

Mit der Kamera auf der Suche nach dem „Wahren“.

Die Entwicklung der Kameraführung
in den Filmen von Paolo Sorrentino

Eine Bachelorarbeit von Julian Ramhorst

Fachbereich 2: Medienproduktion

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe



Eidesstattliche Erklärung und Angaben zur Bachelorarbeit

Autor: Julian Ramhorst
Matrikelnummer: 15375072
Studiengang: Fachbereich 2: Medienproduktion
Erstprüfer: Prof. Dipl.-Reg. Sebastian Grobler
Zweitprüfer: Prof. Dipl.-Des. Heizo Schulze
Semester: Sommersemester 2022
Abgabefrist: 16.08.2022

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit eigenständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Zitate und Textpassagen, die anderen Autorinnen und Autoren entnommen sind, sind gekennzeichnet und mit Fußnoten belegt. Die Arbeit wurde bisher nicht zur Prüfung vorgelegt und nicht veröffentlicht.



Lemgo, der 14.08.2022

Hinweis: diese Fassung beinhaltet nicht die Screenshots, die sich in der ursprünglichen Arbeit befinden. Aufgrund noch ausstehender Bildrechte wurden sie aus dieser Fassung entfernt, um sie trotzdem der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen zu können. Sobald die Bildrechte autorisiert werden, wird diese Fassung durch die vollständige Fassung ersetzt werden. Die Seitenzahlen sind an diese Fassung angepasst.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
Leben und Werk von Paolo Sorrentino	9
Filmografie	17
Stilistische Einflüsse	45
Bewertung des Werks aus Sicht der Filmwissenschaften	56
Technische Umsetzung	67
Kameraleute und ihr Arbeitsverhältnis zu Sorrentino	67
Lichtphilosophie	78
Kameratechnik	85
Wiederkehrende Stilmittel	91
Blick in die Kamera	92
Sparsame Verwendung der Handkamera	104
Plansequenzen bzw. längere Einstellungen	114
Die Kamera in Bewegung	128
Schluss	137
Anhang	145
Quellen- und Literaturverzeichnis	170

Einleitung

Seit knapp 20 Jahren ist er auf den bedeutendsten Filmfestivals der Welt¹ vertreten, hat einen BAFTA, einen Golden Globe und einen Oscar erhalten. Eine weitere Oscar-Nominierung kam in diesem Jahr noch hinzu². In Italien gelten seine Filme jetzt schon als Klassiker³. Wurden bis dahin seine Filme schon hochgeschätzt, stieg Paolo Sorrentino spätestens 2013 mit seinem Film „La grande bellezza – Die große Schönheit“ zum berühmtesten Regisseur Italiens auf. Doch in Deutschland ist er so gut wie unbekannt, sowohl beim Publikum, als auch in der Filmwissenschaft. Erst 2020, also sechs Jahre nach seinem Oscar-Gewinn⁴ für „La grande bellezza“, erschien mit „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ der erste deutschsprachige Sammelband, der sich mit dem Werk Sorrentinos beschäftigte⁵. Aber auch hier lag der Fokus am stärksten auf Sorrentinos bekanntesten Film „La grande bellezza“.

Paolo Sorrentinos Filme lassen sich nicht leicht einordnen, was dazu führte, dass ihm unterschiedliche Labels oder Motivationen angehängt wurden. Seine Filme zeichnen sich durch einen sehr eigenen visuellen Stil aus. Mehrere Autorinnen und Autoren verweisen auf die elliptische Montage, auf dramaturgisch unmotiviert Kamerafahrten, generell auf außergewöhnlich viele Kamerabewegungen, lange Einstellungen⁶ auf der einen und stellenweise an Musikvideos und Videoclips erinnernde kurze Einstellungen auf der anderen Seite. Themen, die sich durch das ganze Werk ziehen, machen die Filme Sorrentinos aus der Sicht mancher zu „prime candidates for auteurist analysis“⁷, also einer Filmanalyse, die den Regisseur als Schöpfer eines Films ansieht und ihn in den Mittelpunkt der Forschung stellt.

Persönliche Motivation

Der erste Film Sorrentinos, den ich gesehen habe, dürfte 2016 die Tragikomödie „Ewige Jugend“ mit Michael Caine und Harvey Keitel gewesen sein. Obwohl der Film als „Kunstfilm“ oder „Arthouse Cinema“ eingeordnet war und ich damit viel Statik verband, überraschte der Film mich mit der außergewöhnlichen Lichtsetzung, seiner Komposition und seinen für mich überraschend vielen, fließenden Kamerabewegungen. Wie sich später herausstellen sollte, ist „Ewige Jugend“ einer der Filme Sorrentinos, in denen sich die Kamera am wenigsten bewegt.

¹ Paolo Sorrentino - Awards: https://www.imdb.com/name/nm0815204/awards?ref=nm_awd

² Die Preise für den besten internationalen, bzw. nicht-englischsprachigen Film werden von dem Regisseur / der Regisseurin stellvertretend für das nominierte Land entgegengenommen. Der Name des Regisseurs bzw. der Regisseurin wird z.B. auf der Oscar-Statue nach Produktionsland und Filmtitel eingraviert. Regelwerk: https://www.oscars.org/sites/oscars/files/95th_oscars_complete_rules.pdf, S. 19

³ Meiler 2022

⁴ Zum Verständnis: Der Film wurde 2013 veröffentlicht und bekam besonders in Italien große Aufmerksamkeit. Den Oscar hat er 2014 gewonnen, da die Oscars immer für die Filme vergeben werden, die im Jahr zuvor erschienen sind.

⁵ Vgl. Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.19

⁶ Kilbourn 2020, S.35

⁷ Marlow-Mann 2010a, S. 162; zitiert nach: Mariani 2021, S. XVIII

Mit „Il Divo – Der Göttliche“ und dem bereits erwähnten „La grande bellezza“, die aus meiner Sicht unter ihrer ästhetischen Oberfläche eine außergewöhnliche Tiefe besaßen, war ich von Paolo Sorrentino überzeugt.

Im Vorhaben, diese Arbeit zu schreiben, hängen Motivation, Forschungsstand und Zielsetzung eng miteinander zusammen. Nachdem sich mein erstes Bachelorvorhaben einer Kategorisierung von Traumdarstellungen im Film schnell als zu umfassend herausgestellt hat, habe ich mich an Paolo Sorrentino erinnert, der ebenfalls Traumdarstellungen, Erinnerungen und Rückblenden in seinen Filmen verwendet. Abgesehen davon, dass ich das Werk Sorrentinos hierzulande für zu wenig wahrgenommen erachte, ist eines meiner Ansinnen Theorie und Praxis in der Filmwissenschaft wieder anzunähern: Was lässt sich von Regisseuren bezüglich ihres Umgangs mit Stilmitteln lernen? Unter „Forschungsstand“ werde ich auf diese Distanz zwischen Theorie und Praxis noch eingehen.

Was in den letzten Jahren zugenommen hat, ist die Aufmerksamkeit für Kameraleute und dass auch ihnen neben der Regie ein gewisses Maß an Autorenschaft eingestanden wird⁸. Emmanuel Lubezki, Roger Deakins oder Greig Fraser wären hier zu nennen. Paolo Sorrentino hat regelmäßig mit den gleichen Kameraleuten zusammengearbeitet: Pasquale Mari, Luca Bigazzi und Daria D’Antonio. In den Veröffentlichungen wird von diesen drei Luca Bigazzi besonders hervorgehoben⁹, da er alle Spielfilme und Mini-Serien Sorrentinos von „Le conseguenze dell’amore – Die Folgen der Liebe“ bis „The New Pope“ fotografiert hat. In der Beschreibung, wie sich die Kameraführung über die Jahre in den Filmen Sorrentinos verändert hat, habe ich vor, den Einfluss der Kameraleute zu beachten und zu versuchen ihnen einige Merkmale des visuellen Stils zuzuordnen.

Wie oben bereits erwähnt, lassen sich die Filme Sorrentinos schlecht einordnen und führten dazu, dass ihm unterschiedliche Labels angehängt wurden. Aufgrund der vielen Filmzitate, Referenzen – der Regisseur Federico Fellini wird hier immer wieder genannt¹⁰ – und dem selbstreflexiven Filmstil wird er von manchen als „exemplarisch postmoderner“^{11 12} Regisseur gesehen. Andere machen auf die Sinnsuche der Charaktere aufmerksam, die eher als „modernistischer Topos“ (bzw. Topos der literarischen Moderne)^{13 14} angesehen wird. Durch die ironischen Brechungen wird allerdings wieder bezweifelt, ob es sich hierbei um ein ernsthaftes Anliegen handelt oder sich diese Sinnsuche doch nur an der Oberfläche abspielt. Noch einen Schritt weiter gehen Meinungen, die vermuten, dass Sorrentino sich postmoderner Stilmittel

⁸ Kilbourn 2020, S.2

⁹ Vgl. Kilbourn 2020, S.4 und S.152

¹⁰ Kilbourn 2020, S.93

¹¹ Cangiano 2021, S.24

¹² Marcus 2010, S.246; zitiert nach Kilbourn 2020, S.XXIV

¹³ Cangiano 2021, S.24

¹⁴ Vgl.. Kilbourn 2020, S.189

bedient, um ebenjene postmoderne, auf die reine Oberfläche ausgerichtete Weltsicht zu kritisieren, um zu einem Wahrheitsbegriff der Moderne zurückzukehren ¹⁵.

Forschungsstand

Dass die Filme von Paolo Sorrentino in Deutschland noch wenig bekannt sind, erklären Alexius, Curstädt und Hayer zu Beginn von „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ und machen dabei vier Gründe aus: die Ausrichtung der hiesigen Filmwissenschaft, eine generelle Tendenz in der Filmwissenschaft, die Verfügbarkeit der Filme in Deutschland und die Verfügbarkeit von bisherigen Texten. Erstens nehmen sie wahr, dass die hiesige Filmwissenschaft, sofern sie sich mit dem italienischen Kino beschäftigt, eher auf die Vergangenheit, als auf die Gegenwart ausgerichtet ist und vornehmlich Epochen wie den Neorealismus, das Autorenkino der 1960er Jahre oder den Italo-Western behandelt. Zweitens machen sie eine generelle Tendenz aus, wonach die Regie zwar weiterhin als Bezugspunkt für Filmvertrieb, -geschichtsschreibung und auch -wissenschaft dient, sie in der Filmwissenschaft allerdings zugunsten anderer Disziplinen und „Gegenwartsdiskurse“ in den Hintergrund gerückt bzw. „dezentriert“ wird. Drittens sind die ersten Spielfilme von Paolo Sorrentino in Deutschland nie auf Blu-Ray oder DVD erschienen. So musste auch ich mir die Filme für diese Arbeit im Internet bestellen und aus dem Ausland liefern lassen – teils gebraucht, da sie nicht mehr auf Lager waren. Sie gehen deshalb davon aus, dass das Frühwerk Sorrentinos noch weniger bekannt ist ¹⁶.

Viertens ist auch international das Interesse der Filmwissenschaft am Werk Sorrentinos erst in den letzten Jahren gewachsen: Ein Großteil der bisherigen Texte ist nur auf Italienisch erschienen ¹⁷. In Sorrentinos Heimat Italien war das Interesse schon früh spürbar. Schon vor seinem Durchbruch mit „Il Divo“ erschien 2006 bereits „Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino“, das die dahin erschienen Filme von Paolo Sorrentino neben denen von zwei anderen italienischen Nachwuchsregisseuren behandelt, die mittlerweile ebenfalls Ruhm im italienischen Kino erlangt haben. In den folgenden Jahren erschienen noch „Divi e Antidivi“ (2010), „Character Engagement and Alienation in the Cinema of Paolo Sorrentino“ (ebenfalls 2010), „La maschera, il potere, la solitudine“ (2012) und der Artikel „Le immagini del potere. Note sull'identità nel cinema di Paolo Sorrentino“ (2016). Bis dahin war die Forschungsliteratur hauptsächlich Italienisch, von einzelnen Texten abgesehen. In den letzten 5 Jahren nahm das Interesse aber spürbar zu. In Italien erschien 2017 „La grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino“, ebenfalls 2017 erschien der Artikel „Irony, sexism and magic in Paolo Sorrentino's films“ und 2019 „Vero, false, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino“. 2019 erschien im „Journal of Italian Cinema & Media Studies“ die erste

¹⁵ Cangiano 2021, S.24f.

