert oder gar als negativer Aspekt gesehen wird, liegt aller Wahrscheinlichkeit nach daran, dass sich die Autobiographie immer noch nicht als eigenständiges Genre in der Kinowelt etabliert hat. Im Film wird auch nicht zwischen Autobiographie und Fiktion unterschieden, wie es in den literarischen Medien geschieht, da dort ja Autobiographie ein eigenes selbstständiges Genre ist. Autobiographische Filme werden meist unter dem Genre „Fiktion“ vermarktet. Weitere Schwierigkeiten liegen in der Wahrnehmung der autobiographischen Anspielungen in einem Film, wenn sie dem Zuseher gar nicht bewusst sind, er deshalb den Inhalt des Filmes auf anderer Ebene zu verstehen versucht und beispielsweise glaubt, der vermeintlich autobiographische Film handle das universelle Thema Kindheit. In einigen autobiographischen Filmen wird auch vergessen darauf hinzuweisen, dass der Protagonist des Filmes vom Regisseur selbst dargestellt wird und so die autobiographischen Elemente im Film an einem uninformierten Zuschauer unbemerkt vorübergehen. Nur wenige Arbeiten von italienischen Filmemachern aus den 1980ern und den 1990ern wurden als autobiographisch auf den Markt gebracht oder gar als solche interpretiert. Als autobiographisch wurden nur einige wenige anerkannt, in denen die Regisseure sich selber spielten und ihre eigenen Namen benutzten oder wenn der Film in einem Viertel der Stadt des Regisseurs spielte. Auch dem 16mm – Format und zusätzlichem dokumentarischen Material in 16mm wurde ein bestimmter Realismus zugesprochen.¹⁵²

4.2.1. Drehbuchtheoretiker über die Adaption des eigenen Lebens

Drehbuchtheoretiker – wie z.B. Linda Seger – sehen in der Verfilmung von Biographien einige Schwierigkeiten, da sich das eigene Leben der Objektivität des Mediums Film widersetzt. Seger ist der Meinung, dass bei der Adaption vom wahren Leben eine Auswahl von Handlungssträngen getroffen werden und ein Mainplot formuliert werden muß sowie ein Anfang, eine Mitte und ein Ende klar strukturiert werden sollte. Die Drehbuchtheoretikerin rät dazu, ein zentrales Ereignis zu suchen, um das Thema des

¹⁵¹ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 27

¹⁵² Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 28-29

Filmes herauszuarbeiten und der Geschichte einen Höhepunkt zu geben, Zeiträume zu begrenzen und lange Beziehungen zwischen zwei Figuren zu entwickeln. Nur so sieht sie die Adaption einer wahren Geschichte in der klassischen Drehbuchtheorie als Erfolg versprechend.¹⁵³

Nach Seger sollen also auch autobiographische Filme einen narrativen Aufbau besitzen. Dies schließt zugleich die literarische Tagebuch-Form für den Film aus, denn diese besteht aus aneinander gereihten episodenhaften Aufzeichnungen des eigenen Lebens, ohne klar definierten Anfang, Mitte und Ende.

Weiters empfiehlt Seger für jede Art von Drehbuch, sei es autobiographisch oder nicht, ein Tagebuch zu schreiben, da es die Möglichkeit schafft, Figuren und Themen auf eine Art und Weise zu erkunden, wie man das eigene Leben und dessen Probleme erkunden würde. Man kann durch das Tagebuchschreiben tiefer in die Figur eindringen und so herausfinden, was sie gerade fühlt oder denkt.¹⁵⁴

Auch Philip Parker – ein etablierter Drehbuchtheoretiker – sieht einige Schwierigkeiten in der Verfilmung des eigenen Lebens. Viele etablierte Drehbuchautoren lehren, über das zu schreiben, was man kennt. Die Folge dieser Aussage sind tausende dilettantische autobiographische Drehbücher. Parker sieht in dieser Aussage das Problem, dass man so über irgendeinen Aspekt des eigenen Lebens schreibt und oft den Fehler macht, episodische Augenblicke des eigenen Lebens aneinanderzureihen, die meist an der Dramaturgie und an mangelhaftem Ausgangsmaterial scheitern.

Ein weiteres Hindernis für die Adaption des eigenen Lebens stellt nach Parker auch die gefühlsmäßige Verstrickung des Autors mit den Erfahrungen des eigenen Lebens dar, was dazu führt, dass viele Drehbuchautoren nicht in der Lage sind, die Geschichte oder die Entwicklung der Figur in eine gut durchdachte dramatische Form zu bringen.

Sein eigenes Leben erfährt man auch immer nur aus einer Perspektive heraus, aber um eine Geschichte für das Medium Film zu entwickeln, muß man mehrere Perspektiven annehmen können, um alle auftretenden Personen bearbeiten und entwickeln zu können. Die Schwierigkeit liegt darin, dass man sich gezwungen fühlt die Personen, die man ja auch im wirklichen Leben kennt, in einer bestimmten Art und Weise darstellen zu müssen.¹⁵⁵

¹⁵³ Eick, D. Drehbuchtheorien, 2006, S. 135

¹⁵⁴ Seger, L. Das Geheimnis guter Drehbücher, 2005, S. 26

¹⁵⁵ Parker, P. Die kreative Matrix, 2005, S. 103ff

4.2.2. Die Autobiographie im italienischen Film

Clodagh Brook, die über die Autobiographie im neuen italienischen Film in ihrem Artikel *Screening the Autobiographical* schreibt, unterteilt diese Tendenz zu den immer mehr werdenden autobiographischen Filmen ab den 1980er Jahren in Italien in die explizite und implizite Autobiographie.

Zu den expliziten Filmen zählt sie jene, die sich selber als autobiographisch bezeichnen. Als implizit autobiographische Werke bezeichnet sie die, in denen autobiographische Merkmale nicht zu übersehen sind, sich der Film selber aber nicht als solcher beschreibt. Die implizite Autobiographie taucht vor allem in den italienischen Filmen der letzten zwanzig Jahren auf, meist bei Debüt-Filmen von jungen Regisseuren, die oft mit wenig Budget arbeiteten und in 16mm drehten, Familie und Freunde als Darsteller einsetzten und als Hauptschauplatz des Filmes die Heimatstadt wählten. Die autobiographischen Tendenzen entwickelten sich oft innerhalb der Karriere der jungen Filmemacher zu einer weniger personellen Form des Kinos. Pasquale Scimecas Karriere ist ein perfektes Beispiel für diese Entwicklung. Sein erster Film *La donazella* (1989) war eine low-budget Produktion seiner eigenen Produktionsfirma, in 16mm gedreht, der Hauptschauplatz ist seine Heimatstadt Palermo, der Film handelt vom Problem der Drogenabhängigkeit und spiegelt so Scimecas eigene Drogenerfahrungen wider. Scimecas spätere Filme, die mit mehr Budget gedreht worden sind, zeigen die Umorientierung: die Filme basierten nicht länger auf eigenen personellen Erlebnissen, sondern wurden universeller. Diese Entwicklung, von den low-budget produzierten implizit autobiographischen Filmen zu denen weit weniger personellen Filmen, meist in Verbindung mit höherem Budget, zeigte sich auch bei anderen Filmemachern, wie Giacomo Campiotti, Gabriele Muccino und Corso Salani und könnte zur Annahme führen, dass die autobiographischen Merkmale eines Filmes zu der ersten Phase der Entwicklung der Filmemacher – als Zeichen von Unreife - gehören, über die man hinauswachsen muß um sich dann seriöseren, objektiveren Themen zuwenden zu können.

Trotz dieser Tendenz von einer autobiographischen zu einer objektiveren Sicht im Film gibt es eine Anzahl von Regisseuren, die diese Merkmale in ihren späteren Filmen beibehalten oder sich sogar einem noch stärkeren autobiographisch ausgerichteten Kino widmen. Moretti begann mit der impliziten Autobiographie am Anfang seiner

Filmkarriere und drehte später zwei explizite Autobiographien. Auch in allen Werken von Ozpetek und Tornatore stellt die Autobiographie eine Konstante dar.¹⁵⁶

Manuela Gieri sieht auch in der Hinwendung der Regisseure zur Autobiographie ab den 1970er Jahren den Versuch, ein persönliches Jahr Null zu erreichen, denn ihrer Meinung nach war der neuen Regisseurengeneration die Vergangenheit bzw. der Neorealismus zu weit weg, um etwas anderes als ein Mythos zu sein. Aus diesem Grund versuchten die einen in die Vergangenheit zu fliehen und die anderen gerade dieser durch Autobiographie zu entgehen, um einem neuen ästhetischen und ethnischen Diskurs dieser Zeit aus dem Weg zu gehen.¹⁵⁷

4.2.2.1. Merkmale der impliziten Autobiographie

Um Filmen ihre implizite Autobiographie nachweisen zu können, zählt Brook die besonderen Merkmale dieser Filme in den 1980er und 1990er Jahren auf:

4.2.2.1.1. Der Schauplatz

Viele Regisseure wählten für den Hauptschauplatz des Filmes ihre Heimatstadt bzw. ihre Provinz oder in ein generelles „Hier“, das ihre heimatliche Umgebung darstellt. Der Regisseur Guiseppe Picioni setzte seinen ersten Film *il grande Blek* (1987) in seinem Geburtsort an, weil er das Bedürfnis hatte, wie er selber erkannte, etwas zu erzählen, was ein intimer Teil seiner selbst war, aber gleichzeitig wollte er seine direkte Beteiligung mit den Plätzen und Orten verstecken. Auch Tornatore filmte in Sizilien, der Region, in der er aufgewachsen war und auch Mario Martone stellt in den meisten seiner Filme seine Geburtsstadt Neapel als Schauplatz dar. Der Film *Teatro di guerra* (1998) weist viel autobiographisches Material auf, indem er das *Teatro Nuovo* in Neapel beschreibt, in dem Martone als Regisseur arbeitete. Ein weiterer, der sein eigenes Haus in Rom als Schauplatz für den Film verwendete, ist Ozpetek in seinem Film *Le fate ignoranti* (2001), in dem er eine soziale Gruppe zeigt, die Ozpeteks selbst und sein Umfeld widerspiegelt. Weitere Regisseure wie Gabriele Muccino, Nina di

¹⁵⁶ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 29-30

¹⁵⁷ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking, 1995, S. 202

Majo, Gianni Zanasi, Giovanni Davide und Mariano Lamberti benutzten auch ihre Heimatstadt oder ihren Heimatort als Schauplatz für einige ihrer Filme.¹⁵⁸

Die geographischen Schauplätze können zwar ein Indiz für die autobiographischen Tendenzen in einem Film darstellen, aber sie können auch nur einfach aus produktionstechnischen günstigeren Bedingungen ausgewählt werden, wie zum Beispiel zur Kostenreduktion einer eventuellen Reise in einen anderen Drehort, etc.

4.2.2.1.2. Soziales Milieu

Die Darstellung des sozialen Milieus, die das des Regisseurs widerspiegelt, ist ein weiterer Weg, die autobiographischen Elemente in einem Film nachzuweisen. Diese Filme nennt Brook die Generationsfilme. In vielen Werken von Moretti und Daniele Segre, auch von den Regisseuren Alessandro D'Alatri und Andrea Barzini werden statt eines weiten öffentlichen Raums die Erfahrungen einer speziellen Gruppe gezeigt, durch Themen wie z.B. dem Fußball, einer Heirat oder linksgerichteter Politik. Die Produktion dieser Generationsfilme hat in den letzten 20 Jahren stark zugenommen. Moretti kommentiert dieses Phänomen sogar satirisch in seinem Film *Caro diario*.

4.2.2.1.3. Metafilmische Praxis

Ein weiteres Zeichen für autobiographisches Material kann in der metafilmischen Praxis gefunden werden. Es werden vor allem die produktionstechnischen Sorgen des Regisseurs, die Krise der Kreativität, folglich die Probleme der Produktion, des Verleihs und die Erfahrungen bei Filmfestivals dargestellt. Filme wie Piero Natolis *Ladri di cinema* (1994) und *Il caricatore* (1997), Francesco Calogeros *Visioni private* (1990), Fellinis *Intervista* (1987), Martones *Teatro di guerra* (1998), um nur einige zu nennen, weisen alle solche metakinematischen Kennzeichen auf. In Morettis *Caro diario* kommt dieses Thema schon in den ersten Worten der off-Stimme vor: „D'estate, a Roma, i cinema sono tutti chiusi. Oppure ci sono film come Sesso, amore e pastorizia, Desideri bestiali, Biancanebe e i sette negri, oppure qualche film dell'orrore come Henry. Oppure c'è qualche film...italiano.“¹⁵⁹ Diese ironischen Reflexionen über das Kino, das Fernsehen oder das Theater kommen schon in den ersten Werken von Moretti vor: In *Io*

¹⁵⁸ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 31

¹⁵⁹ Zagarrío, V. Cinema italiano anni novanta, 1998, S. 21

sono un autarchico mit der Geschichte einer erfolglosen Theatergruppe, am Ende von *Palombella rossa* als sie im Fernsehen Doktor Schiwago anschauen, etc.¹⁶⁰

Die Metakinematik zeigt die Künstlichkeit des kommunikativen Prozesses, indem sie die filmischen Vorgehensweise und die Ausrüstung offen darlegt, die zwischen dem Regisseur und dem Publikum liegt. Außerdem weist sie auf die Präsenz des Regisseurs hin und lässt in den Prozess blicken, dem er unterworfen ist, um auf den Bildschirm zu erscheinen.

In *Ladri di cinema* bricht eine Filmcrew mit ihrem Regisseur Marcurio in ein Produktionsstudio ein, raubt amerikanische Filmrollen, um einen Filmproduzenten zu erpressen, damit er ihren Film produziert und vertreibt. In dem Film *Il caricatore* castet der Regisseur, den Natoli selbst spielt, für einen Film seine eigene Tochter, gespielt von Natolis Tochter.

Die Praxis des Filmemachens wird hier gezeigt und vermindert die Illusion, dass die Zuseher einen direkten Kontakt zu dem außerfilmischen Leben des Regisseurs haben. Beide Filme untergraben ihre autobiographische Dimension, indem sie zeigen, dass die außerfilmische Realität nicht auf dem Bildschirm präsentiert werden kann, wie es in dem Film *Il caricatore* dargestellt wird, als ein Striptease plötzlich nicht weiter verfolgt werden kann, da die Filmrolle zu Ende gegangen ist, und man nur noch das typische Bild der Leere einer fertigen Rolle sieht.¹⁶¹

4.2.2.1.4. Direkte oder indirekte Repräsentation der Regisseure

Bei der indirekten Repräsentation erkennt der Regisseur oft an, dass ein zentraler Charakter des Filmes sein Alter Ego ist, wie z.B. Guiseppe Bertolucci, der zugibt, dass der Regisseur in seinem Film *L'amore probabilmente* (2001) ein on-screen Sprechrohr für ihn ist. Auch Martone gebraucht in seinem Film *Teatro di guerra* Andrea Renzi, um den Charakter des Theaterregisseurs zu spielen, der auch sein Alter Ego darstellt.

Anstatt einen Schauspieler als Sprachrohr für sich selber zu verwenden, spielen auch einige Regisseure wichtige Charaktere in ihren Filmen selbst und erschaffen so eine fiktionale Version ihrer selbst auf dem Bildschirm. Erwähnenswert sind hier vor allem Nanni Moretti und Maurizio Nichetti, die beide meistens als Hauptprotagonisten in ihren Film erscheinen. Wie schon erwähnt taucht Moretti in seinen Filmen als Michele

¹⁶⁰ Zagarrío, V. *Cinema italiano anni novanta*, 1998, S. 131

¹⁶¹ Brook, C. *Screening the Autobiographical*, 2005, S. 33

(später als Michele Apicella) auf und sagt selber, dass er sich hinter diesen Charakteren verstecken würde, mit denen er einige Dinge teilt, aber nicht alle. Mario Sesti sieht Parallelen in dem Verhalten von Nanni Moretti und dem von Michele. Auch Nichettis Charaktere in seinen Filmen weisen Eigenschaften auf, die in seinen Filmen immer wiederkehren, von denen auch er bestätigt, dass der filmische Charakter auch eine Form eines Alter Egos ist.¹⁶²

Dieses Phänomen, das schon in den 1960ern beobachtet wurde, ist in den 1980ern und 1990ern zu einem wichtigen Aspekt im italienischen Film geworden. Der Regisseur in Italien, der die Hauptfigur im Film spielt und auch das Drehbuch schreibt, ist eine wichtige und immer häufigere Figur im Kino der letzten zwanzig Jahre geworden. Auch schon vor den 80er Jahren gab es Regisseure, die selber in ihrem Film einen Part übernahmen, vor allem in der Zeit der Auteur- Debatte, wie Pasolini, De Sica und Sordi, die in ihren Filmen manchmal eine Nebenrolle übernahmen. Dieses Phänomen entwickelte sich weiter, sodass es in den 1990er Jahre schon fast achtzig Langspielfilme gab, in denen der Regisseur selbst als Hauptcharakter auftaucht. Diese Auteur-Schauspieler, wie Clodagh Brook sie nennt, sind bekannte Namen in Italien: Moretti, Benigni, Nichetti, Aldo, Giovanni und Giacomo. Brook geht noch weiter und spricht von dem *auteur-actor-scriptwriter*¹⁶³, da der zeitgenössische italienische Regisseur auch meist das Drehbuch selber schreibt oder zumindest Co-Drehbuchschreiber ist: Sie suchen also das Thema des Filmes aus, schreiben das Drehbuch, spielen die Hauptrolle und führen Regie. Moretti geht sogar noch weiter, indem er seine Filme auch mit seiner *Sacher Film* selbst produziert. Andere wie Cappuccio, Gaudio und Nunziata behalten mehr Kontrolle über ihre Produktionen, indem sie unabhängig bleiben.

Diese „totale“ Kontrolle über den eigenen Film führt aber nicht unbedingt zu einem größeren autobiographischen Inhalt. Die Gründe, warum die Regisseure selbst in ihren Filmen spielen, sind unterschiedlich, aber meist ist es nicht das Bedürfnis, sich selbst darzustellen. Aber doch sind die Filme der Regisseure Moretti, Nichetti, Cappuccio, Gaudio und Nunziata von autobiographischen Elementen geprägt.

¹⁶² Brook, C. *Screening the Autobiographical*, 2005, S. 34

¹⁶³ Brook, C. *Screening the Autobiographical*, 2005, S. 36

4.2.2.1.5. Produktionsbedingungen

Die Erfindungen in den 1960er Jahren wie die tragbare Kamera und das Super8-Format brachten eine große Erneuerung in der Filmproduktion. Durch die leicht zu erwerbenden Kameras war es möglich zu filmen, ohne dass man dazu ein großes Budget brauchte oder intensive Kontakte mit Leuten, die schon im Filmgeschäft Fuß gefasst hatten, pflegen musste. Durch die neuen Technologien war es möglich, eine Filmkarriere zu starten, ohne zuerst als Assistent eines schon etablierten Regisseurs zu arbeiten. So begann auch Morettis Karriere: mit einer Super8-Kamera, mit einem minimalen Budget, Freunden als Schauspieler und seiner Heimatstadt Rom als Schauplatz. Diese Produktionsweise außerhalb des „mainstream“-Kinos brachte eine künstlerische Autonomie und eine persönliche Darstellungsweise hervor.

Andere Gründe für die vermehrten autobiographischen Elemente in den Filmen der 1980ern und 1990ern sieht man in dem gewollten Bruch der Regisseure mit der Vergangenheit und dem Verlangen, etwas Neues zu erschaffen. Schon in den 1970ern tendierten einige Filmemacher zu autobiographischem Kino, um aus der Vergangenheit, die durch den Neorealismus und das Autorenkino bestimmt war, auszubrechen.¹⁶⁴

4.2.2.2. Merkmale der expliziten Autobiographie

Im Gegensatz zur impliziten Autobiographie, die sehr häufig in zeitgenössischen Filmen vorkommt, ist die explizite Autobiographie seltener. Vor allem durch Moretti ist sie jedoch ein wichtiger Teil des italienischen Kinos geworden. Während die implizite Autobiographie sich meistens mit der Fiktion überschneidet, hat die explizite Autobiographie hingegen eher den Charakter einer Biographie, eines Tagebuchs oder einer Dokumentation.¹⁶⁵ Biographien haben oft nichts mehr mit dem Leben des Regisseurs zu tun, sondern sind Adaptionen literarischer Quellen. Doch auch ohne (auto)biographische Texte kann Biographie entstehen, wie es Nanni Moretti in seinem Werk *I diari del Sacher* (2001) zeigt, das von sieben verschiedenen Regisseuren gedreht worden ist. Moretti suchte sich sieben verschiedene Tagebücher aus dem *Archivo*

¹⁶⁴ Gieri, M. Contemporary Italian Filmmaking, 1995, S. 202

¹⁶⁵ Brook, M. Screening the Autobiographical, 2005, S. 38-39

diaristico nazionale aus, suchte deren Autoren, die dann vor der Kamera ihr Leben rekonstruierten.¹⁶⁶

Die verfilmte Fellini-Biographie in Laura Bettis *Pier Pasolini e la ragione di un sogno* (2001) und jene von Mario Schifano in Luca Rochis *Mario Schifano tutto* (2001) fördern die Probleme dieses "Genres" zutage. Beide verwenden autobiographisches Material, aber der Prozess des Auswählens und der Zusammenstellung und die Kommentare zu den Szenen gehen vom Regisseur aus. Deshalb kommt Morettis *I diari del Sacher* und auch De Marias *Trasloco* (1991), ein Doku-Drama über die Situation der linksorientierten Studenten in den 1970er Jahren, das sich vor allem auf den Studentenführer Bifo konzentriert, einer Biographie näher, weil sich die dokumentierten Personen selbst vor der Kamera präsentieren. Doch alle diese Filme kämpfen mehr oder weniger mit dem Problem der filmischen Autobiographie, indem durch die Kamera das Subjekt objektiviert wird, was als eine Manipulation des Materials angesehen wird, da die Kategorien der Biographie und der Autobiographien zusammenfallen.¹⁶⁷

4.2.2.2.1. Die Spontaneität

Ein Merkmal, das in vielen expliziten autobiographischen Filmen vorkommt und meist gegen die literarischen Definitionen verstößt, die besagen, dass nur die Darstellung vergangener Ereignisse als Autobiographie angesehen werden kann, stellt die „Spontaneität“ dar. In Morettis Filmen *Caro diario* und *Aprile* kommen offensichtliche Zufälle vor. In *Caro diario* trifft Moretti in Rom auf verschiedene Personen und zeigt, dass all diese Zusammentreffen spontan sind, auch wenn es so im Drehbuch steht. (Auch wenn diese Personen das Thema und die Idee des Filmes weiterführen, scheinen sie doch überflüssig zu sein.) Ein weiteres Beispiel ist Fellinis *Intervista* (1987), in dem Fellini Marcello Mastroianni und Anita Ekberg trifft. In beiden Filmen wurde versucht, diese Treffen wirklich als etwas Zufälliges darzustellen, auch wenn sie natürlich von den Regisseuren geplant waren.