¹⁶ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S. 20

¹⁷ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S. 19

Sammlung von Aufsätzen auf Englisch und 2020 mit Russell J. Kilbourns „The Cinema of Paolo Sorrentino. Commitment to Style“ die erste englischsprachige Monografie¹⁸. Seit dem Erscheinen der ersten deutschsprachigen Arbeit im Jahr 2020, „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“, ist 2021 noch „Paolo Sorrentino’s Cinema and Television“ erschienen, eine Sammlung von 14 Essays mit Verbindungen zu etlichen verschiedenen Forschungsfeldern.

Was bei den Arbeiten, die mir vorliegen, auffällt, ist die von Alexius, Hayer und Curstädt bemerkte Tendenz in der Filmwissenschaft, die Regie als Bezugspunkt zu dezentrieren¹⁹ und die Filme in den Kontext anderer Forschungsfelder oder Disziplinen zu stellen²⁰: das Gesicht als Maske²¹, diverse Erscheinungsformen von Macht²², die Herleitung der „filmischen Geste“²³, das Erscheinungsbild von Städten²⁴, bis hin zu Ausführungen über die Erschaffung von Raum durch das Spaziergehen von Charakteren²⁵. Lediglich Russell J. Kilbourn geht in seiner Monografie regelmäßig auf die Filmsprache der Filme Sorrentinos ein und stellt auch Verbindungen zwischen den bis dahin erschienenen Filmen her, weswegen ich mich vornehmlich auf ihn in der Arbeit berufen werde.

Zielsetzung

Was sich durch die meisten Texte über Sorrentino zieht, ist ein Diskurs über die Aussagekraft der Bilder. Inwieweit lässt sich den Bildern trauen? Sorrentino stellte selbst einmal klar, dass die Ironie zu seiner Lebensphilosophie zählt. Schon am Anfang habe ich erwähnt, dass Sorrentinos Filme schwer einzuordnen sind und er mal als „postmodern“, mal als „modern“ und dann wiederum auf als „postmodern-kritisch Moderner“ gesehen wird. Zugrunde liegt alldem ein Wahrheitsbegriff: eine Suche nach Identität und dem „Wahren“, die in den Filmen Sorrentinos stattfindet.

Zuvor müssen aber noch drei Begriffe geklärt werden, die schon mehrmals aufgetaucht sind: Moderne, Postmoderne und ihre Definition von „Wahrheit“. Sowohl Moderne, als auch Postmoderne haben Einfluss auf die Literatur gehabt^{26 27} und da Paolo Sorrentino sich selbst eher als Schriftsteller und weniger als Regisseur sieht²⁸, werde ich einige Aussagen, die über die

¹⁸ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S. 25. Am Ende der Einleitung findet sich eine Auflistung mehrerer zu dem Zeitpunkt erschienener Artikel und Bücher über Paolo Sorrentino

¹⁹ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S. 20

²⁰ Frisch 2020, S.264

²¹ Alexius, 2020

²² Iannotta 2016

²³ Curstädt 2020

²⁴ Kilbourn 2020, S.93

²⁵ Tuan 2021, S.68

²⁶ Müller 2013, S.536

²⁷ Mayer 2013, S.619

²⁸ Elkann 2017. Bis heute hat Sorrentino zwei Romane und eine Kurzgeschichtensammlung veröffentlicht und ist zudem Autor all seiner Drehbücher

Literatur getroffen wurden, auch auf ihn anwenden. Ich werde weiterhin von Moderne und Postmoderne schreiben, die die Bezeichnungen für die kulturgeschichtlichen Perioden sind, und nicht von Modernismus oder Postmodernismus als Bezeichnung für die literarischen Strömungen, die aus beiden hervorgegangen sind²⁹. Sowohl Moderne als auch Postmoderne stellen keine präzise abgetrennten Zeiträume dar. Für die Moderne wird als Beginn die industrielle Revolution angesehen und als Endpunkt die Zeit um den Zweiten Weltkrieg.³⁰ In Film und Literatur hält sie noch bis in die 1960er Jahre an. Die Postmoderne entwickelte sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, trat in den 1980er Jahren verstärkt in Erscheinung³¹ und hält bis heute an, besonders in der Kunst.³²

In der Kunst der Moderne ging es nicht mehr darum, die Natur abzubilden, sondern selbst etwas Relevantes hervorzubringen. Durch die Infragestellung der Absolutheit von Begriffen wie Wahrheit, Schönheit oder des „Guten“, musste eine neue Sinnggebung hervorgebracht werden. Das Selbstbewusstsein war gewachsen und wurde als ständig wandelbar angesehen³³. In der Literatur traten komplexe und widersprüchliche Charaktere an die Stelle von kohärenten und als stabil empfundenen Charakteren. Charakteren wurde keine feste Identität mehr gegeben, wodurch die Bedeutung des Augenblicks zunahm. Originalitätsstreben, Fragmentierung und Ironie sind Kennzeichen der Moderne³⁴. Diese Selbstreflexivität und das Hinterfragen von Vorgegangenem dienen nicht dem Selbstzweck, sondern entspringen einem Zwang zur Sinnschöpfung³⁵.

In der Postmoderne hat sich dieses Hinterfragen und Verweisen auf Vorgegangenes fortgesetzt und radikalisiert. Hatte die Selbstreflexivität in der Moderne noch einen übergeordneten Zweck, entwickelte sie sich zu einer bloßen „Selbstreferentialität der ästhetischen Zeichen“³⁶. Mit dem elitären Kunstverständnis und Wissensbegriff der Moderne wurde gebrochen, indem Hoch- und Populärkultur ineinandergreifen, dominante Wertmaßstäbe von einer Vielzahl an Minderheiten- und Subkulturen infrage gestellt werden, in den allgegenwärtigen Medien alles untrennbar miteinander verwoben wird und wodurch alles nur zu einer Konstruktion und dem eigenen Abbild wird. Jegliches Geschichtsbewusstsein verliere sich „in der Oberflächenästhetik der Konsumgesellschaft“³⁷. Die Postmoderne wird als „kulturelle Dominante des Spätkapitalismus“ gewertet, die Kunst und Kommerz gleichermaßen bestimme, und einen „Verlust an Tiefe“ und eine neue „Kultur des Bildes“ hervorbringe. Diese Einschätzung geht

²⁹ Mayer 2013, S.618

³⁰ Vgl. Müller 2013, S.535

³¹ Vgl. Mayer 2013, S.618

³² Kositzke 2008, S.473

³³ Müller 2013, S. 535

³⁴ Ernst 2013, S. 539

³⁵ Müller 2013, S. 536

³⁶ Müller 2013, S. 536

³⁷ Mayer 2013, S. 618

laut Felix auf Fredric Jameson zurück.³⁸ Auf der einen Seite wird diese Vermischung und Mediatisierung der Realität als „vornehmlich ironisch konnotiertes Spiel mit Zeichen und Zuschauer zelebriert“³⁹, auf der anderen Seite können in Debatten „Gefühle“ an die Stelle von „Fakten“ treten, da Realität als rein subjektiv empfunden wird⁴⁰.

Dass „Wahrheit“ nicht absolut ist, wurde bereits in der Moderne hinterfragt, in der Postmoderne jedoch zu Bruch gebracht⁴¹. Lange wurde angenommen, dass das Erkennen einer „Wahrheit“ durch eine völlige Übereinstimmung gedanklicher Vorstellung mit der Wirklichkeit möglich sei. Schon in der Antike wurde diese Möglichkeit einer gesicherten Erkenntnis von Wahrheit und Wirklichkeit vom Skeptizismus in Frage gestellt.⁴² Im deutschen Idealismus waren Philosophen wie Johann Gottlieb Fichte der Ansicht, dass „Wahrheit durch die Beziehung zwischen Denken und Sein gekennzeichnet [ist]“. Wahrheit gehe dabei aber nicht auf „äußere Vermittlung“, sondern „Selbstvermittlung“ hervor, also einer Einheit mit sich selbst.⁴³ „Wahrheit“ ist ein Ideal, dem man nahekommen könne, aber das man nie erreichen können. Man war aber der festen Überzeugung, dass sie „gegenwärtig“ sei.⁴⁴ In der Moderne wurde diese Annahme nicht völlig aufgegeben, aber das Streben nach einer „absoluten Wahrheit“ weiter infragegestellt. Das, was man als „Wahrheit“ ansieht, entspringe dem eigenen Erkenntnisvermögen, das zeitgebunden ist und von den kulturellen Rahmbedingungen geformt wurde⁴⁵. Der sich in der Postmoderne vollziehende Bruch mit dem aufklärerischen Projekt nach einer umfassenden Erfassung und Erklärung der Welt wurde hier angelegt⁴⁶. Während in der Moderne die Konstruktion von Wahrheit noch kulturell geformt war, wurde in der Postmoderne die Konstruktion von Wahrheit ins rein Subjektive gesteigert. Auch wenn dadurch die Idee von „Wahrheit“ infrage gestellt wird, gebe es aber immer noch eine Konstruktion von „Wahrheit“ die nicht beliebig, sondern immer noch daran gebunden sei, was nachvollziehbar und überprüfbar ist⁴⁷. Fehlinterpretiert kann diese Definition von Wahrheit als subjektive „Konstruktion“ in der Ablehnung von hinreichend belegbaren Tatsachen und Fakten münden, wonach die eigene Meinung als subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit über einer vielleicht doch existierenden höheren „Wahrheit“ steht⁴⁸.

Wo in diesem Spannungsfeld befinden sich die Filme von Paolo Sorrentino? Dienen die Kameraführung und Konstruktion von Bildern nur ihrem Selbstzweck, ist die Sinnsuche der

³⁸ Felix 2011, S.536f.

³⁹ Felix 2011, S.535

⁴⁰ Vgl. Sarasin 2017

⁴¹ Vgl. Mayer 2013, S.618

⁴² Engstler 2008, S.562

⁴³ Ehlen / Haeffner / Schmidt 2016, S.40

⁴⁴ Ehlen / Haeffner / Schmidt 2016, S.34

⁴⁵ Sarasin 2017

⁴⁶ Mayer 2013, S.618

⁴⁷ Sarasin 2017

⁴⁸ Vgl. Sarasin 2017

Protagonisten dementsprechend oberflächlich (Postmoderne)? Oder erfüllen sie einen höheren Zweck, besteht für die Charaktere demnach die Möglichkeit, der Erkenntnis von etwas „Wahrem“ nahezukommen (Moderne)? In dieser Arbeit soll es darum gehen, inwiefern die Kameraführung und bestimmte Stilmittel zu der Klärung dieser Suche beitragen.

Vorgehen

Um keine Generalisierungen zu riskieren – also von einem Film auf alle zu schließen –, sondern eine gefestigte Aussage über das Werk von Paolo Sorrentino zu treffen, habe ich mir vorgenommen, alle bisherigen Filme des Regisseurs auszuwerten. Dabei erkenne ich Stilmittel in der Kameraführung, die im ganzen Werk zu finden sind, berechne ihre Häufigkeit, um die Filme auf der Basis von gefestigten Zahlen zu vergleichen, und beschreibe in welcher Form und zu welchem Zweck diese Stilmittel in Erscheinung treten. Hierbei werde ich pro Unterkategorie zwei exemplarische Momente aus dem Werk Sorrentinos herausgreifen und darauf achten, dass sie möglichst aus zwei unterschiedlichen Schaffensphasen stammen.

Das Werk Sorrentinos umfasst bis jetzt zwei Mini-Serien, neun Spielfilme, einen Fernsehfilm, sechs Kurzfilme, sowie drei weitere Kurzfilme und Werbungen, die ich aufgrund ihrer Kürze von knapp zwei Minuten außen vor lasse. Ebenfalls Ausklammern werde ich den Fernsehfilm „Sabato, domenica e lunedì“ von 2004, da es sich hierbei nicht um die Verfilmung eines eigenen Drehbuchs Sorrentinos handelt, sondern um die Aufzeichnung einer Theaterinszenierung seines Stammschauspielers Toni Servillo. Zu finden ist die Aufzeichnung auf YouTube, die aber eine schlechte Bildqualität besitzt. Bei „La grande bellezza“ und „Loro“ werde ich mich auf die international erschienen Kinofassungen beziehen. Von „La grande bellezza“ erschien 2015 ein Director’s Cut, der um eine halbe Stunde länger ist als die ursprüngliche Fassung. „Loro“ wurde in Italien ursprünglich als 200-minütiger Zweiteiler veröffentlicht. Im Ausland wurde er in einer 151-minütigen Fassung veröffentlicht und ist auch nur in dieser erhältlich.

Die gesammelten Daten und die auf ihnen basierenden Grafiken werden im Anhang der Arbeit zu finden sein. Die Vor- und Abspänne werden als Bestandteil der Filmdauer gewertet, da wiederholt Vor- und / oder Abspann über Einstellungen des Films laufen. In der Arbeit werde ich mich neben den filmwissenschaftlichen Texten und dem filmischen Werk Sorrentinos auf Behind-the-Scenes-Material und Interviews stützen, von denen sich einige als Bonusmaterial auf den DVDs und Blu-Rays befinden. Bezug auf die zwei Romane und die Kurzgeschichtensammlung, die Sorrentino bis heute veröffentlicht hat, werde ich nicht nehmen, da ich mich in dieser Arbeit mit der Kameraführung der Filme auseinandersetzen werde.

Die Arbeit wird aus drei Abschnitten bestehen: zuerst eine Vorstellung des Werks Sorrentinos und die Einschätzung der Filmwissenschaft, dann ein Bezug auf die technische Umsetzung der Filme und zuletzt die Erläuterung sich wiederholender Stilmittel. Zur besseren Lesbarkeit

sind Zitate aus dem Englischen und Italienischen ins deutsche übersetzt. Die Übersetzungen stammen dabei entweder von mir selbst oder beziehen sich auf Untertitel. Einige Textstellen sind mit Floorplänen illustriert, um Plansequenzen und ihre Bewegungen nachzuvollziehen.

Leben und Werk von Paolo Sorrentino

In diesem Abschnitt werde ich Paolo Sorrentino vorstellen. Ich beginne mit einer Biografie, in der ich auch auf seine Filmansichten und seine Motivation eingehe, stelle dann die Filmografie mit einer kurzen Erläuterung zu jedem Film vor, gehe dann auf die stilistischen Einflüsse aus italienischem und internationalem Kino, sowie Werbung und Musikvideos ein und schließe dann mit einer Bewertung seines Werks aus der Sicht der Filmwissenschaft. Der letzte Punkt wird der komplexeste sein, da ich auf Ironie, das Frauenbild und die Perspektive der Kamera eingehen werde.

Aufwachsen und Weg zum Film

Paolo Sorrentino wurde am 31. Mai 1970 in Neapel geboren, wo er auch aufwuchs.⁴⁹ Seine Jugend und den Unfalltod seiner Eltern, als er 16 Jahre alt war, behandelt er in seinem autobiografisch geprägten Jugend-Drama „È stata la mano di Dio – Die Hand Gottes“ (2021). Laut eigener Aussage hat mit dem Tod seiner Eltern seine Jugend geendet, was ihn über viele Jahre schwer belastet hat und was er erst mit der Arbeit an „È stata la mano di Dio“ verarbeiten konnte.⁵⁰ In den 1990er Jahren kam Sorrentino in Kontakt zur Filmszene Neapels.

An dieser Stelle möchte einen Exkurs zur neapolitanischen Filmszene dieser Zeit einfügen, da ein großer Teil der Leute, mit denen Sorrentino noch heute zusammenarbeitet, hierher stammt und sogar zur gleichen Zeit wie er begonnen hat. Einer der führenden Figuren dieser Zeit war Antonio Capuano (*1940 -), der auch in „È stata la mano di Dio“ als Charakter vorkommt und Sorrentinos Alter Ego mit dem Filmschaffen bekannt macht. Eine der Motivationen Filme zu machen waren die Drehbuchsitzungen mit Antonio Capuano, an die sich Sorrentino als „aufregend“ erinnert.⁵¹ Bis heute ist Capuanos Film „Polvere di Napoli“ (1998) der einzige Film, bei dem Sorrentino zwar am Drehbuch mitgearbeitet hat, aber nicht auch Regie geführt hat. Auch Sorrentinos spätere Mitarbeiter Giogio Franchini als Editor und Daria D’Antonio als Kameraassistentin waren hieran beteiligt.

Die Filmszene der Stadt steht in enger Verbindung zur Theaterkompanie „Teatri uniti“, die noch heute besteht und deren künstlerischer Direktor Sorrentinos Stammschauspieler Toni Servillo ist. Servillo hat in allen italienischsprachigen Spielfilmen Sorrentinos bis auf „L’amico di famiglia – Der Freund der Familie“ (2006) entweder die Hauptrolle oder eine gewichtige Nebenrolle gespielt. Einige Mitglieder des „Teatri uniti“ sind die Regisseure Mario Martone und Stefano Incerti, die Produzenten Angelo Curti und Nicola Giuliano, die auch regelmäßig mit

⁴⁹ Alexius, Curstädt, Hayer 2020, S.9f.

⁵⁰ Pagani 2020

⁵¹ Pagani 2020

Sorrentino gearbeitet haben, der Kameramann Pasquale Mari und der Editor Jacopo Quadri, der Sorrentinos ersten Kurzfilm „L'amore non ha confini“ geschnitten hat.⁵² Das enge Geflecht von Filmschaffenden, Technikern und Schauspielern aus dem Umfeld des „Teatri uniti“ führte zum Begriff des „Neuen Neapolitanischen Kinos“. Auch wenn der Begriff von den Beteiligten abgelehnt wird, gestehen alle ein, dass der Produktionskontext und der Blick auf Neapel sie verbinde.⁵³

Zwei Filme aus dieser Zeit halte ich für den Werdegang Sorrentinos relevant. Zum einen ist das Stefano Incertis Regiedebüt „Il verificatore“ (1995), bei dem sich Sorrentino und Nicola Giuliano kennengelernt haben. Nicola Giuliano, der bei diesem Film Produktionsleiter gewesen ist und dessen Assistent Sorrentino war, hat 1994 nach seinem Abschluss am CSC⁵⁴ die Produktionsfirma Indigo Film gegründet, deren zweite Produktion Sorrentinos erster Kurzfilm „L'amore non ha confini“ (1998) gewesen ist und die alle Spielfilme Sorrentinos bis „Loro – Die Verführten“ (2018) produziert hat.⁵⁵ Neben Giuliano war Francesca Cima, die Mitgründerin von Indigo Film, ebenfalls als Produzentin an all diesen Spielfilmen beteiligt. Auch Cima war in Neapel aktiv und war Produktionsleiterin von Antonietta de Lillo „I racconti di Vittoria“ (1995).⁵⁶ Ein weiterer Produzent der Filme Sorrentinos, Angelo Curti, war einer der Produzenten von „Il verificatore“.⁵⁷

Der zweite Film ist der Episodenfilm „I vesuviani“ (1997). Der Film hatte vielleicht keinen Erfolg bei seiner Premiere in Venedig, machte aber die Öffentlichkeit auf die Aktivität der Filmszene Neapels aufmerksam.⁵⁸ „I vesuviani“ besteht aus fünf Episoden, die von den bereits genannten Antonio Capuano, Antonietta de Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone, sowie Pappi Corsicato gedreht wurden. Sorrentino war hieran vielleicht nicht direkt beteiligt, aber viele Leute aus seinem Umfeld. Nicola Giuliano war Produktionsleiter des Films. Einer der Komponisten des Films, Pasquale Catalano, war Komponist von „L'amore non ha confini“ und Sorrentinos ersten Spielfilmen „L'uomo in più – Der Mann im Abseits“ (2001) und „Le conseguenze dell'amore – Die Folgen der Liebe“ (2004). Mit den beiden Editoren des Films, Giogio Franchini und Jacopo Quadri, hat Sorrentino zusammengearbeitet, genauso wie mit den beiden Kameraleuten Pasquale Mari und Luca Bigazzi.⁵⁹ Pasquale Mari war Sorrentinos Kameramann bei „L'amore non ha confini“ und seinem Spielfilmdebüt „L'uomo in più“. Als Teil der Kompanie Teatri Uniti war Mari auch Kameramann und Lichtdesigner bei der Theateraufzeichnung „Sabato, domenica e

⁵² Marlow-Mann 2011, S.18

⁵³ Vgl. Marlow-Mann 2011, S.2f.

⁵⁴ Centro Sperimentale di Cinematografia, die bedeutendste Filmhochschule Italiens, Sitz in Rom

⁵⁵ Marlow-Mann 2011, S. 19

⁵⁶ Francesca Cima: https://www.imdb.com/name/nm0162317/?ref=nm_sr_srsrg_0

⁵⁷ Angelo Curti: https://www.imdb.com/name/nm0193175/?ref=nm_sr_srsrg_0

⁵⁸ Rooney 1997, <https://variety.com/1997/film/reviews/the-vesuvians-2-1200452401/>

⁵⁹ The Vesuvians (1997) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0120441/fullcredits/?ref=tt_ql_cl

lunedì“ (2004).⁶⁰ Mit Luca Bigazzi verbindet Sorrentino die längste Zusammenarbeit. Bigazzi war Kameramann an allen Spielfilmen und Mini-Serien Sorrentinos von „Le conseguenze dell’amore“ bis „The New Pope – Der neue Papst“ (2020).⁶¹

Auch die Bekanntschaft mit dem Editor Cristiano Travaglioli und der Kamerafrau Daria D’Antonio stammt aus dieser Zeit. Travaglioli ist Editor aller Filme Sorrentinos seit „Il Divo – Der Göttliche“ (2008) und war zuvor bereits Schnittassistent von Gioglio Franchini bei dessen drei Filmen mit Sorrentino.⁶² Daria D’Antonio, die später drei Kurzfilme mit Sorrentino gedreht hat und zuletzt zum DoP an „È stata la mano di Dio“ aufgestiegen ist, war nicht nur jahrelang Camera Operator und Kameraassistentin von Luca Bigazzi, sondern bereits Kameraassistentin von Pasquale Mari bei „L’amore non ha confini“ und wie bereits genannt Kameraassistentin von Capuanos „Polvere di Napoli“, an dem Sorrentino mitgeschrieben hat.⁶³