Die Illusion dieser Spontaneität und der Gegenwart geben den expliziten Autobiographien tagebuchähnliches Format. *Caro Diario* und *Aprile* spielen im „Jetzt“, Morettis Handlungen und Entscheidungen scheinen spontan zu sein. Wenn vergangene Ereignisse, z. B. geschichtliche Momente, von denen man weiß, wann sie geschehen

¹⁶⁶ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 180

¹⁶⁷ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 39-40

sind, vorkommen, dann liegen sie nie weit in der Vergangenheit zurück, sondern sind erst vor kurzem geschehen. Diese Gegenwärtigkeit kommt auch in dem Film *Il caricatore* vor.¹⁶⁸

Andere explizit autobiographische Filme spielen aber nicht nur in der Gegenwart sondern auch in der Vergangenheit, wie Fellinis *Intervista*, Rosis *Diario napoletano* und Bellocchios *Vacanza in Val Trebbia*. Diese Filme sind zwar hauptsächlich in der Gegenwart angesiedelt, doch versuchen die Regisseure auch eine Beziehung zwischen dem Vergangenen und dem Jetzt herzustellen, indem sie ihr Interesse für ihre vorherigen filmischen Werke zeigen, aus denen sie Szenen und Musik für ihren neuen Film übernehmen, wie Fellini und Rosi es machten. Sie verwendeten Szenen aus ihren alten Filmen, wie zum Beispiel Rosi, der aus seinem Film *Le mani sulla città* (1963) Szenen übernahm, um zu zeigen, dass Neapel auch heute immer noch mit den gleichen Problemen zu kämpfen hat. In seinem Film *Diario napoletano* sind auch Rückblicke aus seiner Kindheit im Krieg zu sehen. In *Vacanza in Val Trebbia* von Bellocchio kommen zwar keine Rückblicke vor, doch die Vergangenheit wird durch Halluzinationen, die von einem Trauma in seiner Kindheit herrühren, in die Gegenwart gebracht. Zusammenfassend kann man sagen, dass die explizite Autobiographie meist in der Gegenwart angesetzt ist oder in einer sehr jungen Vergangenheit. Selten aber doch kommen auch Rückblicke in weiter zurückliegende, meist sehr persönliche Ereignisse vor.¹⁶⁹

4.2.2.2.2. Persönliches Tagebuch versus autobiographischen Film

Das Tagebuchformat dieser Werke wird auch durch die Verwendung von dokumentarischen Informationen und nachdenklichen, grüblerischen Szenen, die eigentlich nichts zur Weiterführung der Geschichte beitragen, deutlich gemacht. Zusätzlich gibt dies dem Film einen unverwechselbaren, spontanen Touch. Wie auch im literarischen Tagebuch machen diese scheinbar unbedeutenden Details den Charakter der filmischen Version aus.¹⁷⁰

In *Caro diario* hat Moretti viele solche Szenen eingespielt: Er verwendet Notizbücher, Kopien der italienischen Zeitschrift *L'espresso* und Zeitungsausschnitte. Auch in *Aprile*

¹⁶⁸ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 41

¹⁶⁹ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 42

¹⁷⁰ Blanchot, M. The Essential Solitude, 1982, S. 28

gibt es eine klare Beziehung zwischen dem Geschriebenen und Moretti selbst, der im Film Zeitungsartikel ausschneidet, sie einheftet und auch anderen vorliest.

Moretti verweist oft auf die autobiographischen Elemente in seinen Filmen, doch er warnt auch davor, das Kino mit dem realen Leben gleichzusetzen und diese Filme als Dokumentation seines eigenen Lebens zu sehen.¹⁷¹

Die lineare Erzählung von *Il caricatore* wird immer wieder von solchen filmischen Anmerkungen – das literarische Äquivalent wären wohl Notizen oder Gekritzeltel – unterbrochen. Beispielsweise als das Filmteam in das Produktionsstudio einbricht, kann man verschiedene Filmgeräte sehen, zu denen eine off-Stimme jeweils eine kurze Erklärung gibt, wie es auch in einem Tagebuch vorkommen könnte. Außerdem werden viele unfertige Ideen, die einem Vorentwurf eines Autors gleichen, in den Film eingebaut, wie etwa Ideen für das Drehbuch, die nicht weitergeführt werden oder auch den schon erwähnten Striptease, der abrupt endet. Auch in den autobiographischen Filmen von Fellini, Rosi und Bellocchio werden diese Elemente als Störfaktor in die geradlinige Erzählweise eingefügt.¹⁷²

All diese Filme stellen trotzdem kein persönliches Tagebuch dar, sondern gehören zu dem Genre Autobiographie, denn trotz dieser Unterbrechungen haben alle Filme einen narrativen Aufbau und keiner dieser Filme ist nur eine willkürliche Zusammenstellung von Ideen und Geschehnissen. Es werden die wichtigsten Erlebnisse ausgesucht und mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende versehen, wie es auch die Drehbuchtheoretikerin Seger¹⁷³ empfiehlt.

Die autobiographischen Filme unterscheiden sich von den persönlichen Tagebüchern durch ihren öffentlichen Charakter, denn sie sind für ein Publikum bestimmt. Auch wenn der Regisseur oft selbst den Hauptcharakter darstellt, wird doch ein Bild von ihm projiziert, das nicht mit dem realen Regisseur identisch ist, sondern mit einem Bild des Regisseurs, so wie er vom Publikum gesehen werden möchte. Er distanziert sich von einer kompletten Offenbarung seines realen Ichs.

¹⁷¹ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 43

¹⁷² Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 43-44

¹⁷³ Eick, D. Drehbuchtheorien, 2006, S. 135

Neben all diesen Charakteristika solcher Filme ist klar, dass das Persönliche eine wichtige Rolle spielt und dass sie autobiographisch sind, weil sie das Leben des Regisseurs – in welcher Art und Weise auch immer – auf den Bildschirm bringen. Gegen die Kritiker des autobiographischen Films, die glauben, dass im Medium Film alles eine neutrale Form annimmt und es deshalb keinen persönlichen Bezug zu den Ereignissen, Menschen oder Objekten auf dem Bildschirm geben kann, sprechen die Arbeiten von Moretti, Rosi, Bellocchio, u.v.m.. Denn sie erschufen, indem sie auch als Hauptprotagonisten agierten, ihre eigenen persönlichen charakteristischen Blicke und Gesten im Film, um ihre Emotionen visuell werden zu lassen.

Doch gerade durch diesen individuellen „Stempel“ im Film sehen einige Kritiker der Autobiographie im Film eine gewisse Eitelkeit und einen ausgeprägten Narzissmus. Die gegenläufige Meinung sieht gerade hier eine Art von Bescheidenheit, da der Regisseur nur Geschehnisse und Themen behandelt, von denen er wirklich eine Ahnung hat und sich nicht anmaßt, in ein unbekanntes Territorium vorzudringen.¹⁷⁴

4.2.2.2.3. Filmische Autobiographie versus literarische Autobiographie

Der autobiographische Film hat nicht viel gemeinsam mit seiner alten literarischen Version, doch wird in letzter Zeit immer häufiger erwähnt, dass er mit der neueren literarischen Autobiographie, besonders dem literarischen Journal übereinstimmt. Das literarische Journal ist auch für ein öffentliches Publikum bestimmt, reduziert deshalb auch die Intimität eines normalen Tagebuchs. Es behandelt keine lang vergangenen Themen, sondern ist eher in der Gegenwart angesetzt. Diese literarischen Journale bewegen sich weg von Chroniken der individuellen Subjektivität, sehen sich als Zeugen von Geschehnissen und erhalten so eine größere ethische Verantwortung.¹⁷⁵ Die aktuelle literarische Autobiographie erfährt gerade einen Wandel in Richtung einer öffentlicheren Form und kommt so der filmischen Autobiographie näher.

Die Tendenz aktuelle Themen in den Film einzubauen, findet sich vor allem in Morettis Filmen wieder, da er viel dokumentarisches Material verwendet und gegenwärtige Sujets behandelt. In *Caro diario* spielt er satirisch auf die Allgegenwärtigkeit des Fernsehens durch seinen Freund, der vom totalen Fernsehverweigerer zum Fernsehsüchtigen geworden ist, an. Ein politisches Thema behandelt Moretti in seinem

¹⁷⁴ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 45-46

¹⁷⁵ Swindells, J. The Uses of Autobiography, 1995, S. 20

Film *Aprile*, indem er stark gegen Berlusconi und die rechten Parteien wettort und die Presse als „einzig große Zeitung“ verurteilt, weil die italienischen Journalisten gleichzeitig linksorientierte Texte für die eine Zeitung und rechtsorientierte Texte für die andere Zeitung verfassen. Auch Rosis Filme beinhalten politische Themen: er behandelt das Problem der Camorra in seinem Film *Diario napoletano. Intervista* oder *il caricatore* beispielsweise haben das Problem der gegenwärtigen künstlerischen Praxis zum Thema.¹⁷⁶

D'Intino sieht in den letzten Jahren eine Tendenz Richtung kurz erzählten Autobiographien, die sich auf einen kurzen Zeitraum beschränken, der keine Bedeutung zu haben scheint: Die Auswahl von Geschehnissen und Zeiträumen ist deshalb weniger an den traditionellen Parametern orientiert. Es gibt einen bewussten Verzicht auf das klassische Model einer Geschichte als Entwicklung.¹⁷⁷

Diese Auffassung von Autobiographie kommt der filmischen Version schon sehr nah und zeigt, dass eine persönliche Darstellung seiner Selbst im Film möglich ist und trotz der unterschiedlichen Ausarbeitung dieser Filme, wie z.B. die Tagebuchform, der Home-Movie- oder Dokumentarstiles, gehören sie alle in das „Genre“ der expliziten Autobiographie.

¹⁷⁶ Brook, C. Screening the Autobiographical, 2005, S. 48-49

¹⁷⁷ D'Intino, Franco. L'autobiografia moderna, 1989, S. 200

5. Die autobiographischen Elemente in Morettis Filmen *Aprile* und *Il caimano*

5.1. *Aprile*

5.1.1. *Apriles* Vorläuferfilm: *Caro diario*

Aprile, der auch auf dem Festival du Cannes 1998 zu sehen war, hat ähnlich wie Morettis vorheriger Film *Caro Diario*, den er vier Jahre zuvor gedreht hatte und für den er als bester Regisseur in Cannes mit der goldenen Palme ausgezeichnet wurde, eine tagebuchähnliche Form: Moretti agiert wieder selbst als Hauptdarsteller mit seinem wahren Namen Nanni Moretti, eine filmische Figur, von der man annimmt, dass sie kaum von der wahren Person Moretti abweicht.

Caro diario gilt als Vorläufer des Filmes *Aprile*. Es ist der erste Film, in dem Moretti sich selber – Nanni Moretti – anstatt seines in seinen vorherigen Filmen verwendeten Alter Egos Michele bzw. Michele Apicella spielt. Er filmte einige seiner privaten Erlebnisse und verwendet als narrative Struktur die erste Person häufiger als in den vorherigen Filmen.¹⁷⁸

Moretti versucht in *Caro diario* dem Publikum die moralischen und sozialen Probleme des zeitgenössischen Italiens näher zu bringen.¹⁷⁹

Den Wechsel der Charaktere von Michele Apicella zu dem filmischen Nanni Moretti begründet er selbst folgendermaßen:

„Forse ho raccontato una storia sull’amnesia¹⁸⁰ perché volevo chiudere con il personaggio interpretato nei film precedenti, e ricominciare daccapo con un nuovo personaggio che andava costruito completamente da zero. Questo nuovo personaggio non esiste, perché in *Caro diario* io interpreto me stesso e non una figura nuova (...) In *Caro diario* sarebbe stato assurdo nascondermi dietro un

¹⁷⁸ Koebner, T. Filmklassiker, 2002, S. 442

¹⁷⁹ Bondanella, P. Italian cinema, 1995, S. 444

¹⁸⁰ In Palombella Rossa, sein letzter Film mit dem Charakter Michele Apicella

personaggio inventato perché nella terza parte, intitolata Medici, non c'è niente di inventato.”¹⁸¹

Die Mehrheit der Kritiker sahen den Film als autobiographisch an, wobei sie sich vor allem auf Morettis Aussagen in Interviews, dass er sich selbst in *Caro diario* spiele und den Fakt, dass der dritte Teil fast ausschließlich dokumentarisches Material über seine Krankheit in 16mm gefilmt enthält, stützen.¹⁸²

Wie schon der Titel dieses Filmes andeutet, ist dieses Werk auch wie ein Tagebuch strukturiert. Es beginnt mit dem Regisseur, der Tagebucheintragungen macht. Der Film besteht aus drei Kapiteln: *In vespa* (Auf der Vespa), *Isole* (Inseln) und *Medici* (Ärzte) und jede einzelne Episode reflektiert Morettis Verachtung gegenüber dem italienischen Geschwätz, der Konformität und dem „politisch korrekten“ Denken. Während der Regisseur Moretti durch eine voice-over Stimme kommentiert und analysiert, was der Schauspieler Moretti gerade auf dem Bildschirm macht, dreht er im ersten Kapitel seine Runden auf der Vespa durch das sommerleere Rom, besucht das Denkmal Pasolinis, schaut sich einen Film in einem fast leeren Kinosaal an, ärgert sich über die pseudo-intellektuellen Filme der letzten Jahrzehnte, quält in einer Phantasiesequenz einen Filmkritiker, dem er seine philosophisch hochgestochenen Elogen auf den Film *Henry – Portrait eines Serienkillers* vorliest und trifft zufällig den *Flashdance* Star Jennifer Beals. Im zweiten Teil *Isole* besucht er die Äolischen Inseln, um in Ruhe an seinem Drehbuch zu arbeiten und der dritte Teil besteht aus den wirklichen Bildern von Morettis Besuchen bei unterschiedlichen Ärzten, die ihm alle eine andere Diagnose stellen und nachdem man ihm Krebs diagnostiziert hat, freut er sich am Ende des Filmes, seine Krankheit besiegt zu haben.¹⁸³

Der ganze Film beschäftigt sich mit der körperlichen Entwicklung, es werden Themen und Schauplätze gewechselt, er zeigt intime Bilder und hat aber auch eine kritische Distanz zu den privaten Bekenntnissen und den politischen Kommentaren.

Caro diario gehört zu den wenigen Versuchen in Italien, ein fiktiv gefilmtes Tagebuch zu erstellen. Moretti verwendete diese Form auch für weitere Filme und Kurzfilme, wie

¹⁸¹ Porton, R. u. Ellikson, L. Comedy, Communism, and Pastry. An Interview with Nanni Moretti, *Cineaste*, n. 1-2-, 11-15, zitiert nach Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 41

¹⁸² Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 41

¹⁸³ Koebner, T. *Filmklassiker*, 2002, S. 441-442 u. Bondanella, P. *Italian cinema*, 1995, S. 444-446

zum Beispiel *L'unico paese al mondo* (1994) und *Il giorno della prima di „Close up“* (1996).¹⁸⁴

5.1.2. Morettis zweites Tagebuch: *Aprile*

Aprile gilt als Nachfolger des Filmes *Caro diario*: Die Themen der drei Kapitel von *Caro diario* sind auch in *Aprile* vertreten: Moretti behält die Reise mit der Vespa durch die Straßen von Rom bei, auch die Reise in Italien kommt vor, wenn auch diesmal auf keine Inseln und den dritten sehr persönliche Teil von *Caro diario Medici* ersetzt Moretti hier durch persönliche Darstellungen und direkte Bekenntnisse.¹⁸⁵

Michele Marangis sieht *Aprile* im Gegensatz zu *Caro diario* als einen schwierigeren Film, sowohl für das Publikum, als auch hinsichtlich der Herstellung. Schon in der ersten Szene, in der man Emilio Fede im Fernsehen die Nachrichten sprechen sieht, wird der Zuschauer dazu gebracht, über das „Bild der Bilder“ nachzudenken und somit auch über die Künstlichkeit der zeitgenössischen Welt, sei es die soziale, die kulturelle oder die politische.¹⁸⁶

Während Marangi *Caro diario* um einiges besser gefällt als *Aprile*, schreibt Mario Sesti über diesen Film: „A noi, invece, *Aprile* ci sembra più interessante di Moretti e soprattutto la sua voce dice cose più decisive di quanto faccia il film sull’universo della sinistra, i rapporti tra il pubblico e il privato, la capacità di rispecchiarci o di farci arrabbiare.“¹⁸⁷

Moretti verwendet auch in *Aprile* wieder die erste Person, um seine Geschichte zu erzählen, die voll von humoristischen Kommentaren und sehr freien Bildern ist. Auch kleinere fiktive Elemente sind vorhanden, wie zum Beispiel Morettis Vorbereitung einer musikalischen Komödie eines trotzkistischen Zuckerbäckers aus den 50er Jahren, für den er den Schauspieler Silvio Orlando anheuert. Am Anfang des Filmes, als Moretti dann doch beschließt eine Dokumentation über die gegenwärtige Situation Italiens anstatt des Musicals zu drehen, wird deutlich, dass Moretti sich selber nicht in einem glamourösen Licht erscheinen lässt, sondern tief in sein Inneres blicken lässt, mit seinen Launen und seinen Unsicherheiten ihm selbst und der Dokumentation gegenüber, von der er dann ja am Ende auch ablässt und sich doch für den Dreh des Musicals mit

¹⁸⁴ Rascaroli, L. *Caro diario dear diary*, 2004, S. 236

¹⁸⁵ Gili, A. *Nanni Moretti*, 2001, S. 39

¹⁸⁶ Marangi, M., *Nanni `90 Ovvero Caro Aprile*, 1999, S. 24

¹⁸⁷ Sesti, M. *La bella immagine. Aprile*, 1999, S. 13-14

schillernder und lebhafter Farbenpracht und einer mitreißenden Choreografie entscheidet.

Der Film *Aprile* spielt in einem Zeitraum von über drei Jahren: Vom Frühling 1994 bis zum Sommer 1997 dokumentiert Moretti sein Privatleben und gleichzeitig auch das öffentliche Leben Italiens. Als Beobachter und Kommentator und als eine Person, die Zeuge der damaligen Zeit ist, behandelt Moretti das Thema des politischen Treibens Italiens und dokumentiert auch sein privates Leben im Laufe der Zeit, seine Beziehungen zu Freunden, seiner Mutter und seiner neuen kleinen Familie.

Die politischen beziehungsweise öffentlichen Themen in dieser Zeit sind der Triumph von Berlusconi und auch dessen Misserfolg durch den Sieg der linken Koalition und die Ankunft der albanischen Flüchtlinge an der Küste Pugliens. Die wichtigsten Momente in Morettis Privatleben stellen die Zeit der Schwangerschaft seiner Frau, die Geburt seines Sohnes Pietro und das Heranwachsen seines Kindes dar, der immer mehr zum Sinnbild des Filmes wird.¹⁸⁸

Der Titel *Aprile* weist auf die Niederlage der Linken im April 1994 hin, auf den 25. April, den Tag der Befreiung von 1945, und auf den herrlichen April von 1996, als die linke Koalition gesiegt hatte und Morettis Sohn Pietro auf die Welt gekommen war und in dem er in größter Euphorie über die Vaterschaftsfreuden jauchzend durch die Straßen von Rom läuft und auf seiner Vespa fährt. Diese Freude stellt nach Jean Antoine Gili, der viele Interviews mit Moretti führte, auch die euphorische Fortsetzung des Sieges über seine Krankheit dar, wie in *Caro diario* dargestellt.¹⁸⁹

5.1.2.1. Arbeitsweise

Die Montage im Film *Aprile* könnte als mosaikhaft bezeichnet werden, denn Moretti hat kein Drehbuch, an das er sich hält, sondern filmt Sequenzen über die Zeit, die er dann in *Aprile* nach ihrem Wert der Einzelheiten verbindet und verstärkt diese Art der Montage, indem er Bilder seines Projektes an der musikalischen Komödie neben die misslungenen Sequenzen der Dreharbeiten dieses Filmes und neben Sequenzen, die wirklich verwendet wurden, stellt. Die Abschnitte seines Privatlebens zeigen ihn mit seiner Mutter, seinen Freunden, mit seinem Sohn, seinen Arbeitskollegen und er fügt Elemente über das Projekt der Dokumentation hinzu, die im Werk *Aprile* selbst nicht

¹⁸⁸ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 39

¹⁸⁹ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 39f

gefilmt und fertig gestellt wird, aber trotzdem durch seinen tiefgründigen Inhalt in *Aprile* selbst realisiert worden ist.¹⁹⁰

Moretti erklärt seine Arbeit an *Aprile* folgendermaßen:

„Mais, par exemple, pour la première fois depuis plus de dix ans, j’ai à l’esprit de réaliser un film pratiquement tout de suite. Quand j’étais plus jeune, j’avais d’autres rythmes, je tournais davantage.(...) *Aprile* est un journal intime (...) *Aprile* a été tourné de manière fractionnée, une partie à la fois, parfois des parties d’une semaine, d’une semaine et demie, beaucoup de parties de trois jours et certaines de plusieurs semaines. (...) Dans *Aprile*, je n’ai utilisé que des non-acteurs, excepté Silvio Orlando dans le rôle, non par hasard, d’un acteur.(...) *Aprile* n’avait pas de scénario.“¹⁹¹

Diese Arbeitsweise steht Tagebuchaufzeichnungen sehr nahe. Moretti zeichnete immer wieder wichtige Fragmente seines privaten und öffentlichen Lebens auf, anfangs ohne die Idee, den Film *Aprile* daraus machen zu können. Der Film konnte ja 1994 und auch in den folgenden Jahren noch gar kein Drehbuch haben, denn niemand wusste von den Neuwahlen 1996, den Flüchtlingsschiffen und den anderen späteren Ereignissen. Er selbst bemerkt: „En le tournant, je ne sais pas de quelle manière je l’utiliserai. Pour quelle raison ai-je eu envie de filmer le 25 avril 1994?“¹⁹² Auch seine schwangere Frau, sein Kind und die Wahlkampagne Berlusconis filmte er, ohne vorher genau zu wissen, wie er das Material anwenden würde, beziehungsweise ob er es überhaupt für ein Projekt anwenden könne. Die Entstehung des Filmes *Aprile* vergleicht Moretti mit seinem dritten Teil *Medici* des Filmes *Caro diario*. Er versuchte auch in dem Ärzteteil eine Geschichte zu finden, um sie in einem Film darstellen zu können, bis er nach einigem Hin und Her bemerkte, dass die Geschichte bereits existierte: die Chronik seiner Beziehung zu den Ärzten während seiner zehnmonatigen chemotherapeutischen Behandlung. Das Drehbuch wurde sozusagen von den Ärzten geschrieben, bei denen er zur Untersuchung war. Moretti spricht von einer elastischen und zersplitterten Arbeitsweise, die er aber im Einklang mit dem Film *Aprile* sieht.