Der Komponist Lele Marchitelli und der Drehbuchautor Umberto Contarello sind zwei weitere Leute, mit denen Sorrentino über die Jahre mehrmals zusammengearbeitet hat. Seit „La Grande Bellezza – Die große Schönheit“ (2013) hat Marchitelli zu fast allen Werken Sorrentinos die Musik komponiert.⁶⁴ Umberto Contarello hat beim Kurzfilm „La partita lenta“ (2009) das erste Mal an einem Drehbuch Sorrentinos mitgeschrieben. Bei der Hälfte aller Werke seitdem war Contarello am Drehbuch beteiligt. Neben den bereits erwähnten wiederkehrenden Mitarbeitenden hinter der Kamera, fällt bei etlichen Abspännen auf, dass dem italienischen Modeschöpfer Giorgio Armani gedankt wird⁶⁵, der zwar nie in einer bestimmten Position als am Film Beteiligter genannt wird, für den Sorrentino aber den zweiminütigen Kurzfilm „Sabbia“ (2014) drehte⁶⁶. Mit „Frames of Life – Films of City Frames“ finanzierte Armani 2014 einen Kurzfilm, in dem Sorrentino sich selbst spielte und der gleichzeitig als ein Werbefilm für „La grande bellezza“ angesehen werden kann, da mehrere herausgeschnittene Aufnahmen in ihm verwendet wurden.⁶⁷

Sorrentino ist nicht nur Regisseur und Drehbuchautor. In Nanni Morettis Film „Der Italiener“ über Silvio Berlusconi übernahm Sorrentino eine kleine Schauspielrolle. „2010 veröffentlichte er außerdem seinen ersten Roman *Hanno tutti ragione*, dem er mit *Tony Pagoda e i suoi amici* und *Gli aspetti irrilevanti* 2012 und 2016 zwei Kurzgeschichtensammlungen folgen ließ.“⁶⁸ Seit

⁶⁰ Pasquale Mari: https://www.imdb.com/name/nm0546938/?ref=ttfc_fc_cr10

⁶¹ Luca Bigazzi: https://www.imdb.com/name/nm0081723/?ref=ttfc_fc_cr9

⁶² Cristiano Travaglioli: https://www.imdb.com/name/nm1273244/?ref=nv_sr_srsrg_0

⁶³ Daria D’Antonio: https://www.imdb.com/name/nm1065020/?ref=ttfc_fc_cr20

⁶⁴ Lele Marchitelli: https://www.imdb.com/name/nm0545661/?ref=nv_sr_srsrg_0. Lediglich zu dem Kurzfilm „The Dream“ und dem Film „Ewige Jugend“ (2015) hat Marchitelli nicht die Musik beigesteuert.

⁶⁵ Gedankt wird ihm in den Abspännen von „This Must Be the Place“, „La grande bellezza“, „Youth“ und „The Young Pope“

⁶⁶ Sabbia by Paolo Sorrentino for Giorgio Armani: <https://www.youtube.com/watch?v=qtFlPp2FRul>

⁶⁷ Giorgio Armani – Frames of Life – Films of City Frames: <https://www.youtube.com/watch?v=pOXUnAAH5-l>

⁶⁸ Alexius, Curstädt, Hayer 2020, S.10

2018 ist Sorrentino ausführender Produzent der Fernsehserie „L'amico geniale – Meine geniale Freundin“, die auf dem Bestseller von Elena Ferrante basiert. Bei seiner Serie „The New Pope“ war Sorrentino ebenfalls ausführender Produzent. Zusammen mit Lorenzo Mieli war er bei „È stata la mano di Dio“ dann das erste Mal richtiger Produzent von einem seiner Filme. Laut IMDb sollen die beiden zusammen auch Ginevra Elkanns Film „Te l'avevo detto“ und Sorrentinos angekündigten Film „Mob Girl“ produzieren.⁶⁹

Persönliche Aussagen

Zur Beurteilung des Wahrheitsbegriffs in Sorrentinos Filmen halte ich es für relevant auf Sorrentinos eigene Aussagen einzugehen. Über die Jahre hat er in diversen Interviews und einem TEDx-Vortrag seine Herangehensweise und seine Ansichten über Filme genauso dargelegt wie selbstreflexive Stellungnahmen zu seinem Charakter und seiner Weltsicht. Diese Aussagen sind rein subjektiv, weswegen sie mit Vorsicht zu betrachten sind. Da er jedoch in zwei ausführlichen Stellungnahmen, die mehrere Jahre auseinanderliegen, dem TEDx-Vortrag 2011 und einem Interview in der italienischen Vanity Fair 2020, größtenteils ähnliche Positionen vertrat, halte ich es für vertretbar seine Positionen als konsistent zu erachten.

Eines der Dinge, die ihn antreiben, sei Melancholie, ein „Gefühl der Traurigkeit aus unbekanntem Grund“, ein Moment, in dem man grundlos traurig ist. Die Ursache dieser plötzlichen Traurigkeit, oft die Erinnerung an etwas Vergangenes, werde zum Gegenstand der Beschäftigung, man solle aber nicht zu tief graben, um es beizubehalten.⁷⁰ Melancholie sei anmutig, aber vergehe immer mit der Zeit.⁷¹ In Verbindung steht Sorrentinos Ansicht 2020, dass man nicht zu viel über sich wissen sollte, um nicht das Risiko einzugehen nach langer Suche womöglich nichts zu finden.⁷² Schlussfolgernd kann man sagen, dass man das Gefühl der Melancholie bewusst erhält, um Erinnerungen hervorzurufen. In einem Interview mit The Hollywood Reporter vertrat Sorrentino die Position, dass Künstler immer von der Vergangenheit besessen seien, einem Ereignis aus ihrer Kindheit, das sie nicht loslässt. In seinem Fall sei das der bereits erwähnte Tod seiner Eltern, als er 16 Jahre alt war.⁷³ Vom Kino allgemein findet Sorrentino, dass das Kino Menschen dabei helfe, mit ihrer Einsamkeit zurecht zu kommen. Das Kino wird idealisiert: „Das Kino lindert [...] den Schmerz, der aus der Einsamkeit entsteht und der in jedem von uns lebt.“⁷⁴ Filme dienen ihm aber nicht nur als Ablenkung, als Unterhaltung, sondern „bringen mir neue Sachen bei und erweitern meinen Horizont.“⁷⁵

⁶⁹ Paolo Sorrentino: https://www.imdb.com/name/nm0815204/?ref=nr_sr_srsrg_0

⁷⁰ „Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁷¹ Sorrentino 2011b; zitiert nach Kilbourn 2020, S.13

⁷² Pagani 2020

⁷³ Feinberg 2022

⁷⁴ Elkann 2017

⁷⁵ Sorrentino 2015 (Making-Of)

Die zweite Motivation ist eine Trotzhaltung. Beim TEDx-Vortrag sprach Sorrentino von „Frustration“⁷⁶, im Gespräch mit Vanity Fair zugespitzt von „Rachegefühlen“⁷⁷. Beidem liegt aber dieselbe Situation zugrunde, dass Menschen ihn unterschätzen oder er von sich selbst annimmt, nicht genug zu sein, woraus das Bestreben erwächst sich gegenüber anderen Leuten zu beweisen.⁷⁸ Er sei schon immer ziemlich ängstlich gewesen, wobei der einzige Wagemut, der ihm vergönnt sei, das Filmemachen sei. „Bei der Arbeit, bei der Wahl eines Themas oder bei der Gestaltung einer Szene finde ich wer weiß wo eine unbewusste Form von Angeberei. So werde ich, meinen Kritikern zufolge, barock, ästhetisierend, nutzlos. Alles Kompliment für mich.“⁷⁹ Was er hierbei als Problem ansieht, ist, dass wenn andere Leute von ihm sagen, dass er gut sei, er im Anschluss versucht ihnen zu zeigen, der Beste in etwas zu sein⁸⁰, was zur Folge hat, dass er nie seine Ruhe findet: „Es hilft Ihnen, Ihre Träume zu verwirklichen, aber es bringt Sie nicht dazu, irgendetwas zu genießen. Sobald Sie eine Leistung vollbracht haben, müssen Sie sofort die Messlatte höher legen.“⁸¹

Von sich selbst sagt er: „[...] neben dem vorhersehbaren Verlassenheitssyndrom bin ich ziemlich aufbrausend, desillusioniert, ermüdend, tränenanfällig und immer auf der Suche nach einer obsessiven Kontrolle über die Dinge.“ Er vermutet, dass er Regisseur aufgrund dieses Kontrollzwangs wurde, weil bei Filmen eine Menge zu kontrollieren sei.⁸² Zu seinem Verhalten am Set und seiner Arbeitsmoral stellt er Veränderungen fest, aber auch Kontinuitäten: „Im Ernst, früher war ich unsicherer und daher auch strenger. Aber wenn ich einen Job mache, nehme ich ihn sehr, sehr ernst. Ich bin anspruchsvoll, aber ich fordere auch mich selbst. Wenn ich hart arbeite, kann ich unermüdlich sein und wenn ich sehe, dass andere nicht alles geben, ärgere ich mich und werde vielleicht unfair. Es ist möglich. Aber nicht falsch verstehen: Manchmal wird am Set viel gelacht und es kommt auch vor, dass eine Atmosphäre von großer Leichtigkeit herrscht.“⁸³ Die beiden eigenen Filme, die ihm am besten gefallen, „Il Divo“ und „La grande bellezza“, schätze er, weil er sich an die gute, von Leichtigkeit und Fröhlichkeit geprägte Atmosphäre am Set erinnert.⁸⁴

Eine dritte Sache, die er für sich als wichtig erachtet, ist Ironie und eng damit verbunden Beobachtung. Eine Situation, die Sorrentino sowohl beim TEDx-Vortrag, als auch im Interview mit Vanity Fair schildert, ist sich in einem Restaurant mit jemandem zu verabreden, aber anstatt mit der Person zu reden, mit der man verabredet ist, man von dem Verhalten der anderen

⁷⁶ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁷⁷ Pagani 2020

⁷⁸ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁷⁹ Pagani 2020

⁸⁰ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁸¹ Pagani 2020

⁸² Pagani 2020

⁸³ Pagani 2020

⁸⁴ Vgl. Pagani 2020

Leute im Restaurant fasziniert ist und diese beobachtet. Hierbei ist allerdings nicht Beobachtung allein gemeint, sondern wohl eher das „Studium individueller Verhaltensweisen“⁸⁵ und die Aufdeckung einer Ironie: „Zurückkommend auf das, was mir am Herzen liegt, nämlich Beobachtung, meinte ich, dass ich mit Beobachtung nur den Moment meine, in dem eine Person einen falschen Schritt macht, das ist das einzige, was ich damit sage. Das einzige Element, das ich an der Beobachtung von Individuen wirklich attraktiv finde, ist die Distanz, die zwischen dem Bild besteht, das Menschen von sich präsentieren wollen und dem Moment, in dem lediglich durch ein Detail, nie etwas Großes, sondern durch ein kleines Detail, sie sich verraten und etwas erfinden, das ihnen nicht gehört, das eine andere Wahrheit offenbart. Und so muss ich oft sehr lange beobachten, um das Aufkommen dieses Details abzuwarten.“⁸⁶ Ironie wird als selbstkritisches Spiel verstanden. Er versuche konsequent ironisch zu sein, in weiterem Sinne sich nicht festlegen zu müssen und eine neutrale Haltung zu einer beobachteten Situation einzunehmen, in der Hoffnung, dass die oberflächliche Ironie aufbricht und doch etwas Ernstes zum Vorschein kommt.⁸⁷ In Anlehnung an die Stellungnahme, man solle nicht zu viel über sich selbst wissen, kann es auch so verstanden werden, dass etwas Ernstes, etwas ehrlich Gemeintes, nur durch Zufall zum Vorschein kommt, aber nicht erzwungen werden kann, weil alles Bewusste nur Fassade ist. Mit diesem Zustand gelte es sich zu arrangieren. Im Interview mit Vanity Fair erzählte Sorrentino von einem gescheiterten Filmprojekt: Mehrere Filmschaffende, neben ihm Paolo Virzi, Daniele Luchetti, Francesca Archibugi und Umberto Contarello, nahmen sich vor einen Weihnachts-Episodenfilm zu drehen, etwas, das sie alle aus ihrer Komfortzone, ihrem vertrauten Filmbereich herausholt und sie dazu zwingt „aus sich herauszugehen“ wie er sagte. Sie alle sollen schnell bemerkt haben, dass dies Ihnen nicht gelingt und sie die üblichen Wege gehen, was Sorrentino am Ende aber nicht bedauert, sondern womit er sich abfindet: „[...] Vortäuschen ist schön.“⁸⁸ Diesen Zustand beizubehalten scheint aber auch ehrlich gegenüber sich selbst zu sein: „Für mich ist das Schönste am Filmmachen, seinem Instinkt zu folgen. Ich persönlich hätte wenig Freude daran, Filme zu drehen, die bestimmten Vorgaben entsprechen oder bei denen ich auf etwas Bestimmtes abzielen müsste.“⁸⁹

Arbeit an Drehbüchern

Sorrentinos Filmen wurde vereinzelt Oberflächlichkeit unterstellt und auch er selbst hat anerkannt, dass einige Kritiker ihm unterstellten „barock, ästhetisierend, nutzlos“ zu sein⁹⁰, dass er

⁸⁵ Vigni 2012, S.13; zitiert nach Alexius, Curstädt, Hayer, S.16

⁸⁶ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁸⁷ Vgl. Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁸⁸ Pagani 2020

⁸⁹ Sorrentino 2011a (Making-Of)

⁹⁰ Pagani 2020

also Form über Substanz stelle. Gleichzeitig betont er immer wieder, dass die Wurzel seiner Geschichten die Protagonisten, die Hauptcharaktere, sind.⁹¹ ⁹² Auch Bigazzi hat betont, dass bei allen Filmen, die er gedreht hat, die Optik dem Drehbuch untergeordnet ist und sie der Geschichte des Films angemessen sein muss.⁹³ Im Making-Of seines Films „L'amico di famiglia“ legt Sorrentino seinen Schreibprozess offen. Sobald alle Aspekte eines Protagonisten feststehen, könnten sich daraus Geschichten entwickeln. Zuerst mit einer Handlung anzufangen und dann zu den handelnden Charakteren zu kommen, berge die Gefahr, dass man beim Schreiben in seinen Möglichkeiten eingeschränkt sei, weil man sich mit der Ausarbeitung einer Handlung selbst Grenzen geschaffen hat, an die die Charaktere stoßen können. So komme es zwar, dass er komplexe Charaktere und eine recht dünne Handlung zustande bringt⁹⁴, sein Interesse gelte allerdings der Frage wie Menschen zu dem kommen, was sie tun, auch wenn das Handeln offensichtlich fragwürdig ist.⁹⁵ Auch wenn der Großteil seiner Filme im Italien der Gegenwart spielt und regelmäßig Kirchenvertreter, Mafiosi und Politiker vorkommen, besteht Sorrentino darauf, dass seine Filme sich auf die Protagonisten konzentrierten und der gesellschaftliche Hintergrund eine untergeordnete Rolle spiele. Gesellschaftliche und politische Kritik im Kino zu formulieren liege ihm nicht.⁹⁶ Berücksichtigt man aber Sorrentinos Hang zur Ironie kann man dieses Statement bezweifeln. Wie oben bereits erwähnt, versucht er konsequent ironisch zu sein, „in der Hoffnung, dass manchmal etwas Ernstes in der Ironie zum Vorschein kommt.“⁹⁷ Das Interesse an Politik besteht allerdings, da sich zwei seiner Filme explizit mit italienischer Politik beschäftigen: „Il Divo – Der Göttliche“ (2008) über Giulio Andreotti und „Loro – Die Verführten“ (2018) über Silvio Berlusconi.

Beide Protagonisten, die prägende und kontroverse Persönlichkeiten der italienischen Politik sind, sind typische Protagonisten in seinen Filmen. Sorrentinos Protagonisten sind auf den ersten Blick unsympathisch. Mit der Zeit kommt allerdings ihre Motivation zum Vorschein, weswegen sie so handeln, wie sie es tun. In ihrer Präsentation spielt die neutrale Haltung eine Rolle, die Sorrentino für sich selbst reklamiert hat.⁹⁸ Die Handlungen der Protagonisten in seinen Filmen werden gleichermaßen kritisch beurteilt, ihnen aber auch immer positive Qualitäten abgewonnen, in kurzen Momenten sogar den Charakteren in „Loro“, die zu den wohl fragwürdigsten Figuren in seinem Werk zählen. An die Grenzen stieß dieser Ansatz eines unsympathischen, aber dennoch faszinierenden Charakters als Zentrum eines Films mit „L'amico di

⁹¹ Sorrentino 2006 (Making-Of)

⁹² Sorrentino 2013 (Making-Of)

⁹³ Vgl. Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁹⁴ Sorrentino 2006 (Making-Of)

⁹⁵ Vgl. Pagani 2020

⁹⁶ Sorrentino 2013 (Making-Of)

⁹⁷ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTCU>

⁹⁸ Vgl. Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTCU>

famiglia“, was wohl auch an der Auslegung des Hauptdarstellers Giacomo Rizzo liegt, der laut Sorrentino die Welt nur in Gegensätzen wahrgenommen hätte: schwarz und weiß, gut und böse, aber nichts dazwischen.⁹⁹ „L'amico di famiglia“ blieb auch der einzige italienischsprachige Spielfilm Sorrentinos, in dem nicht Toni Servillo die Hauptrolle oder eine prägnante Nebenrolle gespielt hat und mit seinem zurückgenommenem Spiel, in das vieles hineininterpretiert werden kann, eher Sorrentinos Ansinnen verkörpert, die Schwächen und auch fehlenden Geschmack seiner Figuren zu schätzen.¹⁰⁰

Laut Kilbourn wurde festgestellt, dass die Identitäten von Sorrentinos Protagonisten durch ein „problematisches, bittersüßes Verhältnis zur Vergangenheit“¹⁰¹ geprägt sind. Sorrentinos Protagonisten leben eher zurückgezogen und beobachten das Treiben um sie herum. Sie scheinen aus der Zeit gefallen zu sein, etwas längst Vergangenen anzuhängen und ihren Zenit überschritten haben.¹⁰² Dies zeigt sich nicht nur in den Protagonisten, sondern auch regelmäßig in Nebencharakteren, die die Entwurzelung und Orientierungslosigkeit des Protagonisten zu spiegeln scheinen, aber einen anderen Weg einschlagen.¹⁰³ So scheint es für Kilbourn auch nicht verwunderlich, dass neue bzw. andere Medien in Sorrentinos Filmen nur am Rande vorkommen. Abgesehen von den Fernsehinterviews am Ende von „L'uomo in più“ treten andere Medien in Sorrentinos Werken seit „The Young Pope“ mehr in Erscheinung: die Marketingabteilung und Fernsehübertragungen in „The Young Pope“ und „The New Pope“, die Szene mit dem Callgirl in „The Young Pope“, das ein Handyfoto des in Zivil vor ihr sitzenden Papst macht, die um den Fernseher versammelte Familie in „È stata la mano di Dio“ und am allerdeutlichsten die Auseinandersetzung mit den von Berlusconi geprägten Bildwelten in „Loro“.

Sorrentinos Geschichten spielen mit den Erwartungen des Publikums, sowohl was den Charakter der Protagonisten, als auch die Struktur angeht. Ausschläge für Sorrentino waren oft die Filme anderer, die ihm neue Sichtweisen eröffnet haben, wie man erzählen kann. Auf diesen werde ich unter „Stilistische Einflüsse“ näher eingehen. Erwähnenswert bei Sorrentinos Prozess des Drehbuchschreibens dürfte auch das ständige Hören von Musik sein, was sich auch in den umfassenden Soundtracks seiner Filme zeigt. Sorrentino sprach hierbei auch vom Rhythmus, der durch die Ironie hervorgebracht wird, und das wichtigste seiner Arbeit sei.¹⁰⁴ Die Filmmusik setze er dabei wie einen Spezialeffekt ein, der absichtlich für oder gegen den

⁹⁹ Vgl. Sorrentino 2006 (Making-Of)

¹⁰⁰ Pulver 2016

¹⁰¹ Kilbourn, S.178

¹⁰² Vigni 2012; zitiert nach Kilbourn, S.182

¹⁰³ Hier will ich ein paar Beispiele nennen: 1. am allerdeutlichsten die beiden Protagonisten in „L'uomo in più“, die beide sogar Antonio Pisapia heißen, 2. Titta di Girolamo in „Le conseguenze dell'amore“, der den „außergewöhnlichen Tod“ stirbt, den sich der verarmte Aristokrat gewünscht hat, 3. Romano in „La grande bellezza“, der sich ebenso wie der Protagonist Jep Gambardella dazu entschließt Rom zu verlassen, allerdings auch sein künstlerisches Schaffen aufgibt und 4. Fred Ballinger in „Youth“, der seinem Leben wieder einen Sinn geben kann im Gegensatz zu seinem Freund Mick Boyle.

¹⁰⁴ Come funziono: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

Rhythmus einer Szene arbeitet. Eine Szene also entweder emotional unterstreicht bzw. verstärkt oder den durch die Szene gesetzten Ton kontrastiert.¹⁰⁵ Eine genauere Untersuchung der Wirkung der Musik in Sorrentinos Filmen bietet sich für eine andere Arbeit an.

Filmografie

Auch wenn Sorrentinos erste vier Spielfilme bereits große Wertschätzung im zeitgenössischen italienischen Kino genossen haben, hat er sich 2013 mit „La grande bellezza“ auch über Italien hinaus einen Namen gemacht und das italienische Kino wieder ins internationale Rampenlicht gerückt.¹⁰⁶ Dies führte er fort mit den beiden italienisch-US-amerikanischen Ko-Produktionen „The Young Pope“ und „The New Pope“, sowie seinem letztem Film „È stata la mano di Dio“, der 2022 ebenfalls für einen Oscar nominiert wurde, aber gegen Ryūsuke Hamaguchis „Drive My Car“ verlor. Für gewöhnlich erscheint alle zwei Jahre ein Spielfilm Sorrentinos – die Mini-Serien mitgezählt – in deren Zwischenräumen er regelmäßig einen Kurzfilm gedreht hat. Hervorgehoben wurden bei Sorrentinos Filmen unter anderem „ein meisterhafter Umgang mit Musik“¹⁰⁷, eine prägnante Montage, eine präzise Regie, insbesondere in der Inszenierung von Körpern¹⁰⁸, komplexen Einstellungen und Drehorten,¹⁰⁹ sowie eine Reihe wiederkehrender Kamerabewegungen und sorgsamer Lichteffekte, die ebenso seinem Stammkameramann Luca Bigazzi zugeschrieben werden.¹¹⁰

Sorrentinos Filme haben zahlreiche Preise erhalten und liefen auf international anerkannten Festivals. Sieben seiner Filme waren im Wettbewerb um die Goldene Palme auf dem Filmfestival von Cannes vertreten, wo er für „Il divo“ 2008 den Jury-Preis erhielt. „È stata la mano di Dio“ konkurrierte letztes Jahr auf den Filmfestspielen von Venedig um den Goldenen Löwen, wo er den Großen Preis der Jury erhielt. Seine beiden frühen Filme „L'uomo in più“ und „L'amico di famiglia“ liefen in Chicago bzw. dem Tribeca Film Festival in New York City. Internationale Preise, die er erhielt, beinhalten den Oscar und den BAFTA für den besten fremdsprachigen Film für „La grande bellezza“ und bei beiden eine zusätzliche Nominierung für „È stata la mano di Dio“. Mehrere Filme wurden beim Europäischen Filmpreis nominiert und mehrfach u.a. als Bester Film ausgezeichnet. Am präsentesten sind Filme Sorrentinos bei den Filmpreisen seiner Heimat Italien. Der David di Donatello und der von der italienischen Filmkritikervereinigung vergebene Nastro d'Argento sind hier die bedeutendsten. Seine Filme wurden für insgesamt 100 David di Donatello und 76 Nastro d'Argento nominiert, von denen sie 30