¹⁹⁰ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 41

¹⁹¹ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 87ff

¹⁹² Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 89

Moretti verwendet in *Aprile* eine Art des „äußeren“ Monologes, die er auch schon ansatzweise in *Caro diario* verwendet hat: Moretti selbst spricht die off-Stimme, während er auf der Leinwand das darstellt, was er erzählt. Diese besondere off- Stimme, die den Blick auf die eigene Person richtet, bezeichnet Moretti als „voce off in“. Diese narrative Form fördert die Struktur zwischen dem Möglichen und dem Realen, für die Moretti eine Vorliebe hat und immer wieder Träume, Erinnerungen und musikalische Unterbrechungen in seine Filme einbaut.¹⁹³

In *Aprile* hat Moretti kein 16mm Material, dem ja ein gewisser Realismus zugesprochen wird, mehr verwendet. Die Videoaufnahmen des Wahlkampfes, die Demonstration am 25. April 1994, die Ankunft der Albaner im Frühjahr 1997 sind auf 35mm gedreht und/oder übertragen worden.¹⁹⁴

Der Film lässt rezente Ereignisse wieder neu aufleben, wie zum Beispiel die Nachrichten von 1994 bis 1997, vor allem die Rede Berlusconis aus dem Jahre 1996. Moretti stellt auch seine Beziehungen zur Presse dar, seine heftige Kritik an der oberflächlichen Berichterstattung der Zeitungen, die auch in solch politisch brisanten Zeiten nur an ihre Rentabilität denken, so dass beispielsweise die Zeitung *L'espresso* statt politisch aktuellen Themen ihr Cover mit nackten Frauen schmückt. Pasolini warf der italienischen Presse in Bezug auf ihre Berichterstattung ihre furchtbare Ähnlichkeit von dem einen zum anderen Bericht vor und meinte, man könnte alle Zeitungsausschnitte zusammenkleben und einen einzigen großen Bericht daraus machen. In diesen könnte sich der Cineast einrollen, was ein schönes Bild für eine Zeitung gäbe, dessen Coverseite ein Patchwork aus allen Bildern und der Druckerschwärze sein könnte, wie es Moretti in *Aprile* dann schließlich auch bildlich darstellt. Um sich aus der Zeitungsneurose zu befreien, schmeißt Moretti alle seine mühsam gesammelten und ausgeschnittenen Zeitungsartikel von der fahrenden Vespa auf die Straßen von Rom, um zu zeigen, dass diese Berichte nichts als Gleichgültigkeit und Vergessen verdienen.¹⁹⁵

In *Aprile* ist Moretti durch seine Unnachgiebigkeit, seine Hoffnungen und seine Schamlosigkeit mehr und mehr zu einem unbequemen Beobachter geworden, mehr noch als er es in *Caro diario* war. Er stellt sein Ich ganz klar zur Schau und versucht

¹⁹³ De Bernardinis, F. Nanni Moretti, 2006, S. 14

¹⁹⁴ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 41

¹⁹⁵ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 41

seine Ansprüche in dieser Welt zu verteidigen. Moretti macht seinen Freunden klar, dass er große Zweifel hegt, zum Beispiel bei einem Dreh für einen Werbefilm, der von Daniele Luchetti realisiert wird. Er selbst bekennt sich dazu, dass er nicht länger die rechtsorientierten Zuseher provozieren und die linksorientierten nicht länger auf Händen tragen möchte. Moretti erkennt, dass er nicht mehr zu irgendwelchen Moden oder Ideologien zurückkehren kann, da er seine kritische Unabhängigkeit behalten und nicht mehr aufgeben will.¹⁹⁶

Die Sprache bzw. Ausdrucksweise spielt in *Aprile* auch eine große Rolle. Moretti Ausspruch: „D’Alema di qualcosa di sinistra, di qualcosa!“¹⁹⁷ zeigt nicht nur Morettis Ironie über die politische Arbeitsweise der Linken, sondern drückt auch das Fehlen von Worten bzw. neuen Worten aus, die neue politische, soziale und individuelle Wege einleiten könnten. Diese Unfähigkeit sich auszudrücken, zeigt sich auch in Morettis Unentschlossenheit und Passivität die politische Dokumentation über Italien voranzutreiben. Er weiß nicht was er denken soll, er weiß nicht, was für Fragen er stellen könnte, wie z.B. bei den gestrandeten Albanern oder bei dem Abgeordneten, der nicht wieder kandidieren will. Moretti findet auch keine neuen Wörter im privaten Bereich, denn auch bei der Geburt seines Sohnes fällt ihm nicht viel zu sagen ein.¹⁹⁸

Der ihm von seinem Freund geschenkte Meterstab zum Geburtstag zeigt ihm, dass wohl die Hälfte seines Lebens vorbei ist und man kann annehmen, dass die Entscheidung Morettis, schlussendlich doch ein Musical über den trotzkistischen Zuckerbäcker mit lustigen Tänzen, zu produzieren, zum Teil auch eine Rückkehr in die unbeschwerte Kindheit darstellt und somit gleichzeitig eine Flucht aus dem Erwachsenwerden.¹⁹⁹

Moretti weist darauf hin, dass der Sinn des Films das Gegenteil von dem ist, was man sieht und was man hört. Er hegt keine Zweifel daran, dass das Resultat des Filmes etwas anderes ist, als das, was er anscheinend erzählt. Das Resultat seines Umfeldes und seiner Selbst im Film *Aprile* weist Unsicherheiten, wie zum Beispiel seine Manien, wie die zahlreichen Cappuccini und die Latti Macchiati und auch seine Flucht in die Dreharbeiten des Musicals, um von der Dokumentation zu fliehen, auf. In Wirklichkeit hat Moretti aber durch den Film *Aprile* einige Jahre Italiens auf seine Art und Weise erzählt und hat seine Empfindungen über sein Land zum Ausdruck gebracht.

¹⁹⁶ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 41

¹⁹⁷ De Gaetano, R. La sincope dell’Identità, 2002, S. 42

¹⁹⁸ De Gaetano, R. La sincope dell’Identità, 2002, S. 42

¹⁹⁹ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 41f

Die musikalische Komödie, mit der der Film endet, hätte Moretti seiner eigenen Aussage zufolge wahrscheinlich nicht einen Tag lang im realen Leben gedreht.

Moretti ist es in diesem Film gelungen, Ereignisse einer wichtigen politischen Zeit und die Gesellschaft in Italien darzustellen, was im italienischen Kino bis dahin noch nicht gezeigt wurde, trotz einiger Vorbehalte:

„Non voglio dire che con *Aprile* io sia riuscito a parlare dell'Italia, ma ho ricordato alcune cose che sono successe, ho fissato alcune immagini che consideravo importanti. Non voglio avere una missione nei confronti dello spettatore, diffido dei registi che con i loro film vogliono cambiare la testa delle persone, ho fatto questo film prima di tutto per ricordare a me stesso alcune cose, per capire“²⁰⁰

Moretti versuchte so gut wie möglich bei den politischen Ereignissen im Lande live dabei zu sein, um sich selber ein Bild machen zu können, wie z.B. bei der „L'autonomia della Padania“ von Bossi, in Pouilles, etc. und versuchte während dieser Zeit sich nicht durch die Fernsehnachrichten und Zeitungen darüber zu informieren, die meist versuchen, bestimmte Persönlichkeiten oder Ereignisse in einem bestimmten Blickwinkel erscheinen zu lassen. Moretti versuchte keine Kommentare in dem Film *Aprile* zu geben. „Je ne cligne pas de l'oeil en direction du specateur.“²⁰¹ sagt Moretti.

5.1.2.3. Die Tagebuchform

Es gibt vor allem zwei unterschiedliche Meinungen von Kritikern über das filmische Tagebuch beziehungsweise über die filmische Autobiographie: Die einen glauben in dem Tagebuch den Egoismus und Narzissmus des Künstlers zu sehen, der so weit in seiner Selbstüberschätzung geht, dass er glaubt, dass das Publikum sich für alles interessiere, was er produziere. Die anderen Kritiker sehen in dieser Form des autobiographischen Filmes die Bescheidenheit und Demut des Künstlers, der nicht versucht, die ganze Welt zu beschreiben und sich auf die Themen konzentriert, die er

²⁰⁰ Sacher Distribuzione, Dall'autarchico all' Caimano, 2006, S. 134-135

²⁰¹ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 94

selbst erfahren hat. Moretti selbst zählt sich zu den „bescheidenen Tagebuchschreibern“, wenn er in Interviews sagt, dass es sich nicht um Narzissmus bei ihm handle, sondern einfach das einzige, zu dem er fähig war:

„Non è certo una novità che io sviluppi una storia partendo da me. Per fortuna, ancora una volta, parlando di me, parlo anche di altre persone e altre situazione.“²⁰²

Geschichten in der ersten Person zu erzählen hält Moretti für eine direkte und aufrichtige Form, wie er es in *Caro diario* und *Aprile* auch zeigt. In *Caro diario* präsentiert sich Moretti als sehr bescheiden, nie gibt er sich als Filmemacher preis, nicht einmal als er den Star Jennifer Biels trifft. Das einzige Mal, dass er sich als Regisseur bekennt, kommt in *Aprile* vor mit der Andeutung, dass er ein Musical über einen trotzkistischen Bäcker der 50er Jahre macht, was die Tatsache, dass er Regisseur sein soll, wieder so absurd macht, dass es schwierig ist, ihn ernst zu nehmen.²⁰³

Die Form des Tagebuches gibt *Aprile* einen sehr persönlichen Charakter und erlaubt Moretti, seine private und öffentliche Existenz ohne inhaltlichen oder stilistischen Bruch zu präsentieren. Moretti zeigt durch die vielen verschiedenen Bilder, die Schwangerschaft, die Wahlen, den Versuch eine Dokumentation zu machen, seinen Traum ein Musical zu drehen, die vielen Facetten, die Heterogenität, die Intensität und die Hektik seiner eigenen Existenz. Er erscheint aber auch hier als bescheidener Künstler: In seinem privaten Leben ist er ein schwieriger, aber moderner Mann, der versucht, seine Frau während der Schwangerschaft so gut es geht zu unterstützen und die Kindeserziehung mit ihr zu teilen, was ihm aber nicht immer gelingt. Er zeigt uns auch die Probleme und Missverhältnisse in der Welt als Filmemacher: Als engagierter Sozialist fühlt er sich dazu verpflichtet, eine Dokumentation über die Wahlen in Italien zu machen, zweifelt aber gleichzeitig daran, ob er dazu in der Lage ist und wirft Fragen auf, wie

„Non voglio convincere nessuno, però voglio dire quello che penso. E come si fa in un documentario? E, soprattutto, che cosa penso?“²⁰⁴

²⁰² Sacher Distribuzione, Dall'autarchico all' Caimano, 2006, S. 137

²⁰³ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 47-48

²⁰⁴ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 53

Das Fehlen von Morettis Engagement in der Politik und in der Produktion seiner Dokumentation über Italien zeigt sich dadurch, dass er sich immer wieder in sein häusliches Leben zurückzieht. Statt Interviews mit Politikern zu machen, bevorzugt er es, seinen kleinen Sohn zu filmen. Er kann sich einfach nicht auf seine Arbeit konzentrieren, weil er ständig irgendetwas anderes im Kopf hat. Das Tagebuch stellt hier das perfekte Werkzeug dar, um die Spannungen und Konflikte zwischen den privaten und den politischen Aufgaben deutlich zu machen und sie gleichzeitig auch zu bewältigen. Moretti wird auch durch die Infragestellung seines Erwachsenwerdens als „bescheidener Tagebuchschreiber“ angesehen: Der Gegensatz zwischen der Kindheit und dem Erwachsensein im Film wird durch die Geburt des Sohnes zum Thema für Moretti, der darüber nachdenkt, wann er erwachsen werden soll. Aufgrund des Meterstabs, den Moretti zum Geburtstag erhält, beschließt er, 95 Jahre alt zu werden, um das Erwachsenwerden noch ein wenig hinauszuzögern. Die Frage des Erwachsenwerdens drückt sich auch in der Entscheidungsunfähigkeit, sich wirklich für eines seiner zwei geplanten Projekte zu entscheiden, aus: Soll er eine erwachsene Dokumentation drehen oder sich doch für das infantile Musical entscheiden? Im Film *Aprile* spielt auch vor allem die Frage nach dem Müssen und Wollen eine große Rolle: er sollte eine Dokumentation über das gegenwärtige politische Italien drehen, er würde aber lieber an einem Musical arbeiten. *Aprile* stellt sich Moretti auch der Herausforderung des Erwachsenwerdens mit der Frage „Warum soll ich erwachsen werden?“. Weiters steht auf der einen Seite die Aufgabe eines Künstlers nach privaten und öffentlichen Ereignissen zu streben und auf der anderen Seite möchte Moretti das machen, zu dem er Lust hat. Der Meterstab, der Moretti die Kürze des Lebens deutlich macht, hilft ihm seinen Wunsch zu erfüllen und seine Träume auszuleben.²⁰⁵

Im Film *Aprile* entscheidet sich Moretti schlussendlich für das Musical, trotzdem gibt uns der reale Moretti durch diesen Film einen Eindruck vom Italien der 1990er Jahre, die un stabile Politik, dem Phänomen Berlusconi, der Behandlung von Immigranten und dem schlechten Zustand der italienischen Medien. Die Themen werden von Moretti persönlich, ironisch und humorvoll behandelt und es ist bekannt, dass er auf der Seite der politischen Linken steht, von denen er sich aber wünschen würde, dass sie stark, selbstkritisch und idealistisch wären und in wichtigen Momenten nicht stumm bleiben.²⁰⁶

²⁰⁵ De Gaetano, La sincope dell'Identità, 2002, S. 34-36

²⁰⁶ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 54

Er selbst sagt über die politische Einstellung in dem Film *Aprile*:

„...la scène où je dis à mon assistant réalisateur que je veux faire un documentaire, mais sans vouloir convaincre personne, sans provoquer les spectateurs de droite, sans même choyer ceux de gauche – je crois que c’est vraiment là le sens d’Aprile.“²⁰⁷

Der autobiographische Charakter dieses Werkes zeigt sich auch darin, dass Moretti Sequenzen in den Film einbrachte, die in seinem eigenen Haus gedreht wurden und Mitglieder seiner Familie als Schauspieler für sich selbst agierten: Die Schauspielerin, die seine Frau Silvia spielt, ist auch im realen Leben seine Frau, das Kind Pietro ist auch wirklich sein Kind und auch die Mutter wird von seiner wirklichen Mutter verkörpert, der Filmregisseur im Film ist auch der echte und für den Kameramann gilt dasselbe.²⁰⁸ Trotzdem behält Moretti eine gewisse Distanz zu seinen ausgewählten Geschehnissen bei, die durch den humorvollen Umgang mit vielen intimen Szenen, wie zum Beispiel der Schwangerschaft von Morettis Frau, der Geburt seines Kindes und Morettis Psychogeplapper, wenn er mit seinem Sohn redet, zum Ausdruck kommt. Diese Distanz wäre im wirklichen Leben schwer beizubehalten, vor allem in solchen Momenten wie bei der Geburt eines Kindes. Dass der filmische Moretti und der reale Moretti nicht hundertprozent ident sind, zeigt sich beispielsweise auch darin, als er seinem Sohn sagt, dass er nicht möchte, dass er Schauspieler wird, und gleichzeitig spielt der kleine Pietro in dem Film eine wichtige Rolle.²⁰⁹

Aprile beschäftigt sich weniger wie *Caro diario* mit Dingen, die schon vergangen sind und vom Gedächtnis transformiert wurden, sondern *Aprile* hält spezielle Momente im Leben fest und schafft somit eine individuelle und soziale Geschichte. Die zwei großen Themen von *Aprile*, die politischen Geschehnisse und die Geburt des Sohnes, auch wenn sie sehr unterschiedlich sind, haben beide ein großes Risiko, schnell in Vergessenheit zu geraten oder im Nachhinein falsch dargestellt zu werden: Kinder wachsen so schnell auf, dass die Eltern nie glauben können, wie klein sie doch einmal waren und die politischen Diskurse – vor allem in Italien – sind sehr „wandelbar“.

²⁰⁷ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 89

²⁰⁸ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 91

²⁰⁹ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 42

Politiker beispielsweise tendieren oft dazu, etwas zu leugnen, was sie erst kurz davor gesagt haben.

5.1.3. Der reale und der filmische Moretti

Die autobiographischen Filme Nanni Morettis sind durch sein eigenes Leben geformt, so wie auch unsere Vorstellung der realen Person Morettis durch seine Filme geprägt worden ist. Kritiker, die Moretti nie selbst getroffen haben, beschreiben ihn als einen typischen Linken, mit neurotischen und exzentrischen Zügen, der von Schuhen und von Sachertorten bzw. Schokolade abhängig ist. Diese Charakteristiken spiegeln sich immer wieder in den verschiedenen Persönlichkeiten, die Nanni Moretti in seinen Filmen spielt, wider. Diese Wiederholungen einiger Details bei allen Hauptdarstellern in seinen Filmen fördert auch die Idee, dass alle Protagonisten die Inkarnation eines Individuums sind, das verschiedene Phasen der Entwicklung durchwandert: ein kommunistischer Politiker (Palombella rossa), ein Lehrer (Bianca), ein Priester (La messa è finita), ein oder ein Filmregisseur (Sogni d'oro). Es sind die möglichen Leben, die ein Moretti selbst hätte durchleben können und so stärkt es die Überzeugung, dass die Filme von einem bestimmten Individuum handeln, das mit dem Filmemacher identifizierbar ist.

Aber auch durch seine Masken und Kostüme macht sich Moretti in gewisser Weise unverständlich und unauffindbar, indem er sich auch noch in andere Figuren widerspiegelt: im Regisseur (auch von Dokumentationen), im Schauspieler (auch in Filmen, die von anderen Regisseuren gemacht werden), im Drehbuchautor, im Produzenten, im Direktor und im Jurymitglied von Festivals (von Kurzfilmen), bis hin zum „girotondista“ und „opinionista“, um zu seinen privaten Berichten in Filmen anzugelangen.²¹⁰

In Interviews spricht Moretti auch über seine vielen autobiographischen Elemente, die seine Filme enthalten, aber er warnt auch davor, seine autobiographischen Bilder nicht als Dokumentationen über ihn selber anzusehen und weist auch auf die künstliche Natur des Mediums Film hin.²¹¹

²¹⁰ De Gaetano, R. La sincope dell'Identità, 2002, S. 5

²¹¹ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 26-27

5.1.4. Aprile im Vergleich zu Clodagh Brooks Autobiographietheorie

Alle Merkmale, die Clodagh Brook einem autobiographischen Film zuordnet, sind in *Aprile* vereint: Moretti wählte für den Ort der Handlung nicht nur seine Heimatstadt Rom, sondern filmte sogar in seinem eigenen Haus. Die agierenden Personen in *Aprile* werden – wie bereits schon erwähnt – von den realen Menschen verkörpert: Morettis Frau im Film ist auch seine wirkliche Frau, sein Kind in *Aprile* ist auch sein Kind im realen Leben, etc. Die metafilmische Praxis ist in *Aprile* auch durch die Sorgen und Gedanken Morettis darüber, ob er eine Dokumentation Italiens oder ein Musical realisieren soll, vertreten. Auch die direkte Repräsentation des Regisseurs ist durch Moretti, der auch den Nanni Moretti in *Aprile* spielt, gegeben. All diese Merkmale sind für Clodagh Brook Beweis einer impliziten Autobiographie. *Aprile* stellt aber nicht nur eine implizite Autobiographie dar, sondern ist eine explizite, was vor allem an der Tagebuchform des Filmes liegt und er sich daher auch selber als einen autobiographischen zu erkennen gibt. Im Gegensatz zu den impliziten Autobiographien ist hier der Teil der Fiktion weitaus geringer. In *Aprile* gibt es nur sehr wenig Fiktion (in dem Musical Part über den trotzkistischen Zuckerbäcker). Der Charakter des Tagebuches wird durch die scheinbar spontanen Erlebnisse gefördert und weitergetrieben. Das Einbauen von dokumentarischen Informationen, wie z. B. die Zeitungsausschnitte oder die Fernsehübertragungen von Berlusconi und den grüblerischen Sequenzen lassen den Film wie ein öffentliches Tagebuch erscheinen.

5.2. *Il caimano*

5.2.1. Die Premiere des Films

Der Film *il caimano* kam am 24.03.2006 – zwei Wochen vor den politischen Wahlen – in die Kinos. Über den Inhalt des Filmes sprachen Moretti und seine Mitarbeiter vor dem Herauskommen nicht, um den Überraschungseffekt zu wahren. Das einzige, was die Öffentlichkeit über diesen Film wusste, war, dass es ein Film über Berlusconi sein würde.