¹⁰⁵ Sorrentino 2006 (Making-Of)

¹⁰⁶ Cucco 2014, S.106; zitiert nach Kilbourn 2020 S.XXI

¹⁰⁷ Kilbourn 2020, S.152

¹⁰⁸ Vgl. Kilbourn 2020, S.152

¹⁰⁹ Bondanella / Pacchioni, 2017, S.567; zitiert nach Alexius, Curstädt, Hayer, 2020, S.15

¹¹⁰ Kilbourn 2020, S.152

bzw. 31 inklusive drei Sonderpreise auch gewinnen konnten. Paolo Sorrentino persönlich wurde für 21 David di Donatello in diversen Kategorien nominiert, von denen er sieben gewann¹¹¹. Beim Nastro d'Argento wurde er 19-mal nominiert und konnte 8 davon gewinnen.¹¹²

113

Im folgenden werde ich die Filme Sorrentinos einzeln durchgehen, sie beschreiben, inhaltlich zusammenfassen und auch einige meiner Beobachtungen aus der statistischen Auswertung der Filme einfließen lassen. Sorrentinos filmisches Werk besteht aus neun Spielfilmen, sechs Kurzfilmen und zwei Mini-Serien. Des Weiteren hat er den Fernsehfilm „Sabato, domenica e lunedì“ gedreht, den ich im folgenden nicht mitbeschreibe, da er wie zu Anfang erwähnt nicht auf einem Drehbuch Sorrentinos basiert und dazu eine Theateraufzeichnung ist, deren Theaterregie Toni Servillo übernahm. Laut IMDb hat Sorrentino, wieder mit Servillo als Theaterregisseur, auch „Le voci di dentro“ gedreht, ebenso wie „Sabato, domenica e lunedì“ nach einem Stück von Eduardo De Filippo. Hinzu kommen der zweiminütige Kurzfilm „Un paradiso“, den er bereits 1994, also vier Jahre vor „L'amore non ha confini“ gedreht hat, und eine Reihe Werbekurzfilme wie „Fiat Croma“, „Sabbia“ und „Bulgari: Unexpected Wonders“, die ich aber aufgrund ihrer Kürze von ein bis zwei Minuten ebenfalls nicht berücksichtigen werde. Es soll bei den Beschreibungen nicht darum gehen, die Filme wie eine Filmkritik qualitativ zu bewerten, sondern stilistische und inhaltliche Entwicklungen herauszuarbeiten.

L'amore non ha confini (1998)

mit Gianni Ferreri, Gaetano Amato, Giovanni Esposito und Caterina Deregibus¹¹⁴

Wie gerade erwähnt drehte Sorrentino zwar schon vier Jahre zuvor einen zweiminütigen Kurzfilm mit dem Titel „Un paradiso“ [dt.: ein Paradies], allerdings wird generell „L'amore non ha confini“ als erster angesehen, da dieser auch eine ausgereifte Geschichte besitzt. Ein Kleinkrimineller streunt erst durch Neapel und lässt sich dann in einem Restaurant nieder. Er erhält einen Anruf und wird am Abend zu einer Mafiaversammlung eingeladen, wo er auf eine frühere Geliebte trifft, die jetzt jedoch mit dem Mafiaboss zusammen ist. Schon hier gibt es eine Nebenhandlung bzw. eine parallel verlaufende Geschichte: als der Protagonist am Strand steht, sieht er am Wasser ein Paar aus zwei jungen Männern sitzen, die am Ende wieder auftauchen und von denen der eine gesteht, dass er zurück nach Marokko muss, worauf er die titelgebenden Worte „L'amore non ha confini“ [dt.: Die Liebe kennt keine Grenzen] spricht. Für lange Zeit bleiben dies die einzigen nicht-heterosexuellen Charaktere bei Sorrentino. Erst 2013 wird Homosexualität wieder angedeutet, wenn der Protagonist Jep Gambardella in „La grande

¹¹¹ 2 / 6 Bester Film, 2 / 6 Beste Regie, 2 / 7 (Original-)Drehbuch, 0 / 1 Nachwuchsregie

¹¹² 1 / 2 Bester Film, 2 / 7 Beste Regie, 2 / 7 Drehbuch, 1 / 2 Originalgeschichte, 1 / 1 Nachwuchsregie

¹¹³ Paolo Sorrentino - Awards: https://www.imdb.com/name/nm0815204/awards?ref=nm_awd

¹¹⁴ Love Has No Bounds (1998) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0203295/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

bellezza“ kurz davor ist, einem Mann zu folgen, der ihn zuvor verführerisch angeblickt hat. In „Youth“ wird der Protagonist von seiner Tochter mit all den Malen konfrontiert, die er seine Frau betrogen hat u.a. mit einem Mann. Erst in „The Young Pope“ und der Fortsetzung „The New Pope“ treten mit den Kardinälen Gutierrez und Assente die ersten offen homosexuellen Charaktere inklusive des bisexuellen Kardinals Dussolier auf, der in „The Young Pope“ der Jugendfreund des Protagonisten Lenny Belardo bzw. Papst Pius XIII. ist.

Der Ton des Films ist noch unausgeglichen, so treffen recht überleitungslos melancholische Momente auf übertriebenen Slapstick und die Mafiaversammlung ist äußerst surreal inszeniert. Das Seitenverhältnis von 1,56:1 ist einzigartig bei den Filmen Sorrentinos, ebenso das körnige Filmformat 16mm. Am Ende des Films bedankt sich Sorrentino unter anderem bei dem Regisseur Antonio Capuano, der sein Mentor war, und Angelo Curti, der als Produzent an den folgenden Filmen Sorrentinos beteiligt sein wird.

Visuell besteht ein großer Kontrast zwischen Außen- und Innenszenen, was auch in „L'uomo in più“ so sein wird. Bei beiden Filmen war Pasquale Mari Kameramann. Außenszenen scheinen nur bei natürlichem Licht und eher trübem Wetter gedreht worden zu sein. Die Innenräume hingegen, sofern kein Licht von außen hereintritt, scheinen ein eigener Kosmos zu sein. Die künstliche Lichtsetzung mit Filtern und hartem Licht deuten darauf hin, dass Pasquale Mari vom Theater kommt. Wie zu Anfang erwähnt gehört er wie der Editor des Films, Jacopo Quadri, zur Theaterkompanie Teatri uniti aus Neapel.¹¹⁵ Wenn die Kamera sich bewegt und sie nicht auf einem Dolly ist, wird sie per Handkamera bedient, weswegen das Bild in diesen Momenten wackeln kann. Erst bei der Zusammenarbeit mit Luca Bigazzi wird ausgiebig mit Steadicam gearbeitet, wodurch die Kamerabewegungen geschmeidiger werden. Mit einem Anteil von über sechs Prozent am Gesamtfilm ist der Handkamera-Anteil ziemlich hoch, wird aber hauptsächlich verwendet, um dem Protagonisten über unwegsames Gelände zu folgen oder ihn zu umkreisen. Die Blicke in die Kamera sind mit einem Anteil von über sieben Prozent und einer durchschnittlichen Länge von über acht Sekunden die längsten in allen Filmen. Wie mit der Handkamera werden die Blicke in die Kamera über die Filme zwar unterschiedlich, aber dennoch präziser verwendet werden.

L'uomo in più – Der Mann im Abseits (2001)

Mit Toni Servillo, Andrea Renzi, Antonino Bruschetta, Angela Goodwin und Nello Mascia¹¹⁶

Auffällig an Sorrentinos erstem Spielfilm ist die parallel verlaufende Dramaturgie. Die beiden Protagonisten, ein abgehalfterter Sänger und ein ehemaliger Fußballspieler, der Schiedsrichter werden will, tragen beide den Namen Antonio Pisapia. Sie kennen sich nur entfernt und

¹¹⁵ Marlow-Mann 2011, S.18

¹¹⁶ One Man Up (2001) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0295671/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

treffen nur an einer Stelle des Films aufeinander. Beide Protagonisten verbindet, dass sie in ihrem Job gescheitert sind und nun nach vier Jahren versuchen, wieder auf die Beine zu kommen: der Sänger nachdem er beim Sex mit einer Minderjährigen erwischt wurde, der Fußballspieler nach einem schweren Trainingsunfall. Wie auch in späteren Filmen Sorrentinos wird nur einer von beiden zu einem festen Stand kommen, wenn auch nur indem er im Gefängnis landet, während der zweite Suizid begeht. Bis zu den Wundern in „The Young Pope“ wird diese unsichtbare Verbindung zwischen beiden Charaktere das Höchstmaß an Metaphysik in seinen Filmen sein.¹¹⁷ Das mit dem Song „I Will Survive“ unterlegte Ende, an dem die Kamera von der Gefängniszelle aus aufsteigt und über die Bucht von Neapel schwenkt, ist äußerst ironisch und das wohl trotzig-hoffnungsvollste Ende aller Sorrentino-Filme.¹¹⁸

Für seinen ersten Spielfilm hat sich Sorrentino einiges vorgenommen. Sowohl der Anteil an Plansequenzen, als auch der der sich bewegenden Kamera ist nach „Le conseguenze dell'amore“ der höchste aller Spielfilme. Fast die Hälfte der Zeit ist die Kamera in Bewegung. In der Plansequenz im Nachtclub taucht eine in Sorrentinos Filmen regelmäßig vorkommende Bildkomposition auf: Zuerst folgt die Kamera dem Protagonisten, um die Umgebung zu etablieren. Bei einem Schwenk oder einem Wechsel des Blockings wendet sie sich von dem Protagonisten ab oder überholt ihn und nimmt seine subjektive Sicht ein, was dadurch verdeutlicht wird, dass ein anderer Charakter den Protagonisten bzw. die Kamera anspricht oder auch nur anschaut. Zum Schluss tritt der Charakter wieder vor die Kamera und die Kamera nimmt wieder eine Position ein, in der ihr Blick nicht mit dem des Protagonisten übereinstimmt. „Mit *L'uomo in più*, meinem Debüt, haben wir uns gleich auf maximale Ambition gestürzt. Die Nachtclubs, die 80er Jahre, die langen Einstellungen, die Parallelgeschichten, die Melancholie, der Verfall, der Tod, und das alles, obwohl wir nicht viel Geld hatten. Es ist wahr, dass die Verwirklichung dieses Gigantismus, seine Inszenierung, eine ungeheure Ladung, einen enormen Schock ausgelöst hat.“¹¹⁹ Aus Angst, hiernach keinen zweiten Spielfilm drehen zu können, hat Sorrentino zwei Drehbücher auf einmal miteinander verbunden, an denen er damals gleichzeitig gearbeitet hat.¹²⁰ Kommerziell war der Film vielleicht nicht erfolgreich, nur 17.306 Menschen sahen den Film im Kino¹²¹, trotzdem hat Sorrentino mit seinem dramaturgisch wie technisch überladenen Debüt die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In New York City war „L'uomo in più“ für den Jury-Preis des Tribeca Film Festivals nominiert und in Italien wurde er für mehrere Filmpreise nominiert, von denen Sorrentino den Nastro d'Argento für die beste Nachwuchsregie erhalten hat. Sowohl beim David di Donatello, als auch beim Nastro d'Argento war Sorrentino auch für das Beste Drehbuch und Toni Servillo als Bester Darsteller

¹¹⁷ Kilbourn 2020, S.11

¹¹⁸ Kilbourn 2020, S.4

¹¹⁹ Pagani 2020

¹²⁰ Marlow-Mann 2011, S.112

¹²¹ Marlow-Mann 2011, S.40

nominiert.¹²² Bis „È stata la mano di Dio“ 2021 wird keiner seiner Filme mehr in seiner Heimat Neapel spielen.

Sorrentino ist ein großer Fußballfan und in gewisser Weise hat er sein Debüt zu einem Fußballfilm gemacht. Nicht, indem er Fußballspiele inszeniert, sondern wie er es meinte einen „taktischen Film“ über die Mechanismen eines Fußballvereins dreht. Hier zeigt sich deutlich seine Faszination für Machtverhältnisse zwischen Menschen.¹²³ „L'uomo in più“ ist der zweite und letzte Film, wo Pasquale Mari die Kamera führt, und der erste Film, wo Giogio Franchini für den Schnitt verantwortlich ist. Es ist auch der einzige Film, der im Seitenverhältnis 1,85:1 gedreht wurde im Gegensatz zum Breitwandformat 2,35:1 wie fast alle anderen Spielfilme und Kurzfilme.¹²⁴ Ein Blick in die Danksagungen am Ende des Films geben einen interessanten Einblick in die Hintergründe des Films. So wird Mario Amura gedankt, der bei Sorrentinos folgendem Kurzfilm „La notte lunga“ die Kamera führen wird und zusammen mit Mari an „Sabato, domenica e lunedì“ beteiligt sein wird. Auch Umberto Contarello wird gedankt, der ab „La partita lenta“ acht Jahre später regelmäßig an den Drehbüchern mitarbeiten wird. Die Verbindung mit dem Regisseur Andrea Molaioli, der in Italien später durch die Gangster-Serie „Suburra“ (läuft seit 2017) berühmt sein wird, verdient meiner Ansicht nach mehr Aufmerksamkeit aufgrund all der Menschen die regelmäßig hinter und vor der Kamera sowohl bei ihm, als auch Sorrentino beteiligt sind oder waren: bei der Besetzung (Servillo), der Kamera (Bigazzi, D'Antonio), dem Schnitt (Franchini), der Filmmusik (Teardo) und dem Produktionsteam von Indigo Film (Cima, Giuliano).¹²⁵

La notte lunga (2001)

Mit Roberto De Francesco, Chiara Caselli und Giovanni Esposito¹²⁶

Der Kurzfilm „La notte lunga“ [dt.: die lange Nacht], die Geschichte eines drogensüchtigen durch die Nacht streifenden, angeberischen, jungen Friseurs, stellt einen Ausreißer in Sorrentinos Werk dar. Es ist der einzige Film Sorrentinos mit Mario Amura an der Kamera und stilistisch außergewöhnlich. Es gibt so gut wie kein natürliches Licht, alles ist durch Filter gefilmt und sobald der Hauptcharakter in einer Szene auftritt bzw. das Geschehen aus seiner Sicht geschildert wird, wird Handkamera verwendet, was dazu führt, dass „La notte lunga“ jener Film mit dem höchsten Handkamera-Anteil ist (über 50 %). Es dürfte erwähnenswert sein, dass

¹²² L'uomo in più – Awards: https://www.imdb.com/title/tt0295671/awards/?ref=tt_awd

¹²³ Sorrentino 2001a (Making-of)

¹²⁴ „È stata la mano di Dio“ besitzt das Seitenverhältnis 2,39:1, die beiden Mini-Serien „The Young Pope“ und „The New Pope“ besitzen ein deutlich schmaleres Seitenverhältnis von 1,78:1.

¹²⁵ Andrea Molaioli: https://www.imdb.com/name/nm0596403/?ref=nm_sr_srsrg_0

¹²⁶ The Long Night (2001) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0450066/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

Cristiano Travaglioli, der spätere Stammeditor Sorrentinos, hier das erste Mal für den Schnitt verantwortlich ist und nicht nur Assistent Franchinis ist.

Le conseguenze dell'amore – Die Folgen der Liebe (2004)

Mit Toni Servillo, Olivia Magnani, Adriano Giannini, Antonio Ballerio und Raffaele Pisu¹²⁷

Dieser Film stellt einen Meilenstein im Schaffen Sorrentinos dar: es war der erste Film, an dem Luca Bigazzi beteiligt war, er stellt eine Loslösung von Neapel dar und es ist der erste seiner Filme, der im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes lief. Bis „Youth“ hatte jeder seiner Spielfilme seine Premiere dort und konkurrierte um die Goldene Palme. Der Wechsel hinter der Kamera fällt für Kilbourn schon im ersten Bild auf: in der ersten langen Einstellung sind Kamerabewegung, Schnitt, Filmmusik und Inszenierung rhythmisch aufeinander abgestimmt, worauf passend als Fortsetzung des Schwenks, nach dem Schnitt, eine laut Kilbourn für Bigazzi typische, schnelle Seitwärts-Dolly-Zufahrt auf die Bardame Sofia erfolgt und im gleichen Tempo eine die erste Zufahrt spiegelnde Einstellung.¹²⁸ In „L'uomo in più“ kam es auch schon zu Dolly-Push-Ins während Schuss-Gegenschuss-Dialogen, der Rhythmus ist hier aber ein merklich anderer. Obwohl der Film bis auf eine Szene immer dem Protagonisten folgt, setzt Sorrentino wie auch in den nachfolgenden Filmen eine elliptische Montage ein, um dem Publikum bewusst Informationen vorzuenthalten.¹²⁹ Sorrentino beschrieb es so: „Es ist weder ein Film noir, noch ein Giallo¹³⁰. Es erinnert mich mehr an die Bücher von Simenon oder Dürrenmatt, da der Film sich wie eine Detektivgeschichte entwickelt, aber es ist kein Verbrechen, das aufgeklärt wird, sondern eher das Rätsel, das den Mann umgibt.“¹³¹

Der Film spielt fast ausschließlich in einem Hotel in Lugano, das im italienischsprachigen Teil der Schweiz liegt, und dem mysteriösen Titta di Girolamo folgt, der, wie sich herausstellt, seit zehn Jahren gezwungen ist dort zu leben, da er für die Mafia einmal pro Woche zu einer ganz bestimmten Zeit Geld zu einer Bank bringt. Seine Kontakte sind auf Spielabende mit einem verarmten Adeligenpärchen beschränkt und er hängt Tagträumereien an die Bardame Sofia nach. Wenn sie jedoch mal mit ihm reden will und sei es nur ein „Auf Wiedersehen“ bleibt Titta ohne Regung. Als er sich dann doch irgendwann traut mit ihr zu reden, nachdem sein Bruder ihn besucht hat, wird seine Routine durch den Auftritt zweier Mafia-Auftragsmörder völlig aus dem Gleichgewicht gebracht.

¹²⁷ The Consequences of Love (2004) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0398883/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹²⁸ Kilbourn 2020, S.17

¹²⁹ Kilbourn 2020, S.16

¹³⁰ Eng gefasst ist der Giallo eine italienische Variante des Thrillers, oftmals an der Grenze zum Horror. Es kann im Italienischen aber auch generell einen Krimi bezeichnen, was hier die passendere Interpretation darstellt.

¹³¹ Sorrentino 2004 (Making-of)

Aus dem Umkreis des „Neuen neapolitanischen Kinos“ war „Le conseguenze dell’amore“ einer von nur vier Filmen, die eine sechsstellige Besucherzahl erreicht haben¹³², die nach einem Preisregen mit einer Neuveröffentlichung noch einmal zunahm.¹³³ Alle folgende Spielfilme wurden bei den beiden großen Filmpreisen jeweils für die Beste Kamera nominiert, was in vielen Fällen auch mit einem Sieg für Bigazzi endete. Beim David di Donatello erhielt Sorrentino Auszeichnungen für das Beste Drehbuch und die Beste Regie. Bis „È stata la mano di Dio“ ist dies auch der einzige Film, der die Auszeichnung als Bester Film erhielt.^{134 135}

Ebenso wie bei seinem erstem Spielfilm verwendet Sorrentino ausgiebig Stilmittel wie Handkamera, Plansequenzen und Kamerabewegungen im Allgemeinen. Wie in der allerersten Einstellung geschieht dies mit einer deutlich größeren Präzision, was man auch an der verstärkten Verwendung von Steadicam und Kränen erkennen kann. Stilistisch stellt „Le conseguenze dell’amore“ einen Höhepunkt dar. Dadurch, dass die große Plansequenz am Ende nicht mit einer Steadicam gefilmt wurde, ist der Anteil an Handkameraaufnahmen am Film die höchste aller Spielfilme. Im Gegensatz zu „L’uomo in più“ wird Handkamera zwar seltener verwendet, aber wenn, dann prägnanter. Vielleicht ist dies eine Lehre aus der ausgiebigen Handkamera-Verwendung in „La notte lunga“. Die Plansequenz am Ende ist mit einer Dauer von 6 Minuten und 54 Sekunden die längste innerhalb eines Films und wird nur durch die letzte Einstellung von „La grande bellezza“ geschlagen, die zwar länger dauert, aber über den Abspann läuft. Generell ist „Le conseguenze dell’amore“ auch der Spielfilm, in dem sich die Kamera am meisten bewegt. Über die Hälfte des Films steht die Kamera nicht still, was ironisch zum eher unbeweglichen und steif erscheinenden Setting des Films erscheint.

L’amico di famiglia – Der Freund der Familie (2006)

Mit Giacomo Rizzo, Laura Chiatti, Fabrizio Bentivoglio, Gigi Angelillo und Barbara Valmorin.¹³⁶

„L’amico di famiglia“ ist ein zynischer Titel, da der Protagonist, der Schneider und Geldleiher Geremia De Geremei, seine Macht über seine Schuldner gnadenlos ausnutzt. So bedrängt er ungestraft eine junge Frau, weil ihr Mann ihm Geld schuldet. Er selbst sieht hingegen seine Dienste als Wohltat an, da er Leuten das Geld leiht, das sie benötigen. Geremia ist schon alt, lebt aber immer noch bei seiner Mutter, die sich allerdings kaum aus dem Bett bewegt. Auf Frauen blickt er herab, wortwörtlich wenn er jungen Frauen von seiner Wohnung aus beim Volleyballspielen zuschaut. Gino, der sich wie ein Cowboy kleidet und Geremia als Spitzel

¹³² Marlow-Mann 2011, S.35

¹³³ Marlow-Mann 2011, S.40

¹³⁴ Bis 2016 wurde beim Nastro d’Argento der Preis für den Regisseur des besten Films vergeben. Seit 2017 erfolgt die Trennung in explizit Beste Regie und Bester Film. Bei beiden Filmpreisen wird ein Preis für den Besten Produzenten vergeben, der ebenfalls hoch gewichtet werden kann.

¹³⁵ Le conseguenze dell’amore – Awards: https://www.imdb.com/title/tt0398883/awards/?ref=tt_awd

¹³⁶ The Family Friend (2006) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0772105/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

dient, bekommt allerdings Gewissensbisse und verbündet sich mit Rosalba, die Geremia am Tag ihrer Hochzeit missbraucht hat, da ihr Vater ihm Geld schuldet.