Diese Taktik führte dazu, dass man diesem Film mit größter Erwartung entgegenblickte und es kurz vor der Veröffentlichung große Debatten über Künstler gab – natürlich im speziellen über Moretti - die ihre Grenzen überschreiten – sich hier also in die Politik einmischten, was sie nichts anzugehen hatte. Durch die Veröffentlichung kurz vor den Wahlen kollidierte der Film natürlich direkt mit der Wahlkampagne. Viele Politiker befürchteten die schlimmsten Folgen auf die Wähler durch *il caimano*, ohne den Inhalt des Filmes zu kennen. Beschuldigungen durch Mitte-Rechts-Politiker in Richtung Moretti, er sei Kommunist und Faschist gleichzeitig, standen in diesen Wochen an der Tagesordnung, währenddessen sich die Mitte-Links Politiker darüber die Köpfe zerbrachen, ob der Film ihnen in der Zeit der Wahlkampagne nützlich sein könnte oder nicht. Die italienischen Politiker dachten sogar an eine Verschiebung der Film Premiere bis nach den Wahlen. Fausto Bertinotti²¹² bemerkte: „È incomprendibile discutere se un film deve o non deve uscire in campagna elettorale. È un cattivo segno die tempi.“²¹³

Morettis Meinung über die geplante Verschiebung der Film Premiere ist folgende:

„(..) Es ging eigentlich nur darum, den Start des Filmes bis nach den Wahlen hinauszuzögern. Dabei hatten diejenigen, die sich das Maul am meisten zerrissen, den Film überhaupt noch nicht gesehen. Eine ganze Reihe von Leuten, auch aus der linken Ecke, befürchteten, er könne sich als Bumerang erweisen. (...) In Italien wussten die Menschen genau, was für eine undurchsichtige Gestalt der Premierminister war und was sie sich mit einer neuerlichen Wahl eingehandelt

²¹² Fausto Bertinotti ist ein italienischer kommunistischer Politiker, Präsident der italienischen Abgeordnetenversammlung.

²¹³ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 168

hätten. (...) Niemand beklagte sich, dass Berlusconi mit seiner Medienmaschine doch viel mehr Manipulationsmöglichkeiten zur Verfügung standen.“²¹⁴

Trotz vieler anderer politischer Filme, die in den letzten Jahren in Italien produziert wurden, wie beispielsweise *Citizen Berlusconi* (2003) von Andrea Cairola und Susan Gray, *Grazie Berlusconi!* (2005) von Fulvia Alberti, und *Viva Zapatero!* (2005) von Sabina Guzzanti, hat keiner soviel öffentliche Aufmerksamkeit erregt wie Morettis Film *Il caimano*. Die ersten Reaktionen der meisten Kritiker und Zuseher auf den Film haben Enttäuschung hervorgerufen. Man erwartete eine hochbrisante politische Anti-Berlusconi Dokumentation im Stil von Michael Moore und bekam doch nur einen „fiktiven“ Film zu sehen.²¹⁵

Moretti erzählt in einem Interview, dass er bis Ende 2001 an einer Dokumentation über Berlusconi gearbeitet hätte. Nachdem er aber selbst politisch aktiv geworden ist, ließ er diese Idee fallen. 2002 arbeitete er aber dann an einem Drehbuch, wieder über Berlusconi, das aber viel politischer und direkter war als *Il caimano*. Moretti gefiel das Drehbuch nicht und es folgte eine Neufassung in Zusammenarbeit mit Heidrun Schleaf, Federica Pontremoli und Francesco Piccolo. Das Ergebnis war *Il caimano*, eine weniger direkte Geschichte über Berlusconi und seine politischen Abenteuer.²¹⁶

5.2.2. *Il caimano* und die Politik

Il caimano resultiert aus Morettis aktivem Einschreiten in die Politik seit 2002. Damals sagte er, er könne in Zeiten wie diesen nicht an sein nächstes Filmprojekt denken, sondern müsse aktiv in der italienischen Politik – gemeint ist hier vor allem die Girotondo-Bewegung – mitmischen. 2005 fand er es dann aber doch wieder an der Zeit, einen Film über Italien und vor allem Berlusconi zu machen, der rechtzeitig im März 2006 quasi als Wettbewerbsbeitrag für die Wahlen herauskam. Moretti selbst aber sagte vor dem Erscheinen des Filmes:

²¹⁴ Köhler, M. Nanni Moretti, 2007

²¹⁵ Mazierska, E. Il cinema di Nanni Moretti, 2006, S. 169

²¹⁶ Gili, A. Nanni Moretti, 2006 In: Sacher Distribuzione (Hg.) Dall'autarchico al Caimano, 2006, S. 209

„Sarà un film nella migliore tradizione del cinema italiano d’impegno civile, come all’epoca fu, ad esempio, *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Ma la mia ambizione non è quella di realizzare un film per far cambiare idea agli elettori di Berlusconi, né per assicurare un certo tipo di pubblico di sinistra nelle proprie certezze. Sia come regista, sia come spettatore, infatti, non amo i film di questo tipo. Al contrario spero che *Il caimano* possa semplicemente suscitare dei dubbi.“²¹⁷

Der Film handelt weder von den „Linken“ – die einzige Figur im Film, die allem Anschein nach linksgerichtet ist, ist die junge Teresa – noch von den „Rechten“. Bruno Bonomo gibt zwar zu, Berlusconi gewählt zu haben, doch er politisiert im Film nicht. Der einzige politische Mensch, der in dem Film vorkommt, ist Silvio Berlusconi, der die Schlüsselfigur im Italien der letzten dreißig Jahre darstellt.

Berlusconi wird von drei verschiedenen Darstellern verkörpert: Der erste ist Elio De Capitani, der Berlusconi physisch ähnlich schaut. Dieser Berlusconi/De Capitani kommt in den Träumen und Vorstellungen vor, in denen Bruno Bonomo schwelgt, während er das Drehbuch unaufmerksam liest. Den Zuschauern fällt die Ähnlichkeit des Schauspielers De Capitani mit Berlusconi im Gegensatz zu Bruno, der an einen zynischen Geschäftsmann bzw. einen arroganten Mafiosi in einem Actionfilm glaubt, sofort auf. Ein weiterer Darsteller Berlusconis ist Michele Placido, der ein ebenfalls berühmter italienischer Schauspieler ist und in *Il caimano* den berühmten Schauspieler Marco Pulici mimit, der Berlusconi in Teresas Film darstellen soll. Der dritte Berlusconi schlussendlich hat das Gesicht von Nanni Moretti, der steif und grotesk spielt. Moretti gefiel an seiner Rolle des Berlusconi am Ende des Filmes, dass er so das Publikum verblüffen konnte. Da er anfänglich im Film Teresa und Bruno eine strikte Absage als Schauspieler des Kaimans gab, war der Überraschungseffekt, ihn am Ende doch Berlusconi verkörpern zu sehen, enorm. Moretti thematisiert hier auch den Siegeszug Berlusconis, der schon vor dreißig Jahren angefangen hat, als er sich Fernsehsender und Zeitungen unter den Nagel riss. „In Italia ormai tutto è normale, tutto è possibile, niente è scandaloso.“²¹⁸ erklärt Moretti, wenn er auf die willkürlichen Gesetzesänderungen zugunsten Berlusconis durch seine widerspruchslosen Verbündeten anspielt.

²¹⁷ Fittante, A. *Il caimano*, 2005

²¹⁸ Gili, A. Nanni Moretti, 2006 In: Sacher *Distribuzione* (Hg.) *Dall’autarchico al Caimano*, 2006, S. 151

Moretti sieht im Fernsehen das politische Problem Italiens. Die Italiener, die ja bekannt sind für ihren Fernsehkonsum, erhalten dort ihr politisches Bild Italiens und das heißt die Politik Berlusconis, dem ja die wichtigsten Fernsehsender zueigen sind und in denen er sich präsentieren kann, wie er gesehen werden möchte.²¹⁹

Alle diese drei Inkarnationen Berlusconis sind offen kinematographisch, sprich deutlich fiktiv. Dem entgegengesetzt werden Bilder vom realen Berlusconi, der die Kollegen des europäischen Parlaments beleidigt, indem er sie Nazis und Touristen der Demokratie schimpft und einer weiteren realen Szene, in der er vor Gericht beschreibt, wie er Juwelen zu Weihnachten an die Frauen seiner Gäste verschenkt hat. Dieses dokumentarische Material des wahren Berlusconi ist ein weiteres autobiographisches Element des Filmes, wie es auch öfter in *Aprile* angewandt wurde.

5.2.3. Autobiographische Elemente im Film *Il caimano*

5.2.3.1. Bruno Bonomo im Vergleich zu Michele Apicella und Nanni Moretti

Der Hauptcharakter des Filmes Bruno Bonomo²²⁰ wird in *Il caimano* nicht mehr wie gewohnt von Nanni Moretti gespielt, so wie er es in all seinen vorherigen Langspielfilmen machte, sondern von Silvio Orlando, einem Schauspieler, mit dem Moretti schon in vielen Projekten zusammenarbeitete. Nanni Moretti selbst belegt nur kleine Nebenrollen im Film: Einmal als der reale Produzent und Schauspieler Nanni Moretti und in der Schluss-Sequenz, als er dann doch als Schauspieler Silvio Berlusconi verkörpert. In einem Interview erklärt Nanni Moretti die Entscheidung, nicht mehr den Hauptcharakter des Filmes selbst zu verkörpern:

„Fin da quando giravo i film in super8 mi è sempre venuto naturale stare sia dietro che davanti alla macchina da presa: me questo personaggio è più adatto a interpretarlo Silvio Orlando. E poi fare i due lavori insieme mi stanca, anche psicologicamente, sempre di più. All’inizio temevo che fare solo il regista avrebbe diminuito il mio coinvolgimento emotivo e psicologico ma ora invece mi

²¹⁹ Obexer, M. Berlusconi im Film. 2007

²²⁰ Der Nachname Bonomo heißt wörtl. übersetzt „guter Mann“. Stellt auch den italienischen Durchschnittsbürger dar.

accorgo con piacere che non è vero, forse proprio per la forte componente politica del film.”²²¹

Betrachtet man den Charakter Bruno Bonomo im Vergleich zu den Hauptfiguren in Morettis vorherigen Filmen, entdeckt man einige Unterschiede: Bruno Bonomo ist ein Filmproduzent von trash-Filmen, der selbst zugibt, dass er in den 70er Jahren die ideologischen Filme und auteur-Filme verachtete und über sein Werk in diesen Jahren sagt, dass es faschistische Produktionen waren und dass er zu den Berlusconiwählern gehörte, währenddessen die Michele Apichellas in Morettis Filmen politisch linksgerichtete Ideologen darstellten. Die Leidenschaft für das Kino und auch für den Sport, das Vergnügen am Wettkampf und die aggressiven Wutausbrüche sind dem neuen Charakter Bruno Bonomo und dem des Michele Apichella gemeinsam. Bruno, der eigentlich mild und gutmütig erscheint, zeigt seine Aggressivität zum Beispiel dann, als ihn sein jahrelanger Regisseur Franko Caspio verlässt, in der Eisdiele, als er kein Eis zum Mitnehmen bekommt, als er bemerkt, dass der Kaiman Silvio Berlusconi darstellt und als er seine Frau mit einem anderen Mann sieht und er einen Pullover, den er ihr geschenkt hat, zerschneidet oder ihr Konzert stört.²²²

Weitere Ähnlichkeiten zu den Michele Apichellas ist auch Bruno Bonomos idealisierte Version der Liebe und der Familie, von denen er seine eigene Glückseligkeit abhängig macht. Seine Vorstellungen davon sind traditionell, was seine Reaktion auf die Entdeckung, dass Teresa lesbisch ist und sie gemeinsam mit ihrer Lebensgefährtin ein Kind hat, beweist: Er kann es kaum fassen, dass es alle wissen und damit auch noch einverstanden sind.²²³

Die Wichtigkeit der Kinder und der Vaterschaft, der Diskurs der Männlichkeit, die in allen Charakteren in Morettis Filmen vorkommen, sind auch hier in Bruno Bonomo vertreten: er kümmert sich rührend um seine Kinder, erzählt ihnen jeden Abend noch Gutenachtgeschichten über die Abenteuer der Aidra, die in seinem Film *Cataratte* die Heldin darstellt und versucht ihnen so gut wie möglich eine glückliche normale Familie vorzuspielen. Bruno fühlt sich gut in der väterlichen Rolle, nicht nur seinen eigenen Kindern, sondern auch der jungen Teresa gegenüber, die er fördert und sie mit Zuneigung und Stolz betrachtet, beruhigt, ermuntert und anspricht. Dieser fürsorglichen

²²¹Stefania Radman. *Vi racconto il Caimano*, 2007

²²²Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 170ff

²²³Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 170ff

väterlichen Figur Bruno Bonomo stellt Moretti den Schauspieler Marco Pulici entgegen, den großen Star und Prahler, auch Vater eines Sohnes, der ihn, wie er selbst sagt, nur im Fernsehen sieht. Und genau er benutzt die väterliche Verantwortlichkeit diesem Sohn gegenüber, um die unbequeme Rolle des Kaimans verlassen zu können.²²⁴

5.2.3.2. Identifikation mit dem Regisseur

Dieser Film scheint eine autobiographisch geringere Relevanz zu haben als Morettis vorherige Filme, denn Bruno Bonomo tritt vordergründig nicht als Alter Ego für Nanni Moretti auf. Die direkte Identifikation mit dem Regisseur gibt es in *Il caimano* nicht wie es sie in den Apicella-Filmen oder den Tagebuchfilmen Morettis gegeben hat. Als Nanni Moretti, der sich im Film selbst verkörpert, nimmt er ja auch Abstand zu Bruno Bonomo. Trotzdem besteht *Il caimano* aus einer Mischung von autobiographischen und fiktiven Elementen. Wie schon erwähnt hat ja Bruno doch einige Merkmale der verschiedenen autobiographischen Protagonisten von Moretti erhalten. Jasmine Trinca, die die Teresa in dem Film spielt, erklärt Morettis Anwesenheit im Film folgendermaßen:

„Quando ho letto la sceneggiatura mi sono subito detta che io, Margherita Buy e Silvio Orlando eravamo tre Nanni. Insomma lui c'è, ce n'è un po' in tutti noi.“²²⁵

Trinca sieht also in der Figur der Teresa Bonomos Ehefrau und Bruno Bonomo selber Nanni Moretti vertreten.

Auch andere Zusammenhänge und Verbindungen zu Morettis vorherigen Filmen spielen hier eine Rolle: Die Anspielungen auf die Psychoanalyse, die Arbeit im Filmgeschäft, das erfolglose Suchen nach einem Gegenstand²²⁶, der Sport, das gleichzeitige Entfliehen und Wiedersuchen der menschlichen Beziehung und die Wiederholungen seiner Manien, wie beispielsweise Eis und passende Schuhe.²²⁷

²²⁴ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 170ff

²²⁵ Trinca, J. *Eravamo tre Nanni*. In: Sacher Distribuzione (Hg.) *Dall'autarchico al Caimano*, 2006, S. 62

²²⁶ In *Il Caimano* sucht der Sohn den ganzen Film über ein kleines Stück Lego, um sein Raumschiff fertig stellen zu können, was aber erfolglos bleibt. In Morettis vorherigem Film *La stanza del figlio* wird ein Stück Fossil vermisst, das aus der Schule geklaut worden ist

²²⁷ Mazierska, E. *Il cinema di Nanni Moretti*, 2006, S. 174

5.2.3.3. *Il caimano* im Vergleich zu Clodagh Brooks Autobiographietheorie

Dass man *Il caimano* nicht als explizit autobiographischen Film bezeichnen kann, liegt, wenn man *Aprile* als solchen gesehen hat, klar auf der Hand. *Il caimano* ist kein tagebuchähnlicher Film, wie es *Caro diario* und *Aprile* waren und wie schon erwähnt, spielt Nanni Moretti nicht mehr den Hauptprotagonisten. Darüberhinaus spielt hier der fiktive Teil des Filmes eine wichtigere Rolle als in Morettis Tagebuchfilmen.

Aus diesen Gründen kann *Il caimano* eher in die implizit autobiographischen Filme – nach der Einteilung von Clodagh Brook – eingeordnet werden. Brook sieht in der metafilmischen Praxis in Filmen ein Merkmal für die implizite Autobiographie, die ja in *Il caimano* durch die produktionstechnischen Sorgen Brunos und die vielen Reflexionen über verschiedene Filmgenres ein großes Thema darstellt.

Il caimano ist neben *Sogni d'oro* der Film, in dem sich Moretti am direktesten mit dem Thema Kino und Filmemachen auseinandersetzt. Moretti zeigt uns die Probleme des kleinen Produzenten Bruno, der vor zehn Jahren trash-Filme produzierte und sich nun mit der Produktion von Dauerwerbesendungen über Wasser halten muß. Brunos Traum wäre ein großes Set, eine große Produktion mit hohem Budget von zum Beispiel der RAI-Produktion *Il ritorno di Colombo*. In dem Drehbuch *Il caimano* von Teresa glaubt Bruno einen Actionfilm zu sehen, bis ihm klar wird, dass es ein politischer Film ist. Es werden viele Genres in Morettis *Il caimano* gezeigt: Erst die trash-Filme von Bruno mit dem Film *Cataratte*, den wahren Szenen und den Szenen, die Bruno seinen Söhnen am Abend als Gute-Nacht-Geschichten erzählt. Actionfilmausschnitte kommen von Teresas *Il caimano*, die aber vor allem durch Brunos Vorstellungskraft – in seinen Träumen und Tagträumen – entstanden sind, schlussendlich auch der ideologische Film *Il caimano*, den Szenen, die von Teresa kommen. Bruno sieht auch die große RAI-Produktion *Il ritorno di Colombo* gegen Ende des Filmes am Strand mit all den großartigen Kostümen, dem professionellen Set, dem Filmstar, der nur aufhört zu telefonieren, wenn die Kamera anfängt zu laufen und bemerkt, dass dies ein Kino ohne Charme, ohne Inhalte und ohne Magie ist.

Die letzte Sequenz von Teresas *Il caimano*, die mit dem noch übriggebliebenen Geld Brunos gedreht wird, stellt ein leidenschaftliches Kino dar, das vor allem durch die Einbildungskraft lebt, so wie Moretti in seinen Anfangsjahren selbst Kino gemacht hatte.

Auch Kommentare wie beispielsweise von Bruno, als er auf einen Helikopter im italienischen Film anspricht oder als sich Franco Caspio über die gewaltsame Behandlung des Zooms beschwert, zeigen die Auseinandersetzung des Filmes mit dem Kino insbesondere dem italienischen Kino.

Nanni Moretti verbindet in diesem Film die verschiedenen Formen der Kinematographie: Auf der einen Seite das Avantgarde-Kino, das ideologisch und politisch ist und auf der anderen Seite das Mainstream-Kino, dem Moretti aber doch eine klare parodistische Haltung entgegenbringt.

Das Spiel der Unentschlossenheit, welcher Film zu produzieren wäre, hält Moretti auch in *Il caimano* bei. Nanni Moretti selbst lehnt ja die Rolle des Berlusconi, für die Teresa Moretti von Anfang an gewünscht hätte, ab. Eine seiner Begründungen ist, dass er gerade mit dem Dreh einer Komödie beschäftigt sei und glaube, in Zeiten wie diesen nichts anderes als eine Komödie produzieren zu können. Auch schon in *Aprile* ist Moretti unentschlossen, ob er eine Dokumentation über die zeitgenössische italienische Politik oder ein Musical über einen trotzkistischen Zuckerbäcker der 50er Jahre drehen soll.

Il caimano ist ein Film über Berlusconi und seine Politik und über das private Leben des Regisseurs Bruno Bonomo. Moretti versteht es, hier wieder in einem fiktiven Film auf die politischen Probleme in Italien einzugehen, wie er es auch schon in dem Tagebuchfilm *Aprile* machte. Er zeigt uns die Figur Berlusconi in verschiedenen Inkarnationen, seine politischen Abenteuer und seine Macht durch seine drei Fernsehsender.

Ob der Film die Wahlen in Italien beeinflusst hat oder nicht, steht nicht fest, doch hat *Il caimano* große Diskussionen losgetreten.

6. Resumée

Die Tendenz der Autobiographie im italienischen Film ab den 80er Jahren der so genannten neuen Generation steht stark im Zusammenhang mit der Entwicklung des italienischen Kinos bis zu diesem Zeitpunkt. Die glorreichen Jahre des Neorealismus sind vorbei, die Schüler der neorealistischen Regisseure produzieren nur noch vereinzelt „Meisterwerke“ und die Phase zwischen dem Ende der 70er und dem Anfang der 80er Jahre wird oft als die Zeit der Orientierungslosigkeit der italienischen Filmemacher bezeichnet.

Durch die unterschiedlichen Bedingungen in der italienischen Kinolandschaft, das Aufkommen des Fernsehens, die Probleme der staatlichen Förderungspolitik und die immer größer werdenden Probleme, individuelle bzw. ideologische Filme in Italien zu produzieren, bildete sich die dritte Generation heraus, die aus eigener Kraft und nahezu ohne Unterstützung des Staates oder schon etablierter Filmemacher versuchte, ihre eigenen, persönlichen Vorstellungen eines Kinofilms zu realisieren. Dem Kino wird in dieser Zeit vom Staat oder von profitorientierten großen Produzenten nicht mehr viel Bedeutung geschenkt, da sie vor allem das Fernsehen, das einen wichtigen Platz in der italienischen Gesellschaft eingenommen hat, als effektiveres Machtmittel als den Kinofilm entdeckt haben.

Der römische Filmemacher Nanni Moretti, der 1953 bei einem Urlaubsaufenthalt seiner Eltern in Bruneck im Südtirol geboren wurde, besuchte weder eine Filmhochschule noch lernte er von einem renommierten Regisseur das Filmemachen. Als Autodidakt erstellte Moretti seine ersten erfolgreichen Filme, die er nur mithilfe seiner Freunde produzierte und auch vertrieb. Die meisten seiner Werke sind durch seine Hauptinteressen bestimmt: Kino, Sport und Politik. Moretti engagierte sich schon in seinen Jugendjahren in der linksgerichteten Politik Italiens.

Da Morettis Debüt als junger Regisseur in die Zeit der Liberalisierung des Fernsehens und des Entstehens vieler Privatfernsehstationen im Jahre 1976 fiel, ist seine Situation in der italienischen Filmbranche sehr schwierig: Die Privatfernsehkanäle, die in einem ständigen Konkurrenzkampf um Einschaltquoten stehen, setzen auf alte minderwertige Filme. Die staatliche RAI macht diesen Niveauverfall mit. Das Konsumverhalten der

Italiener änderte sich, sie ziehen das Fernsehen nun vor und gehen nur noch sehr selten ins Kino. Die wenigen italienischen Filme können nur noch mit der Hilfe von Fernsehanstalten zustande kommen. Die Kinofilme müssen dann natürlich auch den Vorstellungen der Fernsehanstalten gerecht werden und deshalb wird in dieser Zeit von der Krise des italienischen Kinos gesprochen, weil nur sehr wenige Filme, meist schlechter Qualität, produziert wurden.

Um unabhängig zu bleiben und ideologische Filme herstellen zu können, mussten die Filmemacher dieser dritten Regiegeneration mit wenig Budget auskommen. Auch Nanni Morettis erster Film wurde mit einer Super8 Kamera gedreht und schon hier lässt sich sein persönlicher, autobiographischer Stil erkennen. Ebenso lassen sich in den Filmen vieler anderer Regisseure dieser Zeit autobiographische Elemente feststellen.

Die autobiographischen Tendenzen im italienischen Film ab den 80er Jahren führen einige Filmtheoretiker darauf zurück, dass die Filmemacher dieser Zeit kein Geld für ihre Produktionen hatten und deshalb aus Kostengründen in ihren Filmen den Hauptschauplatz in ihren Heimatort setzten, Familie und Freunde als Schauspieler agieren ließen und ihre persönlichen Erfahrungen und ihr soziales Umfeld in ihren Filmen thematisierten. Spätere Produktionen derselben Filmemacher, die dann über mehr Erfahrung und Geld verfügten, wurden universeller und unpersönlicher. Das bekräftigte einige Kritiker in ihrem Glauben, dass man über die Autobiographie im Film hinauswachsen müsse. Aber einige nun etablierte Regisseure wie Moretti, Tornatore und Ozpetek haben durch ihr ganzes Oeuvre hindurch die autobiographischen Elemente beibehalten. Auch Clodagh Brook, die die Autobiographie im italienischen Film in die implizite und explizite Autobiographie unterteilt, sieht die autobiographischen Elemente eines Filmes in der Wahl des Schauplatzes, der meist den Heimatort des Regisseurs darstellt, der Repräsentation des sozialen Umfeldes des Filmemachers, der Auseinandersetzung mit dem Kino im Film selbst, der direkten oder indirekten Repräsentation des Regisseurs und in den speziellen Produktionsbedingungen. Filme, die diese Kennzeichen oder einige dieser Merkmale aufweisen, werden als implizit autobiographische Filme bezeichnet und kommen sehr häufig im zeitgenössischen italienischen Kino vor. Während sich die impliziten Autobiographien meist mit der Fiktion überschneiden haben die seltener vorkommenden explizit autobiographischen Filme eher die Form eines Tagebuches oder einer Dokumentation.

Nanni Moretti hat Zeit seines Schaffens implizit autobiographische Filme und zwei explizit autobiographische Filme hergestellt. Er selbst ist ein wichtiger Part seiner Filme, indem er meist den Hauptprotagonisten, oft mit dem Namen Michele Apicella, spielt, der sein Alter Ego darstellt. In seinen zwei expliziten Autobiographien *Caro diario* und *Aprile* geht Moretti sogar so weit, dass er sich selbst auf dem Bildschirm als Nanni Moretti darstellt. Die Denkweise einiger Kritiker, dass „que désormais je (Moretti) ne sortirai plus de cette voie des films à la première personne“²²⁸ hat sich als falsch herausgestellt. Nanni sagt weiters dazu „Eh bien non. Mon prochain film sera un film d’invention dans lequel j’interpréterai un personnage différent.“²²⁹ Das zeigte Moretti in seinem Film *La stanza del figlio* (2001), indem er zwar wieder den Hauptdarsteller verkörperte, aber weder als Nanni Moretti noch als Michele Apicella auftritt.

Der Film *Aprile* ist neben *Caro diario* ein explizit autobiographischer Film mit Tagebuchcharakter. Moretti zeigt uns hier als Nanni Moretti selbst das zeitgenössische Leben in Italien in dieser Zeit: die politischen Umwälzungen im Land, die Moretti schwer zu schaffen machen und seine persönlichen Erlebnisse, vor allem seine neuen Erfahrungen als frischgebackener Vater. Weiters lässt er uns an seinen Problemen im filmischen Bereich teilhaben, indem er uns seine Unschlüssigkeit zeigt, ob er eine politische Dokumentation oder eine Komödie drehen soll.

Politik war schon immer ein wichtiges Thema in Morettis Filmen. 2001 hörte er auf, sich um große Filmprojekte zu kümmern und griff aktiv in die italienische Politik ein. Sein Film *Il caimano*, mit dessen Dreharbeiten er 2005 anfang, weist auch noch autobiographische Elemente auf, doch nicht mehr so extrem wie es beispielsweise *Aprile* zeigte und stellt somit eine implizite Autobiographie dar. *Il caimano* ist ein fiktiver Film, aber das Engagement Morettis in der italienischen Politik ist hier nicht zu übersehen. Es ist auch sein erster Langspielfilm, in dem Moretti nicht den Hauptcharakter darstellt, sondern diesen Part dem Schauspieler Silvio Orlando überlässt. Moretti selbst spielt nur mehr eine kleine Rolle, erst den Regisseur Nanni Moretti selbst und schlussendlich verkörpert er Silvio Berlusconi. Er verteilt die Charakterzüge, die zuvor Michele Apicella oder dem filmischen Nanni Moretti zueigen

²²⁸ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 88

²²⁹ Gili, A. Nanni Moretti, 2001, S. 88

waren, auf Bruno Bonomo, Teresa und sich selber. Auch die erörterten Probleme im Film mit dem ganzen Filmgeschäft und dem Fernsehen stellen autobiographische Elemente im Film dar.

Nanni Moretti ist einer der wichtigsten Vertreter des italienischen Kinos der letzten dreißig Jahre, von dem einige der wichtigsten Werke des italienischen Kinos stammen. Durch seine Unabhängigkeit, die er sich durch die Gründung (zusammen mit Angelo Barbagallo) der Produktionsfirma *Sacher Film*, seinem eigenen Kino *Nuovo Sacher* in Rom und der Verleihfirma *Tandem* sicherstellte, muss sich Moretti nicht den Vorstellungen anderer beugen und trägt so zu den seltenen und wichtigen ideologischen Filmen in Italien bis heute bei.

7. Sequenzprotokolle

7.1 Aprile

1. Sequenz (00:00:00 - 00:06:53)

1. Szene (00:00:00 – 00:01:34)

Sacher Film präsentiert den Film Morettis: Aprile
Vorspann: 28. März, 1994, der Abend der Wahl

2. Szene (00:01:34 – 00:04:07)

Im Fernsehen werden durch Emilio Fede, den Direktor der TG4, die Wahlergebnisse bekannt gemacht. Silvio Berlusconi hat die Wahlen mit absoluter Mehrheit gewonnen. Nanni Moretti verfolgt mit seiner Mutter die Fernsehnachrichten und fragt sie, was sie denn nun davon halte. Er ist so betrübt über das Wahlergebnis, dass er einen überdimensional großen Joint raucht. Nun erscheint Berlusconi in den Fernsehnachrichten und erzählt von seinem Sohn, der ihn für einen Fernsehmechaniker halte und dem er nun erklären müsse, daß er jetzt Italien regiere.

3. Szene (00:04:07 – 00:05:05)

Nanni Moretti sitzt mit einem französischen Journalisten in einem Cafe. Dieser spricht über Berlusconi und sagt, dass es in Frankreich nicht vorstellbar sei, dass ein und dieselbe Person so viele Fernsehsender und Zeitungen besitze. Er fragt Moretti, ob er noch nichts von Anti-Trust-Gesetzen gehört habe. Der Franzosen kann nicht verstehen, dass Italien mit so einer Situation leben kann. Er schlägt ihm vor, eine Dokumentation über die politische Situation in Italien zu machen.

4. Szene (00:05:05 – 00:05:29)

Morettis off-screen-Stimme berichtet über die Politik in Italien: Nachdem nun die rechts-orientierte Partei gewonnen hat, möchte er seinen Widerstand artikulieren.

5. Szene (00:05:29 – 00:06:53)

Während Morettis off-screen-Stimme von der großen Demonstration in Mailand am 25. April berichtet, filmt der on-screen Moretti diese. Er erzählt weiter, dass es an diesem Tag geregnet habe und er nichts anderes als Regenschirme filmen konnte. Auf dem Bildschirm werden nur von oben gefilmte Regenschirme gezeigt, daneben noch einige Musikanten und Parolen skandierende Leute.

2. Sequenz (00:06:53 – 00:09:57)

1. Szene (00:06:53 – 00:07:34)

Eineinhalb Jahre sind vergangen. Nanni Moretti sortiert Fotos und arbeitet an einem Musical über einen trotzistischen Zuckerbäcker aus den 1950er Jahren.

2. Szene (00:07:34 – 00:08:34)

Nanni Moretti sitzt mit dem Schauspieler Silvio Orlando am Schreibtisch und erzählt ihm von seinem Musicalprojekt. Silvio Orlando erklärt sich bereit bei dem Film mitzuwirken.

3. Szene (00:08:34 – 00:09:23)

Nanni Moretti spricht am Telefon über das Musical. Seine Frau Silvia arbeitet am Computer. Nanni überreicht ihr das Telefon. Aus dem Gespräch wird deutlich, dass es ihr gut gehe und sie nun im dritten Monat schwanger sei.

4. Szene (00:09:23 – 00:09:57)

Nanni und Silvia befinden sich im Auto. Silvia berichtet über den Termin beim Frauenarzt und gibt Nanni das mögliche Geburtsdatum bekannt. Silvia hofft, dass das Kind kein Schauspieler wird. Es folgt eine Diskussion über den Beruf ihres noch ungeborenen Kindes mit Nanni.

3. Sequenz (00:09:57 - 00:12:48)

1. Szene (00:09:57 – 00:12:48)

Am ersten Tag des Drehs befinden sich Nanni und seine Filmcrew auf dem Set. Nanni gibt allen Anweisungen, sagt Silvio Orlando, wie er sich anziehen soll. Nanni Morettis off-screen-Stimme berichtet, dass er es selbst bis zur Pause des Drehs nicht geschafft habe, eine richtige Einstellung zu drehen. Moretti erklärt Angelo, dass er nicht in der Lage sei, dieses Musical zu drehen und dass man es wieder auf ungewisse Zeit verschieben müsse. Angelo spricht mit Silvio, der sich so auf die Rolle gefreut hatte, und gibt ihm die Absage des Musicals bekannt. Silvio ist ein wenig verärgert und weist darauf hin, dass er extra eine Rolle, die ihm Salvatores angeboten hat, abgelehnt hat. Silvio möchte mit Nanni über die ganze Sache reden, doch die anderen ziehen ihn von ihm weg.

4. Sequenz (00:12:48 – 00:16:23)

1. Szene (00:12:48 – 00:14:41)

Im Frühling 1996 rückt der Wahltag näher. Morettis off-screen-Stimme berichtet, dass er sich nun das Musical abgeschminkt habe und lieber eine Dokumentation über diese Wahlen machen möchte, im Speziellen eine Dokumentation über Italien. Moretti läuft durch sein Büro und macht seinen Mitarbeitern deutlich, dass sie diese Dokumentation über Italien zu machen habe. Er erklärt ihnen, dass man alle Zeitungsartikel sammeln, alle Nachrichten auf Berlusconi Sendern aufnehmen und man soll die Wahlkampagnen filmen sollte.

2. Szene (00:14:41 – 00:16:23)

Moretti kauft an einem Stand je ein Exemplar aller Zeitungen und Magazine. Seine Off-Stimme erzählt, dass er die Coverseiten des Magazins L'Espresso seit zehn Jahren sammle. Die Off-Stimme berichtet weiter, während man Moretti beim Ausschneiden von Zeitungsartikel sieht, dass sich ein Teil seiner Dokumentation mit dem Journalismus in Italien beschäftigen werde, weil sich seiner Meinung nach alle Artikel egal aus welcher Zeitung gleichen. Daraus schließt Nanni, daß es nur eine große Zeitung gebe. Er wickelt sich in die Zeitungsausschnitte ein, die er zu einer großen Zeitung zusammengeklebt hat.

5. Sequenz (00:16:32 - 00:23:07)

1. Szene (00:16:23 – 00:17:13)

Die hochschwangere Silvia bemalt eine Wand. Nanni kommt hinzu und fragt, ob er helfen solle, doch Silvia verneint. Er fotografiert sie bei der Arbeiten. Sie reden über ihre Schwangerschaft.

2. Szene (00:17:13 – 00:19:31)

Nanni und Silvia sitzen an einem Tisch und diskutieren darüber, welche Namen für ihr gemeinsames Kind in Frage kämen. Das Telefon klingelt und Nanni Morettis Mutter ist

am Apparat. Nanni erzählt ihr von dem Film, den sie am Vorabend angeschaut haben. Als er auflegt, führen sie die Diskussion über die Namensgebung weiter.

3. Szene (00:19:31 – 00:20:34)

Nanni und Silvia sitzen mit ihren Müttern im Wohnzimmer und schauen sich Babykleidung an.

4. Szene (00:20:34 – 00:21:02)

Silvia und Nanni sitzen im Auto. Silvia liest Nanni das Kinoprogramm vor.

5. Szene (00:21:02 – 00:21:29)

Nanni liegt im Bett und spricht im Schlaf vor sich hin.

6. Szene (00:21:29 – 00:22:17)

Nanni Moretti sitzt am Frühstückstisch vor seinem Tee und macht sich Sorgen darüber, dass er seinen noch ungeborenen Sohn Filme anschauen lässt, die dessen Charakter negativ beeinflussen könnten.

7. Szene (00:22:17 – 00:23:07)

Moretti erklärt seinem noch ungeborenen Sohn Pietro und seiner Frau, dass er noch mindestens eineinhalb Monate Zeit brauche, weil er die Dokumentation noch fertig machen müsse und erklärt ihm, warum er sie zu machen habe.

6. Sequenz (00:23:07 - 00:36:19)

1. Szene (00:23:07 – 00:24:31)

Moretti schaut sich die Wahlkampagnen im Fernsehen an, worüber er sich sehr aufregt. Es wird eine Diskussion zwischen Berlusconi und D'Almeida gezeigt. „D'Almeida! Reagiere!“ sagt er verzweifelt vor sich hin. Moretti springt vor Aufregung auf, weil D'Almeida nicht auf Berlusconis Äußerungen reagiert. Moretti verlangt von D'Almeida, daß er etwas Linksgerichtetes sagen solle. Kurz darauf fährt Nanni im Auto durch das nächtliche Rom auf der Suche nach Streit. Er hat das Gefühl, sich mit irgendjemand anlegen zu müssen. Ihm fällt bald Luchetti ein, der eine Werbesendung macht.

2. Szene (00:24:31 – 00:25:46)

Nanni befindet sich am Set zu einem Werbedreh bei Luchetti. Er fragt ihn, warum er seine Zeit mit Werbedrehs verschwende. Luchetti argumentiert, dass schon viele andere große Regisseure ihr Geld mit Werbung verdient hätten. Auf Morettis Vorhaltung, dass er aber so keine Zeit mehr für Filmproduktionen habe, sagt Luchetti, dass er schon mehr Filme als Moretti gemacht habe und was dieser (Moretti) eigentlich die ganze Zeit mache. Außerdem erkennt Luchetti Morettis Absicht, mit ihm Streit zu suchen.

3. Szene (00:25:46 – 00:28:07)

Nanni und Silvia sind im Garten vor dem Haus. Silvia erzählt von einem Buch, das Nanni doch lesen sollte. Über 300 Seiten sind ihm aber zuviel. Er liest nur noch Kurzgeschichten in letzter Zeit. Silvia versucht mit ihm die bevorstehende Geburt im Detail durchzugehen, doch Nanni ist zu nervös, um sich das anzuhören. Auch ein Telefonanruf hilft Nanni nicht, dem Gespräch aus dem Weg zu gehen. Er muss sich alles anhören.

4. Szene (00:28:07 – 00:30:00)

Nanni sitzt mit seinen Mitarbeitern zusammen. Sie erzählen ihm die Neuigkeiten aus der Politik, doch Nanni kann sich nicht konzentrieren und redet lieber über Basketball oder seinen noch ungeborenen Sohn oder über üblen Knoblauchgeruch, der in der Luft liegt. Morettis off-screen-Stimme spricht über den Zwang, diese Dokumentation zu machen. Er möchte eigentlich nicht, muss aber. Er würde viel lieber das Musical realisieren. Die Gespräche seiner Mitarbeiter verfolgt Nanni nicht mehr, sondern bewegt sich im Rhythmus der Musik, die er sich für das Musical vorstellt.

5. Szene (00:30:00 – 00:30:46)

In einem weißen Kleinbus fahren Moretti und seine Mitarbeiter auf der Autobahn. Moretti erklärt ihnen, dass er eine Dokumentation machen wolle, in der er zum Ausdruck bringen möchte, was er denkt, ohne die Rechten zu provozieren oder irgendjemanden überzeugen zu wollen. Auf der anderen Seite fragt er sich und seine Mitarbeiter, wie er aber in einer Dokumentation seine Meinung einbringen könne und er ist sich ja auch selber nicht sicher, was er denn wirklich denkt. Morettis off-screen-Stimme erzählt, dass dies die letzten Tage der Wahlkampagne sind und sie im Land umherfahren, um Aufnahmen zu machen.

6. Szene (00:30:46 – 00:31:28)

Moretti schaut sich die Rede Berlusconis kurz vor den Wahlen an. Dieser erklärt den Wählern mit einem süffisanten Lächeln, dass man gegen die alten Parteien kämpfen müsse.

7. Szene (00:31:28 – 00:34:07)

Moretti stimmt am Telefon zu, eine Rede zu halten. Als er auflegt, ärgert er sich über seine Zusage. Vor dem Spiegel probt er seine Rede, ist aber sehr unzufrieden damit. Morettis off-screen-Stimme erklärt, dass er einstudierte Reden nie gehalten habe und dass alle geschriebenen Briefe nie losgeschickt worden seien. Man sieht einen Berg von Briefen. Die Off-Stimme erklärt, dass 1988 ein Brief an die kommunistische italienische Partei geschrieben und niemals abgesendet wurde, dasselbe geschah mit einem Brief an die italienischen Sozialisten, Jahre später das gleiche an die PDS, etc. etc.

8. Szene (00:34:07 – 00:36:19)

Moretti befindet sich in London im Hyde Park und hält dort seine Reden als Ausgleich dafür, dass er die Briefe niemals abgeschickt hat. Er stellt sich zu den anderen Rednern auf den Platz, hält eine Rede über die italienische Politik und verteilt all seine nicht abgeschickten Briefe.

7. Sequenz (00:36:19 – 00:44:46)

1. Szene (00:36:19 – 00:38:29)

Bis zu den Wahlen sind nur noch einige Tage. Moretti arbeitet immer noch an seiner Dokumentation. Er und seine Crew befindet sich außerhalb des Hauses von Corrado Stajano, einem Schriftsteller, der zwei Jahre bei den Linken engagiert war, nun aber mit der Politik nichts mehr zu tun haben möchte. Moretti möchte die richtigen Fragen für das Interview zusammenstellen. Sein Team filmt das Interview, das Nanni mit Corrado führt. Als er ihm die Frage stellt, ob er die Zeit, die er in der Politik verbrachte als Verschwendung ansehe, verneint dieser. Corrado räumt während des Interviews seine Wohnung aus, weil er Rom verlässt. Als Moretti ihn dann fragt, was er von Rom halte, lächelt Corrado und freut sich über eine so universelle Frage. Moretti bricht das Interview ab, weil er sich nicht in Form fühlt, ein gutes Interview zu führen.

2. Szene (00:38:29 – 00:41:21)

Nanni und Silvia sitzen im Auto in Richtung Krankenhaus. Dort angekommen, muss Nanni alle Verwandten anrufen. Im Krankenhaus haben sie ihn davon abgehalten, ein Plakat mit der Aufschrift „Gebt jedem eine Epiduralanästhesie“ aufzuhängen. Nanni gibt den Verlauf der Geburt per Telefon durch, bis der kleine Pietro endlich auf der Welt ist.

3. Szene (00:41:21 – 00:42:24)

Moretti läuft durch Rom, tanzt und springt umher.

4. Szene (00:42:24 – 00:43:14)

Moretti sitzt im Wohnzimmer und hört den Anrufbeantworter ab, auf dem sich Glückwünsche und Fragen zur Geburt Pietros befinden.

5. Szene (00:43:14 – 00:44:46)

Nanni ist wieder im Krankenhaus. Seine Filmcrew befindet sich auch dort und bespricht mit ihm die Neuigkeiten des Wahlkampfes. Freunde und Verwandte unterbrechen sie immer wieder mit Glückwünschen.

8. Sequenz (00:44:36 - 00:50:37)

1. Szene (00:44:36 – 00:45:42)

Moretti kann sich nicht auf die politischen Probleme in Italien konzentrieren. Er denkt immer an den kleinen Pietro und seine Silvia.

2. Szene (00:45:42 – 00:46:59)

Der Wahltag ist gekommen. Es ist ein sonniger Tag. Morettis Off-Stimme erzählt, dass er noch einige Interviews für seine Dokumentation gemacht hat. Man sieht Moretti, wie er seinen Mitarbeitern erklärt, dass er noch schnell vor dem Interview einen Latte Macchiato trinken gehen möchte, um auch seine Fragen noch einmal überarbeiten zu können. Im Cafe sieht man Moretti in seinem Kaffee herumstochern.

3. Szene (00:46:59 – 00:47:55)

Seine Mitarbeiter warten in einem Presseraum auf Moretti. Doch dieser ruft an und sagt ihnen, dass er nicht kommen könne, weil an diesem Tag die Milch kommen würde. Die Mitarbeiter sind verwundert und fragen ihn, wann er denn kommen könne, denn sie hätten ja Interviews zu führen. Er bittet noch um ein wenig Zeit, damit er Silvia und Pietro noch ein wenig filmen könne.

4. Szene (00:47:55 – 00:48:34)

Moretti sieht sich im Fernsehen die Wahlergebnisse an. Die Mitte-Links Regierung gewinnt. Daraufhin fährt Moretti mit seiner Vespa feiernd durch die Straßen Roms und ruft das Geburtsgewicht seines Sohnes aus.

5. Szene (00:48:34 – 00:49:41)

Moretti befindet sich in seinem Haus und gießt die Blumen. Der kleine Pietro beginnt zu schreien. Er nimmt das Kind auf den Arm und redet mit ihm, bis es wieder schläft.

6. Szene (00:49:41 – 00:50:37)

Silvia und Nanni stehen vor dem Kinderzimmer des schreienden Pietros. Beide versuchen, nicht in das Zimmer zu gehen. Sie setzen sich vor die Zimmertüre und reden über die Zukunft Pietros, bis sie es nicht mehr aushalten und in das Zimmer hineinstürmen.

9. Sequenz (00:50:37 – 00:56:10)

1. Szene (00:50:37 – 00:53:47)

Eine Frau erklärt Nanni, wie er als Vater zu sein hat. Silvia und Nanni wickeln den kleinen Pietro, und Nanni beginnt ihn zu filmen. Moretti sitzt auf einem Sessel und denkt darüber nach, warum der kleine Pietro lieber bei seiner Mutter als bei ihm ist. Außerdem lässt er seine Gedanken darüber kreisen, dass man, wenn man ein Kind hat, erwachsener wird, da das Kind plötzlich das Wichtigste im Leben ist und man nicht mehr in erster Linie an sich selber denkt. Dann sieht man Moretti wieder mit Pietro auf dem einen und einem Radio im anderen Arm, wobei er enthusiastisch zu einem Lied mitsingt.

2. Szene (00:53:47 – 00:54:24)

Moretti befindet sich im Park seiner Kindheit und erinnert sich zurück, wie es als Kind war und wundert sich darüber, wie es eine Mutter schafft, ein Kind mit Milch zu ernähren.

3. Szene (00:54:24 – 00:55:17)

Nanni spricht mit seiner Mutter über seine Kindheit. Er ist entsetzt, als er erfährt, dass ihn seine Mutter mit wenigen Monaten schon vier Stunden alleine ließ.

4. Szene (00:55:17 – 00:56:10)

Moretti passt auf den kleinen Pietro auf und ordnet nebenher seine Zeitungsausschnitte. Dann geht er mit seinem Sohn an den Strand.

10. Sequenz (00:56:10 - 01:00:51)

1. Szene (00:56:10 – 00:56:39)

Moretti sieht mit Pietro die politischen Nachrichten im Fernsehen an. Morettis Off-Stimme berichtet, dass in ein paar Tagen die Unabhängigkeit von Padania erklärt werde und Moretti dies gerne filmen möchte.

2. Szene (00:56:39 – 00:58:40)

Moretti befindet sich mit seiner Filmcrew auf einem Boot. Ein Mitarbeiter liest ihm aus verschiedenen Zeitungen die Statements Bossis vor und bespricht dann mit Moretti den Plan, wohin sie fahren. Moretti unterbricht ihn und sagt, dass er unbedingt einen Cappuccino oder einen Latte Machiatto brauche, was aber nun einmal nicht möglich sei. Sie fahren weiter den Fluss entlang.

3. Szene (00:58:40 – 00:58:55)

Padania wird für unabhängig erklärt.

4. Szene (00:58:55 – 00:59:32)

Moretti denkt über die Dokumentation nach und glaubt, sie wirklich machen zu wollen. Doch es schleicht sich wieder der Gedanke an das Musical ein und er tanzt wieder zu imaginärer Musik.

5. Szene (00:59:32 – 01:00:51)

Die Unabhängigkeit Padanias wird in großem Rahmen gefeiert. Moretti gibt seinem Team Anweisungen, was wie zu filmen sei. Er möchte nicht zum Dreh kommen und gibt ihnen Anweisungen per Telefon, was sie zu tun haben. Auch noch später vom Boot aus gibt er seine Anweisungen noch weiter.

11. Sequenz (01:00:51 – 01:02:42)

1. Szene (01:00:51 – 01:02:42)

Moretti sitzt mit seinem Sohn im Arbeitszimmer und reißt vom Magazin L'Espresso die Coverseiten herunter, auf denen immer nur leicht bekleidete Damen zu sehen sind. Diese immer gleichen Bilder machen ihn wütend, weil die Herausgeber dadurch nur die Verkaufszahlen erhöhen wollen und sich nicht für aktuelle Themen interessieren. Der Boden von Morettis Wohnung ist völlig von Zeitungsausschnitten bedeckt. Er versucht sie zu ordnen und spielt nebenher immer wieder mit dem kleinen Pietro.

12. Sequenz (01:02:42 - 01:06:13)

1. Szene (01:02:42 – 01:03:32)

Moretti und seine Filmcrew befinden sich in Brindisi im Jahre 1997. Morettis Off-Stimme erzählt, dass hier vor einem Jahr viele albanische Flüchtlinge ums Leben

kamen, weil sie nach Italien flüchten wollten. Nun warten sie hier, weil es heißt, dass ein weiteres Schiff ankommen solle.

2. Szene (01:03:32 – 01:03:48)

Moretti interviewt die Flüchtlinge und fragt sie, ob sie denken, ob sich für sie etwas ändern würde, wenn die Linken oder die Rechten in der Regierung säßen. Die Flüchtlinge wissen nicht, was sie darauf sagen sollen.

3. Szene (01:03:48 – 01:04:39)

Am Strand ärgert sich Moretti über seine Frage und darüber, dass kein einziger Politiker hier in Brindisi ist.

4. Szene (01:04:39 – 01:05:18)

Die Albaner werden wieder von Moretti interviewt. Er fragt sie, ob sie hier in Italien bleiben wollen. Zurück wollen sie nicht mehr. Er fragt einen Albaner, wann dessen Sohn zur Welt komme.

5. Szene (01:05:18 – 01:06:13)

Ein großes Schiff mit vielen Flüchtlingen legt am Hafen an. Die Polizei steht schon parat.

13. Sequenz (01:06:13 - 01:14:45)

1. Szene (01:06:13 – 01:06:40)

Seit dem Flüchtlingsinterview sind einige Monate vergangen. Seitdem hat Moretti nichts mehr gefilmt

2. Szene (01:06:40 – 01:08:18)

Moretti spielt mit Freunden und Verwandten. Sie sind wegen seinem 44. Geburtstag gekommen. Ein Freund schenkt ihm einen Meterstab und zeigt ihm, wie viel cm Leben ihm noch übrig bleiben, wenn er achtzig werden sollte.

3. Szene (01:08:18 – 01:11:02)

Moretti fährt auf seiner Vespa durch Rom und ärgert sich darüber, dass er nicht gesagt hat, dass er 95 Jahre alt werden will. Er schaut sich den Meterstab wieder an und verstreut die mühsam gesammelten Zeitungsartikel über die Straßen von Rom. Er möchte nur mehr das machen, wozu er Lust hat. Er zieht seinen blauen Mantel an, für den er sich immer geschämt hat, fährt in ein Gebäude ein und schreit: „Action“

4. Szene (01:11:02 – 01:12:34)

Man sieht Silvio Orlando im Kostüm eines Bäckers. Frauen und Bäcker tanzen um Kuchen und Torten, backen fröhlich, schwingen und tanzen um das Fließband, auf dem lauter Süßigkeiten entlang rollen. Die Musik ist so ansteckend, dass auch die Filmcrew, die das Musical filmt, mitzutanzten beginnt.

5. Szene (01:12:34 – 01:14:45)

Abspann

7.2 Il caimano

1. Sequenz (00:00:00 - 00:02:11)

1. Szene (00:00:00 – 00:00:18)

Sacher Distribuzione präsentiert einen Film von Nanni Moretti: Il caimano

2. Szene (00:00:18 – 00:01:33)

Man sieht ein Bild von Mao. Auf der Bühne davor steht ein Mann, der zu seinem Publikum über die Lehren von Mao und den Marxisten-Leninisten spricht. Eine Frau steht aus dem Publikum auf und holt sich eine Fahne. Der Mann, der neben ihr saß, steht ebenfalls auf, sieht sie fragend an und nennt ihren Namen: „Fabrizia“. Sie gesteht ihm, dass Fabrizia nicht ihr wahrer Name sei, sondern, dass sie Aidra sei und rammt ihm die Spitze der Fahne in den Brustkorb. Als sie die Sirenen der Polizei hört, flüchtet sie.

3. Szene (00:01:33 – 00:02:11)

Die Polizei trifft ein Aidra presst sich an die Wand und wird nicht bemerkt. Das Gebäude wird umstellt. Aidra flüchtet über einen Gang, die Polizei ist dicht hinter ihr. Sie erreicht einen Dachgarten. Von allen Seiten wird auf sie geschossen. Sie springt durch ein Fenster. Das Bild friert ein.

2. Sequenz (00:02:11 – 00:04:07)

1. Szene (00:02:11 – 00:04:07)

Auf der Leinwand erscheint der Abspann des Filmes Cataratte. Das Publikum klatscht. Ein Sprecher tritt vor und beginnt über den Film, den man gerade gesehen hat und weitere Filme desselben Regisseurs zu sprechen: Es handelt sich um den Regisseur Bruno Bonomo. Dieser steht im Publikum und will zur Bühne gehen, doch eine junge Frau mit Kind auf dem Arm hält ihn auf, gibt ihm ein Drehbuch und bittet ihn, es zu lesen. Der Sprecher auf der Bühne berichtet von Bonomos Filmen und erklärt, dass der Film Cataratte Bonomo in den finanziellen Ruin getrieben hat. Bonomo erklärt, dass er immer noch mit der Filmproduktion beschäftigt sei und dass er gerade jetzt mit der Produktion eines Film beschäftigt sei: Il ritorno di Cristoforo Colombo.

3. Sequenz (00:04:07 - 00:09:42)

1. Szene (00:04:07 – 00:05:42)

Bruno Bonomo befindet sich mit Kollegen in seiner Produktionsfirma. Er hält ein kleines Schiff in der Hand und erklärt seinem Kameramann, dass er dieses Spielzeugschiff als Colombos Schiff filmen solle. Dieser ist alles andere als begeistert. Er fragt die Sekretärin, was sie davon halte mit einem solch kleinen Spielzeugschiff einen Film zu drehen. Sie suchen Produzenten. Bonomo will sich mit RAI treffen und mit ihnen über den Film sprechen. Man spricht über Assistenten, ein Set, Maske, Statisten, etc. Man kommt auf Dino Risis Geburtstag zu sprechen und Bonomo ist beleidigt, weil man ihn nicht eingeladen hat.

2. Szene (00:05:42 – 00:06:43)

Man sieht Legoteile herumliegen. Bonomo, seine Frau, die Schauspielerin, die Aidra spielte, und seine zwei Kinder befinden sich zuhause. Bonomo, seine Frau und sein älterer Sohn suchen ein bestimmtes Legoteil, das schon seit längerem vermisst wird und ohne das der Junge sein Raumschiff nicht fertig stellen kann. Bonomos Frau befragt ihn

über seine Arbeit, seine zwei Söhne wollen nur Action - Geschichten von Aidra aus dem Film Cataratte hören.

3. Szene (00:06:43 – 00:07:02)

Bonomo befindet sich im Kinderzimmer und erzählt seinen zwei Söhnen Gute-Nacht-Geschichten über Aidra und ihre Abenteuer.

4. Szene (00:07:02 – 00:07:19)

Man sieht eine große Restaurantküche. Aidra arbeitet in dieser Küche. Ein gefürchteter Restaurantkritiker kommt.

5. Szene (00:07:19 – 00:07:23)

Man sieht Bonomo im Kinderzimmer beim Erzählen der Geschichte.

6. Szene (00:07:23 – 00:07:43)

Aidra befindet sich in der Restaurantküche. Der Restaurantkritiker liest gehässig die Karte vor, was den Kellner sehr nervös macht.

7. Szene (00:07:43 – 00:07:47)

Bonomo erzählt die Geschichte weiter.

8. Szene (00:07:47 – 00:09:42)

Der erste Gang wird gebracht: Ein Risotto. Der Kritiker isst nur einen kleinen Happen und lässt es vom Kellner wieder wegbringen. In der Küche zeigt dieser Aidra das Übriggelassene. Der Kritiker beschwert sich lautstark im Restaurant über das Risotto. Er kommt in die Küche zu Aidra. Aidra und der Kellner bewerfen den Kritiker mit lebenden Hummern, bis er blutet. Aidra überschüttet ihn mit kochendem Wasser und ersticht ihn.

4. Sequenz (00:09:42 - 00:23:13)

1. Szene (00:09:42 – 00:12:18)

Bonomo befindet sich in seinem Büro. Aus einer Unterhaltung mit einem Kollegen geht hervor, dass ihre ehemals gemeinsam produzierten Filme faschistische Filme waren und sie das Autorenkino furchtbar fanden. Sie sprechen über Bonomos Frau Paola, die ein Interview geben solle. Bruno erklärt, dass sie mit dem Kino nichts mehr zu tun haben wolle. Bruno Bonomo produziert nur mehr Teleshopping-Sendungen, für die er aber schon seit einem halben Jahr kein Geld mehr bekommen hat. Sein Mitarbeiter Franco Caspio verschwindet plötzlich durch die Tür. Bonomo fragt seine Sekretärin Marisa, was los sei, und sie erklärt ihm, dass er die Firma verlassen möchte. Bruno rennt ihm nach und versucht ihn zu überzeugen, bei ihm in der Firma zu bleiben. Auch Peppe versucht dasselbe, doch Caspio ist immer noch böse, weil er vor 30 Jahren eine schlechte Kritik über ihn schrieb, nämlich über den gewaltsamen Gebrauch des Supersonic Zooms. Bonomo dreht durch, will Caspio die Schachtel, die er in den Händen hält, entreißen, doch alles hilft nichts. Caspio geht. Bonomo schreit ihm nach.

2. Szene (00:12:18 – 00:13:45)

Bonomo befindet sich auf einem Fußballspiel seines älteren Kindes Andrea. Andrea sitzt auf der Ersatzbank. Bonomo spricht mit dem Trainer und möchte, dass er Andrea im Fußballspiel aktiv teilnehmen lässt. Andrea ist es peinlich, dass sein Vater sich so einmischt.

3. Szene (00:13:45 – 00:14:06)

Bruno Bonomo sitzt im Kinderzimmer. Er erzählt wieder Geschichten von Aidra. Die Kinder sind eingeschlafen und er verlässt das Zimmer.

4. Szene (00:14:06 – 00:15:29)

Bruno spricht mit seiner Frau über die Kinder. Das Ehepaar lebt getrennt, aber die Kinder wissen es nicht. Bruno sagt ihnen, er schlafe im Büro, weil er in der Nacht filme.

Er möchte nicht, dass die Kinder wissen, dass es zwischen ihm und seiner Frau nicht mehr funktioniert. Paola aber ist anderer Meinung und möchte es den Kindern sagen, denn sie glaubt, dass sie es sowieso schon spüren. Sie erzählt, dass Andrea ganz verzweifelt wegen dem Stück Lego sei, das er nicht finde und dass er in der Nacht aufwache, weine und seinen kleinen Bruder damit anstecke.

5. Sequenz (00:15:29 - 00:19:18)

1. Szene (00:15:29 – 00:16:40)

Bruno sitzt im Auto und hört Musik. Er fährt vor sein Büro, geht hinein, zieht seine Jacke aus und setzt sich auf sein Klappbett, das er dort aufgestellt hat.

2. Szene (00:16:40 – 00:17:09)

Man sieht einen telefonierenden Geschäftsmann an einem großen Tisch in einem großen Büro sitzen. Er steht auf und entfernt sich vom Schreibtisch, weil –wie er am Telefon erklärt- etwas erwartet. Die Decke über seinem Schreibtisch bricht durch und ein überdimensional großer Koffer kracht darauf, sprint auf und eine Menge Geldscheine fliegen durch das Büro.

3. Szene (00:17:09 – 00:17:15)

Bruno befindet sich auf seinem Klappbett in seinem Büro. Er liest die Geschichte dieses Geschäftsmannes aus dem Drehbuch, das ihm die junge Frau gab, vor: Woher kommt das viele Geld dieses Geschäftsmannes aus den 70er Jahren?

4. Szene (00:17:15 – 00:17:41)

Man sieht wieder den Geschäftsmann in seinem Büro, der grinsend seine durch die Luft fliegenden Geldscheine betrachtet. Brunos Off-Stimme sagt: „Milliarden, Milliarden Dollar, die vom Himmel fielen. Woher kommen sie nur?“

5. Szene (00:17:41-00:17:48)

Bruno liest immer noch das Drehbuch Il caimano und schläft dabei fast ein.

6. Szene (00:17:48 – 00:18:15)

Bruno träumt wieder von dem Geschäftsmann und dem Geld: Das ganze Büro dieses Mannes ist mit Geldscheinen bedeckt.

7. Szene (00:18:15 – 00:19:18)

Bruno ist nun endgültig eingeschlafen. Bald wacht er wieder auf und ruft die junge Teresa Mantero an, die ihm das Drehbuch zugesteckt hat. Er erklärt ihr, dass er das Drehbuch interessant finde und macht mit ihr einen Termin aus.

6. Sequenz (00:19:18 - 00:23:13)

1. Szene (00:19:18 – 00:19:59)

Am nächsten Morgen spricht er mit seiner Sekretärin über sein Projekt „Il ritorno di Cristoforo Colombo“. Bruno hat ein Treffen mit RAI anstehen. Der berühmte Schauspieler Franco Caspio hat sich noch nicht gemeldet und die Bank möchte 40000 Euro von Bruno haben. Als die Sekretärin fragt, was sie machen solle, erklärt er, dass er keine Anrufe haben wolle, weil er ein Skript lesen müsse, nur seine Frau dürfe durchgestellt werden.

2. Szene (00:19:59 – 00:20:36)

Brunos off Stimme erzählt: „Szene 6, draußen, Tag“ Ein weißes Zelt auf einem grünen Feld. „Wir sind in Mailand in den frühen 1970ern...“ Man sieht wieder den Geschäftsmann, der sich in einem Zelt mit einigen Leuten und über sein neues Projekt, ein neues Viertel zu erbauen, unterhält. Er möchte ein Städtchen errichten, das alles hat: Geburtskliniken, Schulen, Arbeitsplätze und Kabel-TV speziell für Hausfrauen. Als ihn

einer fragt, woher er das Geld für so ein enorm großes Projekt habe, schüttelt der Geschäftsmann nur den Kopf und lächelt süffisant.

3. Szene (00:20:36 – 00:20:38)

Bruno sitzt in seinem Büro über dem Drehbuch.

4. Szene (00:20:38 – 00:21:46)

Der Geschäftsmann weigert sich, eine Antwort auf die Frage zu geben, woher das Geld komme. Er läuft einen langen Gang entlang und betritt ein Büro. Ein Mann erklärt, dass sie von ihm – als Administrator von Edilmilano – etwas wissen wollen. Der Geschäftsmann korrigiert gleich und sagt, er sei lediglich ein Berater, der für den allgemeinen Ablauf des Projekts verantwortlich sei. Sie sprechen wieder das Geld an, der Geschäftsmann bestreitet, dass er Geheimnisse habe und dass das Geld seines sei. Er erklärt dem Beamten, er solle nicht fragen, woher es komme, er sei doch zu klug und clever.

5. Szene (00:21:46 – 00:22:09)

Bruno liest weiter das Drehbuch von Teresa. Bald ruft er nach seiner Sekretärin und fragt sie, ob jemand angerufen habe. Diese verneint. Nun möchte er, dass jeder, der anruft, zu ihm durchgestellt werden solle. Er möchte abgelenkt werden und liest weiter am Drehbuch.

6. Szene (00:22:09 – 00:23:13)

Man hört Musik. Der Geschäftsmann winkt aus einem fliegenden Hubschrauber heraus. Unten auf der Wiese erwarten ihn tanzende Cheerleaders. Ein überdimensional großer Fußball fliegt aus dem Hubschrauber. Der Geschäftsmann steigt aus, küsst einige Mädchen und tanzt fröhlich mit.

7. Sequenz (00:23:13 - 00:37:37)

1. Szene (00:23:13 – 00:24:01)

Bruno spricht mit RAI über den Film *Il caimano*, fragt begeistert, wann man denn das letzte Mal einen Hubschrauber in einem italienischen Film gesehen habe. Bruno glaubt, es handle sich um einen Actionfilm, bei dem es um die Frage des Geldes eines reichen Geschäftsmannes gehe, der eine ganze Stadt bauen könne. Sein Gegenüber fragt, was denn nun aber mit dem Colombo-Film sei. Bruno versucht, ihm diesen auszureden und möchte, dass er mit ihm *Il caimano* produziere. Er überlässt ihm das Drehbuch zum lesen.

2. Szene (00:24:01 – 00:25:32)

Brunos Kinder schauen einen Trickfilm im Fernsehen an. Bruno lernt mit seinem Ältesten für die Schule. Die Mutter geht aus und Bruno passt auf die Kinder auf. Sie geht zum Chor, um zu singen. Bruno probiert sie noch ein wenig aufzuhalten, jedoch vergeblich.

3. Szene (00:25:32 – 00:27:33)

Bruno trifft sich mit der jungen Teresa. Sie erzählt ihm, dass sie an alle Produzenten ihr Skript geschickt habe. Sie freue sich, dass er mit ihr den Film produzieren möchte und fragt ihn, was er von dem Thema halte. Er findet es gut. Sie ist etwas besorgt, was das Gespräch mit RAI über den Film angeht. Er erzählt, was er ihnen alles sagen wird. Er beichtet ihr dann, dass er das Drehbuch gar nicht richtig gelesen habe, sondern nur Teile davon.

4. Szene (00:27:33 – 00:28:11)

Bruno und Teresa sind im Auto auf dem Weg zum Treffen mit RAI. Sie macht sich Sorgen, er versucht sie zu beruhigen. Sie beginnt ihm den Plot zu erzählen: Cesari, der

Finanzbeamte, der zuerst vom Geschäftsmann wissen wollte, woher er das Geld habe, wurde später zur rechten Hand genau jenes Geschäftsmannes.

5. Szene (00:28:11 – 00:28:28)

Der Geschäftsmann befindet sich mit Cesari auf einer großen Baustelle. Teresas Off-Stimme erzählt die Geschichte weiter.

6. Szene (00:28:28 – 00:28:33)

Teresa erzählt Bruno im Auto: Cesari nimmt die Millionen und bringt sie auf eine Bank in San Marino.

7. Szene (00:28:33 – 00:29:24)

Die Unsummen an Bargeld werden nach Mailand gebracht und in einem geheimen Appartement versteckt. Teresas Off-Stimme erzählt, dass nun die „money-runners“ ins Spiel kommen. Diese steigen in die Autos und jeder bringt 500 Millionen Lire über die Grenze und zahlt es auf einem geheimen Schweizer Bankkonto ein. „Wofür war das Geld auf den Schweizer Bankkonten?“ fragt die Richterin den reichen Geschäftsmann auf der Anklagenbank. Sie wirft ihm vor, dass er damit Politiker bestach, Steuerhinterziehung vollzog, etc.

8. Szene (00:29:24 – 00:30:26)

Teresa und Bruno befinden sich im Auto. Teresa erklärt nun, dass an diesem Punkt des Drehbuches klar ist, dass der reiche Geschäftsmann Berlusconi sei. Bruno ist so schockiert über diese Eröffnung, dass er einen kleinen Autounfall verursacht. Er dreht durch. Der Mann, dessen Auto Bruno angefahren hat, klopft an sein Autofenster. Bruno schreit gerade, dass gerade er nun einen linksgerichteten politischen Film drehen sollte, was er 30 Jahre lang gehasst habe. Er ist schockiert und denkt, dass die Bank ihm keinen Cent mehr gebe und dass sie ihm endgültig die Studios wegnehme. Er hat nun RAI statt einem Actionfilm einen Film über Berlusconi vorgeschlagen, den er sogar gewählt hat.

9. Szene (00:30:26 – 00:32:03)

Bruno und Teresa befinden sich bei RAI. Der Mann hat natürlich erkannt, dass es sich um einen Film über Berlusconi handelt und sagt Teresa, sie soll doch eher mit einem etwas persönlicheren Film ihr Debüt starten anstatt mit einem so ideologischen Film, auf den RAI keine Lust hat.

10. Szene (00:32:03 – 00:33:20)

Bruno und Teresa sitzen deprimiert in einer Eisdiele. Teresa hätte den Film so gerne gemacht. Bruno bestellt Eis für die Kinder, das er ihnen nach Hause bringen möchte. Der Kellner möchte ihm aber keines geben, weil das Eis schlecht würde bis er zuhause wäre. Bruno dreht total durch und tobt herum, bis ihn Teresa und ein anderer Gast festhalten.

11. Szene (00:33:20 – 00:34:20)

Bruno telefoniert mit Giacomo, seinem jüngeren Sohn und wünscht ihm eine gute Nacht. Er sitzt im Büro und liest das Drehbuch noch einmal durch.

12. Szene (00:34:20 – 00:35:13)

Der Geschäftsmann – also Berlusconi – befindet sich in einem seiner Sender. Im Hintergrund tanzen halbnackte Fernseh Mädchen. Berlusconi macht Werbung für seine privaten Sender.

13. Szene (00:35:13 – 00:35:48)

Berlusconi spricht mit einem Zeitungsmacher, der schlecht über ihn schreibt. Dieser sagt, er werde so weitermachen, auch wenn Berlusconi irgendwann seine Zeitung aufkaufe. Berlusconi ist davon überzeugt, dass die Leute ihn lieben. Die zwei sitzen auf Stühlen in einem großen Raum. Am Boden liegen tausende von Briefen, alle von

Frauen, die Berlusconi danken, dass er ihnen auch TV schon vom frühen Morgen weg gegeben hat.

14. Szene (00:35:48 – 00:36:49)

Cesari sitzt an einem großen Tisch und spricht mit den Leuten über die Politik. Berlusconi kommt herein und erklärt, dass er von nun an in der Politik mitmischen müsse. Der Zeitungsmacher gibt Berlusconi kontra und sagt, dass er nur in die Politik gehe, weil man ihm die ausländischen Konten schließen wolle und ihn noch wegen vielen krummen Touren verklagen würde und er ins Gefängnis müsse.

15. Szene (00:36:49 – 00:37:01)

Bruno sitzt vor dem Drehbuch und liest aufmerksam.

17. Szene (00:37:01 – 00:37:37)

Man sieht Berlusconi an einem großen Schreibtisch sitzen, ein Kamerateam befindet sich vor ihm. Er macht Werbung für die anstehenden Wahlen.

8. Sequenz (00:37:37 – 00:42:34)

1. Szene (00:37:37 – 00:38:28)

Bruno befindet sich bei seiner Bank. Er erklärt dem Banker, dass er gerade einen Film drehe. Dieser glaubt ihm nicht und möchte ihm kein Geld mehr geben.

2. Szene (00:38:28 – 00:40:09)

Bruno ist bei seiner Familie zuhause. Er korrigiert die Hausaufgaben, während seine Frau kocht. Sie wollen den Kindern sagen, dass sie nicht mehr zusammenleben. Bruno zögert jedoch und findet nicht den richtigen Moment, es ihnen zu sagen.

3. Szene (00:40:09 – 00:41:57)

Im Kinderzimmer bringen Bruno und seine Frau gerade die Kinder zu Bett. Sie wollen, dass Bruno ihnen eine Gutenachtgeschichte erzählt. Die Mutter möchte den Kindern gerade sagen, dass sie getrennt seien, da fängt Bruno an, sie zu kitzeln. Schlussendlich sagt sie es ihnen doch, dass Bruno in Zukunft in einem anderen Haus leben werde. Der ältere Sohn ist sehr traurig darüber.

4. Szene (00:41:57 – 00:42:34)

Bruno läuft durch die Straßen von Rom.

9. Sequenz (00:42:34 - 00:53:47)

1. Szene (00:42:34 – 00:44:03)

Bruno sitzt deprimiert an seinem Schreibtisch. Teresa und ein ganzes Filmteam sind in Brunos Büro und versuchen, ihn zu motivieren, um diesen Film zu realisieren. Das einzige Problem ist das Budget, das Bruno nicht hat. Sie sprechen über Kostüme, das Set, etc. Bruno sagt zu, den Film anzufangen ohne jedoch genau zu wissen, wie er das alles bezahlen soll.

2. Szene (00:44:03 – 00:46:10)

Bruno und Teresa sitzen mit Nanni Moretti im Auto, der zu einem Lied im Radio begeistert mitsingt. Teresa fragt ihn, ob er die Hauptrolle des Berlusconi übernehmen wolle. Er aber erklärt, dass sowieso schon alle, die es wollen, alles über Berlusconi wissen. So einen Film möchte er nicht machen, und außerdem arbeite er an einem anderen Projekt, einer Komödie.

3. Szene (00:46:10 – 00:48:43)

Man sieht Berlusconi im Fernsehen, wie im Europäischen Parlament andere Politiker beleidigt. Teresa und Bruno schauen es sich an. Teresas Telefon klingelt, sie muss weg, um ihr Kind abzuholen. Sie beschwert sich im Gehen noch, dass alle im Ausland sehen,

wie Berlusconi sei, aber dass die Italiener die Augen vor der Wahrheit geschlossen hielten. Bruno und seine Sekretärin schauen sich das Benehmen Berlusconis im europäischen Parlament weiter an. Dieser beschimpft weitere Politiker als Touristen der Demokratie.

4. Szene (00:48:43 – 00:51:37)

Teresa fragt Marco Pulici, ob er die Rolle des Berlusconis übernehmen wolle. Ihm gefällt es, die Rolle von Berlusconi, einer so wichtigen Person in Italien, zu spielen. Sie geben ihm das Drehbuch. Sein Telefon klingelt, er geht in ein anderes Zimmer und spricht mit einer Frau über die richtige Schlafzimmereinrichtung mit großen Spiegeln, etc. Bruno erklärt Teresa, dass er sicher der Richtige für diese Rolle sei, so freizügig, fast 60 und noch keine Falte. Mittlerweile stöhnt Pulici lustvoll am Telefon im Hintergrund.

5. Szene (00:51:37 – 00:53:00)

Bruno spricht mit Sturovsky, der seinen Film finanzieren soll. Sturovsky gibt ihm Geschenke für seine Kinder. Er ist begeistert, dass Pulici die Rolle des Kaimans angenommen hat. Sie sprechen noch über die alten Filme von Bruno.

6. Szene (00:53:00 – 00:53:47)

Bruno und Sturovsky schwimmen in einem Pool und sprechen über den Film *Il caimano*.

10. Sequenz (00:53:47 - 00:58:37)

1. Szene (00:53:47 – 00:54:04)

Bruno ist zuhause bei seinen Kindern. Ein Kindermädchen ist auch da. Sie packen die Geschenke von Sturovsky aus. Die Babysitterin sagt ihm, dass seine Frau heute sehr spät nach Hause kommen werde. Bruno erzählt den Kindern noch eine Gutenachtgeschichte über den Kaiman. Den Kindern gefällt es nicht, und sie wollen eine Geschichte über Aidra hören, die er ihnen dann auch erzählt.

2. Szene (00:54:04 – 00:55:43)

Paola kommt nach Hause. Bruno ist auch noch da. Er ist vor dem Fernseher eingeschlafen und hat davor den Babysitter nach Hause geschickt. Bruno ist sehr neugierig bzw. eifersüchtig und fragt seine Frau aus, wo sie mit wem war.

3. Szene (00:55:43 – 00:58:37)

Am nächsten Tag treten Brunos Kinder mit den Füßen gegen Autoreifen. Bruno kommt mit seinem Auto angefahren. Sie haben alle Reifen an Paolas Auto aufgeschlitzt. Die Kinder fahren in Brunos Auto mit. Paola fragt ihn über Teresa aus. Er glaubt sie sei eifersüchtig, was aber nicht so ist. Er fährt sie zu ihrer Arbeit und erklärt ihr das Filmprojekt *Il caimano*. Er möchte, dass sie das Drehbuch liest und vielleicht eine kleine Rolle übernimmt. Doch sie lehnt ab und beginnt über ihre Beziehung zu sprechen. Sie will, dass er sich eine eigene Wohnung kauft und würde ihn auch finanziell unterstützen. Doch ihm gefällt diese Idee nicht.

11. Sequenz (00:58:37 - 01:06:04)

1. Szene (00:58:37 – 01:00:27)

Im Fernsehen sieht man Berlusconi am Mailänder Gerichtshof. Teresa, Bruno, Marco Pulici und Sturovsky schauen sich die Rede Berlusconi vor Gericht an. Pulici redet mit Bruno und Teresa darüber, wie er den Charakter Berlusconi im Film spielen würde. Er möchte ihn mehr nuancieren, ihn nicht nur negativ darstellen, weil das schlecht für die

Zuseher wäre. Teresa ist nicht damit einverstanden, denn sie will zeigen, was Berlusconi Italien angetan hat.

2. Szene (01:00:27 – 01:00:58)

Marco Pulici probt die Rolle des Kaimans vor Gericht. Bruno ist begeistert.

3. Szene (01:00:58 – 01:02:32)

Teresa redet mit der Filmcrew über die Inszenierung. Sie möchte 900 Komparsen rund um Berlusconi haben, doch den anderen ist klar, dass so viele aus geldtechnischen Gründen gar nicht möglich sind. Auch der Plan für das Haus von Berlusconi gefällt Teresa nicht, sie will etwas protzigeres, doch auch dafür reicht das Budget nicht. Sie können auch nur die Hälfte des geplanten Sets realisieren, alles müssen sie halbieren, um mit dem Geld, das ihnen für den Film zur Verfügung steht auszukommen, was Teresa sehr betrübt.

4. Szene (01:02:32 – 01:03:50)

Teresa spricht mit Bruno über ihre Sorgen, dass sie noch nicht fähig sei, Regisseurin eines Filmes zu sein. Er beruhigt sie und schickt sie zur Arbeit zurück. Sie lädt ihn und seine Familie für Sonntag zum Essen auf dem Lande bei ihren Eltern ein.

5. Szene (01:03:50 – 01:06:04)

Bruno sitzt mit seinen Kindern in einem Restaurant beim Essen. Danach nimmt er sie mit in seine neue Unterkunft. Gemeinsam im Bett sprechen sie über Filme, die sie im Kino anschauen oder nicht anschauen wollen. Sein älterer Sohn erzählt ihm, dass die Dinosaurier bei seinem Psychologen hässlich seien und der jüngere möchte, dass er und Paola wieder zusammenkommen.

12. Sequenz (01:06:04 - 01:11:15)

1. Szene (01:06:04 – 01:07:59)

Bruno telefoniert im Auto mit Andrea, der endlich in einem Fußballspiel mitspielen darf. Andrea reicht das Handy Paola, die dem etwas wütenden Bruno, den man nicht früher über dieses Match informiert hat, genau erklären muss, wie das Spielfeld aussieht, wer spielt, ob man die richtigen Schuhe anhat, etc.

2. Szene (01:07:59 – 01:10:05)

Bruno ist bei Teresas Familie auf dem Land. Als alle zusammen am Tisch sitzen, steht Bruno auf und telefoniert, weil das Match Andreas fertig ist. Teresa und eine blonde Frau streiten sich über Kindererziehung. Bruno beendet das Telefongespräch.

3. Szene (01:10:05 – 01:11:15)

Bruno sitzt im Auto mit Teresa und ihrer Lebensgefährtin. Er ist aufgeregt darüber, dass jeder wusste, dass sie lesbisch ist, nur er nicht. Er ist beleidigt, dass man ihm es nicht gesagt hat und erklärt ihr, er hätte sich ja auch in sie verlieben können. Teresa und ihre Freundin zeigen sich über Brunos Aufregung amüsiert.

13. Sequenz (01:11:15 - 01:22:13)

1. Szene (01:11:15 – 01:13:22)

Bruno spielt mit seinen Kindern am Set des Filmes Il caimano, das soeben fertiggestellt wird. Die Kinder und Bruno tanzen. Bruno erklärt den Kindern den Setaufbau.

2. Szene (01:13:22 – 01:15:55)

Bruno trifft Marco Pulici in einem Restaurant. Dieser hält eine lange Rede darüber, wie selten er sein Kind treffe und erklärt Bruno dann, dass er eine Pause einlegen müsse und daher den Berlusconi nicht spielen könne.

3. Szene (01:15:55 – 01:17:44)

Bruno trifft sich mit Teresa und Sturovsky in einem Restaurant. Sie warten auf Pulici. Bruno möchte ihnen nicht sagen, dass er nicht mehr komme und versucht zu erklären, dass man ja einen anderen Schauspieler für Berlusconi nehmen könnte. In diesem Augenblick sieht er Paola mit einem anderen Mann an einem Tisch im Restaurant sitzen. Sturovsky erklärt ihm, dass er den Film ohne Pulici nicht mehr machen möchte. Bruno sagt Teresa, dass dieser nicht mehr mitspielt. Bruno verlässt das Lokal wegen seiner Frau und dem neuen Mann an ihrer Seite.

4. Szene (01:17:44 – 01:19:48)

Bruno rennt durch die Straßen von Rom und kommt in seiner und Paolas ehemaliger Wohnung an. Er wirft einen Stuhl um, nimmt einen Pullover Paolas und zerreißt ihn.

5. Szene (01:19:48 – 01:21:00)

Bruno sitzt in seinem Zimmer und isst eine Pizza. Das Telefon klingelt und die entsetzte Paola fragt ihn, was das mit dem Pullover zu bedeuten habe. Sie schreien sich an. Bruno legt auf und Paola weint.

14. Sequenz (01:21:00 – 01:31:22)

1. Szene (01:21:00 – 01:22:13)

Bruno wacht am nächsten Morgen auf und ruft in seinem Büro an. Die Sekretärin berichtet, dass die Bank und Teresa angerufen haben. Als er seiner Sekretärin erklärt, dass er den Film nicht mehr machen könne, sagt sie ihm, er muss ihn produzieren haben.

2. Szene (01:22:13 – 01:26:08)

Man sieht Paola im Chor auf einer großen Bühne. Ihre Kinder laufen gerade über eine große Menge an Legosteinen. Die Sekretärin Brunos ordnet gerade einige Akten. Auf der Bühne fängt die Musik zu spielen an. Bruno sitzt im Publikum. Die Kinder suchen immer noch verzweifelt nach dem einen Legostück. Paola beginnt mit ihren Chormitgliedern zu singen. Die Sekretärin geht deprimiert durch das Büro und löscht die Lichter. Man sieht wieder die Bühne. Teresa und ihre Lebensgefährtin mit ihrem Baby. Andrea zerstört sein Raumschiff, aus Wut, das eine fehlende Stück nicht finden zu können. Bruno steht von seinem Platz im Publikum auf und geht auf die Bühne. Paola schaut ihn verwirrt an. Er schreit sie an: „Was habe ich dir angetan?“

3. Szene (01:26:08 – 01:30:03)

Bruno lebt seine Wut in einer Spielhöhle aus. In der Nacht steht er vor seinem Auto und denkt nach, als er ein riesengroßes Holzschiff durch die Straßen fahren sieht. Er fährt ihm nach und folgt ihm bis zum Meer, an dem sich das Set für seinen zuerst geplanten Film *Il ritorno di Cristoforo Colombo* befindet, an dem Franco Caspio arbeitet. Außerdem sieht er dort auch noch den ständig telefonierenden Marco Pulici in der Rolle des Columbus.

4. Szene (01:30:03 – 01:31:22)

Bruno befindet sich an seinem spärlichen Set für *Il caimano*. Er legt sich auf das Bett von Berlusconi, bis die Mauer an der Wand von einem Bagger umgestoßen wird.

15. Sequenz (01:31:22 – 01:34:34)

1. Szene (01:31:22 – 01:33:22)

Paola und Bruno sitzen bei einem Rechtsanwalt und lassen sich scheiden. Danach fahren beide in ihren Autos die Straßen von Rom entlang nebeneinander her und lächeln sich zu.

2. Szene (01:33:22 – 01:34:34)

Bruno spielt in seinem Zimmer mit seinen zwei Söhnen. Sie bauen dort ein Zelt auf, das dann zusammenbricht.

16. Sequenz (01:34:34 – 01:48:03)

1. Szene (01:34:34 – 01:43:34)

Bruno befindet sich auf dem Set für *Il caimano*. Mit dem Geld, das ihm noch zur Verfügung steht, hat er beschlossen, einen Tag im Leben Berlusconis zu filmen und zwar den letzten Tag vor Gericht. Teresa gibt dem Filmteam Anweisungen. Der Dreh beginnt. Man sieht Nanni Moretti im Auto. Der Schauspieler Nanni Moretti befindet sich als Berlusconi im Gerichtssaal. Im Auto spricht Moretti/Berlusconi wieder über die Wahlen, die Politik und den Hass der Kommunisten gegen ihn. Abwechselnd sieht man Moretti/Berlusconi im Gerichtssaal und im Auto, sich verteidigend und kommentierend, was er alles erreicht habe in den fünf Jahren, was die Linken in 50 Jahren niemals geschafft hätten. Er reformierte die Schulen, die Universitäten, die Zeitungen, das Fernsehen und das Gesetz. Als man Moretti/Berlusconi wegen den Geldern auf seinen ausländischen Konten befragt, beharrt er auf seinem Recht zu schweigen. Dann will er den Gerichtshof verlassen, weil er einen Termin mit dem griechischen Präsident hat. Moretti/Berlusconi Fahrer erklärt ihm, dass das Gericht nun mit dem Urteil fertig sei, worauf sie dorthin fahren. Moretti/Berlusconi wird von Kameramännern und Fotografen ins Gerichtsgebäude begleitet. Moretti/Berlusconi wird zu sieben Jahren Haft verurteilt. Nach der Urteilsverkündung schaut er die Anwältin mit einem süffisanten Lächeln an, verlässt das Gerichtsgebäude und gibt den Reportern ein Statement über das Urteil ab. Er beschimpft die vermeintliche Demokratie in Italien und erklärt, dass das Gericht all seine Wähler hintergangen habe, steigt in das Auto und fährt davon. Die Mitglieder des Gerichts, die Moretti/Berlusconi verurteilt haben, treten nach draußen und werden von den Reportern und Leuten vor dem Gerichtsgebäude ausgebuht und mit Brandkörpern beworfen, so dass sie sich wieder in das Gebäude zurückziehen müssen. Man sieht Moretti/Berlusconi im Auto und hinter ihm die tobende Masse.

2. Szene (01:43:34 – 01:48:03)

Abspann

8. Filmographie

La sconfitta (1973)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Produktion: Nanni Moretti

Länge: 26 min. (Super-8, Farbe)

Darsteller: Nanni Moretti (Luciano), Luca Codignola, Guido Ambrosino, Franco Moretti, Maurizio Flores d'Arcais, Sergio Tiroli, Emanuele Gerratana, Luigi Moretti, Paola Sponsini

Paté de bourgeois (1973)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Produktion: Nanni Moretti

Länge: 26 min. (Super-8, Farbe)

Darsteller: Nanni Moretti, Mariella Gramaglia, Luca Codignola, Maurizio Flores d'Arcais, Fabio Traversa, Franco Moretti, Stefano Lariccia, Piero De Chiara, Mila Lentini, Alberto Flores d'Arcais

Come parli, frate? (1974)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Produktion: Nanni Moretti

Länge: 52 min. (Super-8, Farbe)

Darsteller: Nanni Moretti, Lorenza Codignola, Giorgio Viterbo, Vincenzo Vitobello, Fulvia Fazio, Beniamino Placido, Corrado Sannucci, Stefano Lariccia, Fabio Traversa, Luciana Agati, Fabio Sposini, Igor Sdofic, Pietro Veronese

Io sono un autarchico (1976)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Kamera: Fabio Sposini

Musik: Franco Piersanti

Produktion: Nanni Moretti

Länge: 95 min. (Super-8, später auf 16 mm übertragen)

Darsteller: Nanni Moretti (Michele), Simona Frosi, Andrea Pozzi, Fabio Traversa, Giorgio Viterbo, Paolo Zaccagnini, Luciano Agati, Guido Valesini, Beniamino Placido, Lori Valesin, Benedetta Bini, Alberto Flores d'Arcais, Luigi Moretti, Lucio Ravasini, Mauro Faretti, Roberto Pizza, Franco Moretti, Alberto Abruzzese, Paolo Flores d'Arcais, Stefano Bergesio, Stefano Brasini, Andrea Parlatore, Fabio Sposini, Piero Galletti, Enrico Proietti

Ecce Bombo (1978)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Kamera: Giuseppe Pinori

Gestaltung: Massimo Razzi

Musik: Franco Piersanti

Schnitt: Enzo Meniconi
Tontechnik: Franco Borni
Produzent: Filmalpha/Alphabeta
Länge: 100 min.

Darsteller: Nanni Moretti (Michele), Luisa Rossi, Glauco Mauri, Lorenza Ralli, Fabio Traversa, Paolo Zaccagnini, Piero Galletti, Lina Sastri, Susanna Javicoli, Carola Stagnaro, Maurizio Romoli, Cristina Manni, Simona Frosi, Giorgio Viterbo, Luigi Moretti, Age, Mauro Fabretti, Maurizio De Taddeo, Cristiano Gentili, Vincenzo Vitobello, Giampiero Mughini, Andrea Pozzi, Alberto Abruzzese, Bendetta Bini, Augusto Minzolini, Filino La Porta, Pier Farri, Luciano Agati, Nadia Fusini, Francesca Ghiotto, Roberto De Lellis, Guido Parlatore, Giampiero Lombardo, Carla Taviani, Maria Bufalini

Sogni d'oro (1981)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti
Kamera: Franco Di Giacomo
Gestaltung: Giovanni Sbarra
Musik: Franco Piersanti
Schnitt: Roberto Perpignani
Tontechnik: Franco Borni
Produktion: Renzo Rossellini für Operafilm/Raduno
Länge: 105 min.

Darsteller: Nanni Moretti (Michele Apicella), Piera Degli Espositi, Laura Morante, Alessandro Haber, Nicola Di Pinto, Claudio Spadaio, Remo Remotti, Miranda Campa, Sabina Vannucci, Gigio Morra, Giovanna De Luca, Giampiero Mughini, Chiara Moretti, Dario Cantarelli, Tatti Sanguinetti, Sahra Di Nepi, Oreste Rotundo, Mario Cipriani, Adriana Pecorelli, Marco Colli, Alberto Abruzzese, Mario Monaci Toschi, Fabrizio Beggiato, Luca Silvestri, massimo Garzia, Vincenzo Salemme, Cinzia Lais, Mario Garriba, Massimo Milazzo, Luigi Moretti, Cristina Manni, Memmo Giovannini, Giovanni Di Gregorio, Maria D'Incoronato, Alessio Gelsini

Bianca (1983)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti, Sandro Petraglia
Kamera: Luciano Tovoli
Gestaltung: Giorgio Luppi, Marco Luppi
Musik: Franco Piersanti
Schnitt: Mirco Garrone
Tontechnik: Franco Borni
Produktion: Fasi Fil/Reteitalia

Darsteller: Nanni Moretti (Michele Apicella), Laura Morante, Roberto Vezzosi, Dario Cantarelli, Remo Remotti, Vincenzo Salemme, Enrica Maria Modugno, Claudio Bigagli, Margherita Sestito, Giorgio Viterbo, Giovanni Buttafava, Luigi Moretti, Mario Monaci Toschi, Matteo ago, Virginie Alexandre, Alberto Bracco, Marie Christine Vandeneede, Mauro Fabretti, Nicola di Pinto, Gianfelice Imparato, Daniele Luchetti, Fabrizia Frezza, Angelo Barbagallo, Inga Lezzi, Silvia Moretti, Maxime Alexandre, Frederique Alexandre, Henri Alexandre, Mario Garriba, Giovanna De Luca, Valerio Berruti

La messa è finita (1985)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti, Sandro Petraglia
Kamera: Franco Di Giacomo
Gestaltung: Amedeo Fago, Giorgio Bertolini
Musik: Nicola Piovani
Schnitt: Mirco Garrone
Tontechnik: Franco Borni
Produzent: Faso Film
Länge: 94 min.

Darsteller: Nanni Moretti (Don Giulio), Margarita Lozana, Ferruccio De Ceresa, Enrica Maria Modugno, Marco Messeri, Darlo Cantarelli, Roberto Vezzosi, Vincenzo Salemme, Eugenio Masciari, Luisa De Santis, Pietro De Vico, Giovanni Buttafava, Luigi Moretti, Mauro Fabretti, Francesco Di Giacomo, Antonella Fattori, Carlina Torta, Inigo Lezzi, Salidro De Santis, Bianco Pesce, Mario Monaci Toschi, Anna Cesareni, Oreste Rotundo, Conchita Airoidi, Silvia Moretti, Stefano Viali, Massimo Milazzo, Mariella Valentini

Palombella rossa (1989)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti
Kamera: Guiseppe Lanci
Musik: Nicola Piovani
Schnitt: Mirco Carrone
Tontechnik: Franco Borni
Gestaltung: Giancarlo Basili
Produktion: Nanni Moretti und Angelo Barbagallo für *Sacher Film*, Nella Banfi, Palmare Film, Rai Uno, So.Fin.A.
Vertrieb: Titanus
Länge: 89 min.

Darsteller: Nanni Moretti (Michele Apicella), Asia Argento, Silvio Orlando, Mariella Valentini, Alonzo Santagata, Claudio Morganti, Eugenio Masciari, Mario Patané, Luigi Moretti, Fabio Traversa, Antonio Petrocelli, Imre Budavari, Mauro Maugeri, Giovanni Buttafava, Raoul Ruiz, Remo Remotti, Mario Schiano, Gabriele Ceracchini, Luisanna Pandolfi, Marco Messeri, Franco Bernini, Carlo Mazzacurati, Daniele Luchetti, Mario Monaci Toschi, Telemaco Mareocchia

La cosa (1990)

Regie: Nanni Moretti
Kamera: Alessandro Pesci, Guiseppe Baresi, Roberto Cimatti, Riccardo Gambacciani, Cherardo Gossi, Angelo Strano
Schnitt: Nanni Moretti
Tontechnik: Ugo Celani, Carlos Alberto Bonaudo, Ruggero Manzoni, Roberto Serra
Produktion: Angelo Barbagallo und Nanni Moretti für *Sacher Film*
Länge: 59 min.

Caro diario (1994)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Kamera: Guiseppe Lanci

Gestaltung: Marta Maffucci

Musik: Nicola Piovani

Schnitt: Mirco Garrone

Tontechnik: Franco Borni

Produktion: Nanni Moretti, Angelo Barbagallo für *Sacher Film*

Länge: 101 min.

Darsteller: Nanni Moretti (sich selber), Renato Carpentieri, Antonio Neiwiller, Moni Ovaia, Carlo Mazzacurati, Mario Schiano, Valerio Magrelli, Sergio Lambiase, Conchita Airoidi, Raffaella Lebbioni, Marco Paolini, Claudia della Seta, Lorenzo Alessandri, Serena Nono, Jennifer Beals, Alexandre Rockwell, Italo Spinelli

L'unico paese al mondo (1994)

Regie: Francesca Archibugi, Antonio Capitano, Marco Tullio Giordana, Daniele Luchetti, Mario Martone, Carlo Mazzacurati, Nanni Moretti, Marco Risi und Stefano Rulli

Kamera: Alessandro Pesci

Schnitt: Roberto Missiroli

Produktion: Nanni Moretti und Angelo Barbagallo

Länge: 20 min.

Il giorno della prima di "Close Up" (1996)

Regie: Nanni Moretti

Kamera: Alessandro Pesci

Tontechnik: Andrea Masciocchi, Bruno Pupparo

Produktion: Nanni Moretti und Angelo Barbagallo für *Sacher Film*

Länge: 7 min.

Darsteller: Nanni Moretti, Fabia Bergamo, Paolo Di Virgilio, Paola Orfei, Fausto Polacco, Amleto Vitali

Aprile (1998)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti

Kamera: Peppe Lanci

Produktion: Nanni Moretti und Angelo Barbagallo für *Sacher Film*, Bac Film, in Zusammenarbeit mit Rai und Canal Plus

Länge: 78 min.

Darsteller: Nanni Moretti, Pietro Moretti, Silvia Nono, Silvio Orlando, Agata Apicella Moretti, Nuria Schoenberg, Angelo Barbagallo, Renato De Maria

La stanza del figlio (2001)

Regie: Nanni Moretti

Drehbuch: Nanni Moretti, Linda Ferri, Heidrun Schleeff

Kamera: Guiseppe Lanci

Schnitt: Esmeralda Calabria

Gestaltung: Giancarlo Basili

Tontechnik: Alessandro Zanon
Musik: Nicola Piovani
Produktion: Nanni Moretti und Angelo Barbagallo für *Sacher Film*
Länge: 98 min.

Darsteller: Nanni Moretti (Giovanni), Laura Morante, Jasmine Trinca, Guiseppe Sanfelice, Sofia Vigliar, Renato Scarpa, Roberto Nobile, Paolo De Vita, Roberto De Francesco, Claudio Santamaria, Antonio Petrocelli, Lorenzo Alessandri, Alessandro Infusini, Silvia Bonucci, Marcello Bernacchini, Alessandro Ascoli, Stefano Abbati, Stefano Accorsi, Toni Bertorelli, Dario Cantarelli, Eleonora Danco, Claudia Della Seta, Luisa De Santis, Silvio Orlando

The last customer (2004)

Regie: Nanni Moretti
Kamera: Elia Lyssy
Schnitt: Clelio Benevento
Produktion: Gina Gardini, Nanni Moretti und Angelo Barbagallo für *Sacher Film*
Länge: 22 min.

Il grido d'angoscia dell'uccello predatore – 20 tagli d'Aprile (2004)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti
Kamera: Guiseppe Lanci
Schnitt: Angelo Nicolini
Gestaltung: Marta Maffucci
Produktion: *Sacher Film*
Länge: 25 min.
Darsteller: Nanni Moretti, Agata Apicella Moretti, Silvia Nono, Silvio Orlando, Carlo Mazzacurati, Mario Schiano

Il caimano (2006)

Regie: Nanni Moretti
Drehbuch: Nanni Moretti, Heidrun Schleef
Kamera: Arnaldo Catinari
Gestaltung: Giancarlo Basili
Kostüme: Lina Nerli Taviani
Tontechnik: Alessandro Zanon
Schnitt: Esmeralda Calabria
Musik: Franco Piersanti
Produktion: *Sacher Film*, Bac Films, Stephan Films, France 3 Cinema, Wild Bunch, Canal +, Cinecinema
Verleih: Sacher Distribuzione
Länge: 112 min.
Darsteller: Silvio Orlando, Margherita Buy, Daniele Rampello, Giacomo Passatelli, Jasmine Trinca, Cecilia Dazzi, Martina Iero, Michele Placido, Luisa De Santis, Giuliano Montaldo, Jerzy Stuhr, Tatti Sanguineti, Antonio Catania, Elio De Capitani, Valerio Mastandrea, Toni Bertorelli, Nanni Moretti, Anna Bonaiuto, Stefano Rulli, Paolo De Vita, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì, Dario Cantarelli, Carlo Mazzacurati, Antonello Grimaldi, Lorenzo Alessandri, Giancarlo Basili, Giovanni Nicolai Memoli, Luca

D'Ascanio, Fabrizio Moranti, Andrea Tidona, Sofia Vigliar, Renato De Maria, Linda Brunetta, Francesco Calogero

9. Quellenverzeichnis

Aricò, Tiziana. *Die Symbiose von Medien und Politik in Italien – Fallbeispiel Berlusconi*. Wien: Uni.verl., 2003

Barbera, Alberto (Hg.). *Cavalcarono insieme: 50 anni di cinema e televisione in Italia*. Milano: Mondatori Electa S.p.A., 2004

Barwig, Angela und Thomas Stauder. *Nanni Moretti: Vom filmischen „Vertreter einer Generation“ zur Leitfigur der Girotondi*“ In: Bremer, Thomas u. Titus Heydenreich. *ZIBALDONE: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart: Schwerpunkt: Film in Italien*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2004

Bernardi, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002

Bertellini, Giorgio. *The cinema of Italy*. I publ. London, New York: Wallflower Press, 2004

Bibliographisches Institut AG. *Farbiges großes Volkslexikon in 12 Bänden*. 1 Band: a-bahn. Mannheim: Mohndruck, 1981

Blanchot, Maurice. *The Essential Solitude*. In: *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982

Bondanella, Peter. *Italian cinema: From neorealism to the present*. Third Edition. London: Continuum International Publishing Group Ltd, 2002

Brook, Clodagh. *Screening the Autobiographical*. In: Hope, William (Hg.). *Italian cinema: New Directions*. Vol. 1, Bern: Peter Lang AG, 2005

Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano: Dalle origine alla seconda guerra mondiale*. 1. ed. Roma: Laterza, 1995

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: Dal miracolo economico agli anni novanta 1960 – 1993*. Roma: Ed. Riuniti, 1998

Burger, Harald. *Mediensprache: Eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien*. 3. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter, 2005

Buss, Robin. *Italian Films*. London: B.T. Batsford Ltd, 1989

Carluccio, Guglia (Hg.) *Nanni Moretti*. Torino: Paravia Scriptorium, 1999

D'Intino, Frano. *L'autobiografia moderno*. Roma: Carucci, 1989

De Bernardinis, Flavio. *Nanni Moretti*. V.edizione, Milano: Editrice Il Castoro srl, 2006

De Bernardinis, Flavio. *Nanni Moretti*. III.edizione, Milano: Editrice IL Castoro srl, 1998

De Gaetano, Roberto. *La sincope dell'identità: Il cinema di Nanni Moretti*. I edizione. Torino: Lindau, 2002

De Toro, Alfonso u. Claudia Gronemann (Hg.). *Autobiographie revisted: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004

Della Casa, Stefano. *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Turin: La Stampa, 2001

Droskowski, G. u.a. (Hg.). *Der große Duden: Fremdwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 1974

Eick, D. *Drehbuchtheorien: Eine vergleichende Analyse*. Konstanz: UVK, 2006

Faktum Lexikon Institut (Hg.). *Universal Lexikon*. München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 2000

Flor, Susanne. „*Reisende soll man nicht aufhalten*“: *Die Filme von Gabriele Salvatores*. Remscheid: Garddez!-Verlag, 2006

Fofi, Goffredo. *Sacher film 1987-1997: è stata davvero una rivoluzione?* In: D'Agostini, Paolo u. Della Casa, Stefano (Hg.). *Cinema Italiano Annuario 1997*. Milano: Il Castoro, 1997

Füredi, Ildiko. *Der italienische Film: Von der Krise zur „Neuen Generation“*. Wien: univ. verlag, 1998

Gabbe, Bettina. *Alarm in Berlin um Berlusconi: Das Silvio Berlusconi-Machtimperium*. In: *Die Neue*, 09. November 2006

Gieri, Manuela. *Contemporary Italian filmmaking: strategies of subversion – Pirandello, Fellini, Scola und the directors of the new generation*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1996

Gili, Jean Antoine. *Nanni Moretti*. Rom: Gremese, 2001

Holzinger, Silvia. *Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk*. Wien: Univerlag, 1997

Hope, William (Hg.). *Italian cinema: New Directions*. Vol. 1, Bern: Peter Lang AG, 2005

Igel, Regine. *Medienparadies auf italienisch: Zur Kommerzialisierung von Fernsehen, Funk und Presse*, 1987, In: Harth, Helene u. Titus Heydenreich. *ZIBALDONE: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart: Schwerpunkt: Medien in Italien*. München: Piper, 1987

Killy, Walther. *Literatur-Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache*. Band 9. Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verl., 1991

Kline, David u. Dan Burstein. *blog!: how the newest media revolution is changing politics, business, and culture*. New York: Squibnocket Partners LLC., 2005

Koebner, Thomas u.a. (Hg.). *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare Band 4: 1982-2002*. 4. Aufl. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co, 2002

Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994

Lejeune, Philippe. *The Autobiographical Contract*. In: Tzvetan Todorov (Hg.) *French Literary Theory Today*. Cambridge: CUP, 1982

Lexikonredaktion Leipzig (Hg.). *Der Brockhaus in einem Band*. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2005

Macchitella, Carlo. *Nuovo cinema Italia: autori, industria, mercato*. 1. ed. Venezia: Marsilio, 2003

Marangi, M., Nanni '90 Ovvero Caro Aprile, 1999, S. 24 in Nanni Moretti Paravia Scriptorium Garage Cinema Autori Visioni G.B. Paravia und C. S.p.A. Corso Trapani Torino, Giulia Carluccio, Sara Cortelarro, 1999

Mazierska, Ewa u. Laura Rascaroli. *Il cinema di Nanni Moretti: Sogni&Diari*. Roma: Gremese Editore, 2006

Meyer, A. u.a (Hg.) *Enzyklopädie 2000*. Stuttgart: Wissens Verlag, 1970

Miccichè, Lino (Hg.). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editore, 1996

Micciché, Lino. *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editore, 2002

Möller, Erik. *Die heimliche Medienrevolution: Wie Weblogs, Wikis und freie Software die Welt verändern*. Hannover: Heise Zeitschriften Verlag GmbH & Co KG, 2005

Parker, P. *Die kreative Matrix: Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. Konstanz: UVK, 2005

Rascaroli, Laura. *Caro diario dear diary*, 2004, In: Bertellini, Giorgio (ed). *The cinema of Italy*. London & New York: Wallflowers Press, 2004

Sacher Distribuzione (Hg.) *Dall'autarchico al Caimano: dialoghi dal film, testi, interviste*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2006

Sauer, Ulrike. *Im Schoß der Macht: Zur italienischen Dreiecksbeziehung von Presse, Wirtschaft und Politik*, 1987, In: Harth, Helene u. Titus Heydenreich. *ZIBALDONE: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart: Schwerpunkt: Medien in Italien*. München: Piper, 1987

Seeger, Linda. *Drehbuchschreiben: Das Geheimnis guter Drehbücher*. 5. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, 2005

Sesti, Mario, *La bella immagine. Aprile*, 1999 in: Nanni Moretti Paravia Scriptorium Garage Cinema Autori Visioni G.B. Paravia und C. S.p.A. Corso Trapani Torino, Giulia Carluccio, Sara Cortelarro, 1999

Sesti, Mario. *Nuovo cinema italiano: gli autori, i film, le idee*. 2. ed. Rom (u.a.): Theoria, 1994

Swindells, Julia (Hg.) *The uses of autobiography*. I publ. London: Taylor&Francis, 1995

Testa, Carlo. *Masters of two arts: re-creation of European literatures in Italian cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2002

Ugo, Paola u. Floris, Antioco (Hg.). *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*. Cagliari: CUEC Editrice, 1990

Vighi, Fabio. *Nanni Moretti: Trauma, Hysteria, and Freedom*. In: Hope, William (Hg.). *Italian cinema: New Directions*. Vol. 1, Bern: Peter Lang AG, 2005

Wood, Mary P. *Italian cinema*. Bergpublished, 2005

Zagarrio, Vito (Hg.). *Cinema italiano anni novanta*. 1. ed. Venezia: Marsilio Editori spa, 1998

Internetquellen:

Escobar, Roberto. Le tre passioni di Nanni. <http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=40896> , Zugriff: 28.11.2007

Fittante, Aldo. *Il caimano*. In: Film Tv, n. 16, 2005
<http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=22318> , Zugriff: 13. 03. 2007

Köhler, Margret. Interview mit Nanni Moretti. In: BR-Online, 22.06.2007
<http://www.br.online.de/kultur-szene/film/stars-interviews/0706/07679> , Zugriff: 16.12. 2007

Martini, Emanuela. La recensione di Film TV su Il Caimano.
<http://www.filmtv.it/recensione.php?film=32451> , Zugriff: 13.03. 2007

Moretti, Nanni. Dall'impegno all'impegno. In: <http://www.blogoltre.net/tracce/> ,
Zugriff: 24. 08. 2007

Janschieker. Nanni Moretti. http://de.wikipedia.org/wiki/Nanni_Moretti , Zugriff:
01.10.2007

Rasscass. Nanni Moretti. http://whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=1411&RID=1 ,
Zugriff: 23.04.2007

Obexer, Maxi. Berlusconi im Film. Horror und Folklore. In: Taz, die Tageszeitung, 12.07.2007 <http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/horror-und-folklore/?type=98>, Zugriff: 03.12.2007

Radman, Stefania. Vi racconto il Caimano, In: <http://espresso.repubblica.it/dettaglio-archivio/1060233&print=true>, Zugriff: 20. 10. 2007

Filme:

Aprile. Nanni Moretti. Drehbuch: Nanni Moretti. VHS. Italien: Sacher Film, Bac Films, in Zusammenarbeit mit Rai und Canal Plus, 1998

Il caimano. Regie: Nanni Moretti. Drehbuch: Nanni Moretti und Heidrun Schleef. DVD. Italien: Sacher Film, Bac Films, Stephan Films, France 3 Cinema, in Zusammenarbeit mit Wild Bunch, Canal +, Cinecinema, 2006

10. Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Autobiographie im italienischen Kino. Zwei Filme *Aprile* und *Il caimano* von Nanni Moretti, einer der wichtigsten zeitgenössischen Filmemacher in Italien, der sogar als Vater der neuen Generation im italienischen Kino gilt, werden genauer auf autobiographische Elemente untersucht.

Um die Hintergründe des Schaffens dieser neuen Generation verstehen zu können, wird die Geschichte des italienischen Films kurz umrissen. Produktionsbedingungen, das Aufkommen des Fernsehens und die Verbindung von Medien und Politik werden dargestellt, um das zeitgenössische italienische Kino besser verstehen zu können.

Im nächsten Teil der Arbeit werden die allgemeinen Fragen zur Autobiographie im Film behandelt, um dann die autobiographischen italienischen Filme ab den 80er Jahren zu betrachten. Auf die Autobiographietheorie von Clodagh Brook wird näher eingegangen, die sich mit den zeitgenössischen autobiographischen italienischen Filmen beschäftigt.

Mit diesem Hintergrundwissen werden die zwei Filme von Nanni Moretti betrachtet: *Aprile* stellt einen sehr autobiographischen Film mit dem Charakter eines Tagebuches dar, indem sich Moretti auch selbst als Nanni Moretti auf dem Bildschirm darstellt. Im Gegensatz dazu ist *Il caimano* ein fiktiver Film, der aber auch autobiographische Elemente aufzuweisen hat.

Schlußendlich werden anhand der ausführlichen Untersuchung der autobiographischen Elemente dieser zwei Filme Rückschlüsse auf den Zusammenhang zwischen Werk und Biographie von Nanni Moretti gezogen.

Curriculum Vitae

Michaela Fink

Persönliche Daten

Geboren am 09.03.1980 in Bregenz, Vorarlberg
Österreichische Staatsbürgerin
Ledig

Ausbildung

- 1990-1998 Besuch des Bundesgymnasiums Blumenstraße in Bregenz
- Juni 1998 Ablegung der Reifeprüfung
- 1998-1999 Zwei Semester Studium in Englisch und Spanisch
- 1999-2001 Besuch des Kollegs für Druck- und Medientechnik auf der höheren graphischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt in Wien XIV
- Sept. 2001 Diplomprüfung Druck- und Medientechnik
- Seit 2003 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien

Praktikum, Berufstätigkeit, Auslandsaufenthalte

Sommer 1995 Verantwortlich für Requisiten und Kostüme für die Schul-Aufführung *Dido und DJ* im Festspielhaus Bregenz

Sommer 1998 Ferialarbeit in Druckabteilung bei HEAD in Hörbranz /1999

Sommer 2001 Praktikum bei Druckerei GIKO Verpackungen in Weiler

2002 Beschäftigt bei H&M in Dornbirn

2003 Tätigkeit bei Oberhausner Werbeagentur Hotel-Werbung.com in Bregenz

2005 Dreimonatiger Besuch der Sprachschule *Centro Culturale Giacomo Puccini* in Viareggio/Italien

2007 Tätigkeit bei Druckerei GIKO Verpackungen in Weiler

2008 Angestellte bei Druckerei Glatz in Bregenz