„L'amico di famiglia“ sticht hervor als der einzige aller italienischsprachigen Spielfilme Sorrentinos, in dem Toni Servillo nicht mitspielt. Zugleich kehrt er eine Charakterdynamik der vorigen Werke um: Während bisher der Protagonist der schwächere Part in einer Machtkonstellation gewesen ist und den Film über versucht in eine selbstbestimmte Position zu gelangen, ist hier der Protagonist derjenige, der bereits die Macht über andere besitzt und sie auskostet. Visuell wird dies deutlich, indem die Kamera oftmals die Szene durch die verklärte Perspektive des frauenfeindlichen (und möglicherweise impotenten) Protagonisten zeigt. Die Stadt, in der Geremia lebt, wirkt surreal: Es fahren keine Autos, die Umgebung ist sonnendurchflutet und sie scheint fast nur von jungen, hübschen Frauen bevölkert zu sein. Im Vergleich zu den vorigen Filmen bewegt sich die Kamera weniger, die Handkamera kommt nur für knapp über eine Filmminute zum Einsatz und es gibt nur zwei Einstellungen, die länger als eine Minute dauern. Davon ist eine die Schlusseinstellung, über die der Abspann läuft. Dafür sind die Kamerabewegungen, die es gibt, deutlich auffälliger. Mehrere Szenen sind wie Musikvideos schnell geschnitten, die Kamera dreht sich an einer Stelle aus Obersicht linksherum und die Kamerabewegungen sind rasant. Die erste Einstellung des Films, wo der Kamerakran sich aus dem Detail einer am Strand bis zum Kopf eingegrabenen Nonne in eine Totale zurückbewegt, um sich dann wieder hinter zwei Charakteren zu senken, setzt laut Kilbourn den Ton des Films.¹³⁷

An den herausgeschnittenen Szenen, die als Bonusmaterial auf der DVD enthalten sind, merkt man die Schwierigkeiten Sorrentinos an, die er mit dem Charakter des Protagonisten hatte. Einige herausgeschnittene Szenen, inklusive der Exposition wie er zu seinem gebrochenem Arm gekommen ist, strotzen vor chauvinistischen, sexistischen Blicken Geremias, die eine Identifikation des Publikums weiter erschwert hätten. In anderen herausgeschnittenen Szenen, inklusive eines alternativen Endes, wird versucht Geremia Szenen zu geben, in denen das Publikum mit ihm mitfühlen und somit einen Teil seiner Handlungen vergeben könnte, indem Geremia zum Beispiel eine tragische Erinnerung an das Verlassen durch den Vater gegeben wird. Etwas, das angesichts seines rücksichtslosen Verhaltens inklusive Vergewaltigung, Bereitschaft zum Mord und generell des menschenverachtenden Blicks, nur schwer zu vermitteln ist. Um den Blick der Kamera und somit den des Publikums nicht völlig mit dem Geremias zu vereinen, kommt es im Film immer wieder zu Brüchen, wo dem Cowboy losgelöst von Geremia gefolgt wird oder der Druck veranschaulicht wird, der auf den Charakteren lastet, die sich in die Abhängigkeit Geremias begeben haben. Zwar gibt es Momente, in denen Geremia Zweifel an seinen Handlungen aufkommen, die jedoch nie sonderlich lange anhalten oder soweit

¹³⁷ Kilbourn 2020, S.35

gehen, dass ihm am Ende vergeben wird. In Sorrentinos nächstem Film bleibt die Kamera mehr auf Distanz zu der Wahrnehmung eines ebenfalls problematischen Protagonisten.

Il Divo – Der Göttliche (2008)

mit Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Giulio Bosetti, Carlo Buccirosso und Piera Degli Esposti ¹³⁸

Im Gegensatz zum vorigen Film ist der Blick hier deutlich neutraler. Während das Publikum bei „L'amico di famiglia“ eine Szene entweder aus dem Blick Geremias oder dem eines anderen auf Geremia einnahm, nimmt die Geschichte hier eine deutlich distanziertere Position zu ihrem Protagonisten ein. Anstatt wie in „L'amico di famiglia“ ein Machtverhältnis direkt zu betrachten, widmet sich „Il Divo“ eines ganzen Systems: der italienischen Politik. „Il Divo“ ist eine satirisch überhöhte Schilderung der letzten Amtszeit als Ministerpräsident von Giulio Andreotti und den Umbrüchen in der italienischen Politik: Ermordungen durch die Mafia oder politische Extremisten wie der roten Brigade, der Maxi-Prozess, in dem es zu zahlreichen Verhören von Mafiabossen, Kronzeugen und Politikern wie Andreotti kam und angedeutet die Auflösung der italienischen Nachkriegsparteienlandschaft, nachdem im Tangentopoli-Skandal ein weitverzweigtes Netzwerk an Korruptionen aufgefliegen ist, das bis in die Spitzen der großen Parteien gereicht hat. Im Gegensatz zu Geremia in „L'amico di famiglia“ wird dem Publikum die Möglichkeit gegeben sich mit Andreotti zu identifizieren, den über den ganzen Film das Gewissen und die Erinnerung an die Ermordung des DC-Parteivorsitzenden Aldo Moro quält. Über die gesamte Filmlänge erscheint regelmäßig die Figur des Aldo Moro, entweder als Rückblende oder als Halluzination Andreottis. Sorrentino bleibt den Film über zwar größtenteils neutral, sah sich aber dazu genötigt, an einer Stelle des Films eine klare Position zu den Geschehnissen einzunehmen. In einer bühnenhaften Szene hält Andreotti einen langen Monolog, wo er sich erst an seine Frau wendet, sich dann aber in Rage redet, die „strategia della tensione“ [Strategie der Spannung]¹³⁹ verteidigt, die Position vertritt, man müsse das Böse tun, um das Gute zu erhalten und mit den Worten schließt „Nur Gott weiß das, und ich auch.“ Diese Szene soll Andreotti, der bei Veröffentlichung des Films noch gelebt hat, am meisten gestört haben.¹⁴⁰

Stilistisch hat „Il divo“ die bisherigen Filme fortgesetzt und ihre stilistischen Mittel von Mal zu Mal präzisiert. Fast zwei Drittel aller Blicke, die im Verlauf des Films in die Kamera geworfen werden, richten sich ans Publikum, das in vielen Fällen Informationen oder Gerüchte über Andreotti erfährt, was das Publikum zu einer skeptischen Haltung gegenüber Andreotti zwingt.

¹³⁸ Il Divo (2008) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1023490/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹³⁹ Eine Hypothese, wonach staatliche Stellen in von Faschisten verübte Terroranschläge in Italien während der 1970er und 1980er Jahre verwickelt waren, um autoritäre Gesetzgebungen bis hin zu Staatsstreichen zu rechtfertigen. Vgl. Strategia della tensione in Dizionario di storia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/strategia-della-tensione_%28Dizionario-di-Storia%29/

¹⁴⁰ Bonsaver 2009

Sorrentino lässt dem Publikum einen Freiraum bei der Bewertung Andreottis.¹⁴¹ Es wird in etlichen Momenten Handkamera verwendet, aber im Einzelfall geschieht dies deutlich kürzer als in bisherigen Filmen, was zu Brüchen der Perspektive führt und den Film fragmentiert. Im Kapitel zur Handkamera werde ich näher hierauf eingehen. Es kommen mehrere Plansequenzen vor, von denen die letzte Plansequenz zugleich die letzte Einstellung des Films ist. Es setzt sich der Trend seit „Le conseguenze dell’amore“ fort, dass sich die Kamera im Allgemeinen noch weniger bewegt, hier lediglich noch bei einem Drittel aller Einstellungen. Andere Stilmittel wie Zeitlupen, veränderte Brennweiten und Zwischenschnitte treten weiterhin prägnant auf.

Das Jahr 2008 gilt als Wendepunkt für die internationale Wahrnehmung des italienischen Kinos, nachdem „Il divo“ und Matteo Garrones Film „Gomorra“ in Cannes ausgezeichnet wurden¹⁴²: „Il divo“ mit dem Jury-Preis und „Gomorra“ mit dem Großen Preis der Jury.¹⁴³ Auch in Italien wurde er mehrfach nominiert und ausgezeichnet, so erhielt er zum Beispiel den Nastro d’Argento für den Besten Produzenten, die Beste Regie, den Besten Darsteller und das Beste Drehbuch. Beim David di Donatello hat er die Nebenkategorien dominiert. Selbst bei den Oscars war er in der Sparte Bestes Make-Up vertreten.¹⁴⁴ Im Abspann wird wie zuvor bei „L’uomo in più“ Umberto Contarello gedankt, der bei Sorrentinos nächstem Projekt auch das erste Mal als Drehbuchautor genannt wird. Außerdem ist „Il divo“ der erste Spielfilm, den Cristiano Travaglioli geschnitten hat.¹⁴⁵ Inwiefern dieser Wechsel beim Schnitt die Montage und die Dramaturgie von Sorrentinos Filmen geändert hat, kann in Zukunft näher untersucht werden. Die Aufmerksamkeit, die Sorrentino in Cannes erfahren hat, wird sich bei seinen zukünftigen Filmen zeigen.

La partita lenta (2009)

Mit Monica Dugo, Roberto Bernardini, Renato Gnani und Francesco Iacorossi¹⁴⁶

Eine der Personen, die in Cannes auf Sorrentino aufmerksam geworden ist, ist der ungarische Kameramann Gergely Pohárnok, der davon begeistert war mit Sorrentino zusammenzuarbeiten.¹⁴⁷ Es ist zwar das einzige Projekt, das die beiden bis heute zusammen gedreht haben, Pohárnok ist seitdem aber regelmäßig im italienischen Kino aktiv.¹⁴⁸ Stilistisch am

¹⁴¹ Vgl. Bonsaver 2009

¹⁴² Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.7

¹⁴³ 61e Edition 2008, Awards, Competition: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2008/palmares/competition>

¹⁴⁴ Il divo – Awards: https://www.imdb.com/title/tt1023490/awards/?ref=tt_awd

¹⁴⁵ Il Divo (2008) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1023490/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹⁴⁶ The Slow Game (2009) - Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1409120/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹⁴⁷ Backstage de “La partita lenta” di Sorrentino – perFudica: <https://www.dailymotion.com/video/x8ziga>

¹⁴⁸ Gergely Pohárnok: https://www.imdb.com/name/nm0688400/?ref=nv_sr_srsq_0

auffallendsten ist, dass der Film in schwarz-weiß gedreht wurde. Ansonsten stellt er einerseits eine Kontinuität, andererseits einen Bruch dar. Auch wenn der Film in schwarz-weiß gedreht wurde, setzt er stilistisch die anderen Filme fort: Verwendung von schwankender Handkamera als Bruch der Perspektive, gerade in Kontrast zu Kamerafahrten in Zeitlupe, etliche Blicke in die Kamera und ein elliptischer Schnitt, der soweit geht, dass der Film keine konkrete Geschichte besitzt, sondern eher an ein Filmexperiment erinnert. Auf dramaturgischer Ebene stellt der Kurzfilm einen Bruch oder zumindest einen Übergang dar. Dies mag daran liegen, dass dies das erste Projekt war, bei dem Sorrentino und Contarello zusammen das Drehbuch geschrieben haben. Vater und Sohn bereiten sich auf ein Rugbyspiel vor, das dann den Großteil des Geschehens einnimmt. In Rückblenden wird gezeigt wie der Vater die Mutter verlässt und der Sohn ihn vorwurfsvoll anblickt. Zwar werden Rückblenden und Schnitte zu Parallelhandlungen in den folgenden Filmen weniger vorkommen, entscheidend ist aber, dass der externe Konflikt des Protagonisten in den Hintergrund rückt und zunehmend den internen Konflikt in den Vordergrund stellt. Ich werte „La partita lenta“ als Übergang von Sorrentinos erster Schaffensphase, die aus stilistisch auffälligen Filmen bestand, zu seiner zweiten Schaffensphase, die eher introvertierte und stilistisch weniger experimentelle Filme hervorgebracht hat.

Cheyenne – This Must Be the Place (2011)

Mit Sean Penn, Eve Hewson, Kerry Condon, Frances McDormand und Judd Hirsch¹⁴⁹

Mit der Veröffentlichung von „È stata la mano di Dio“ wurde mehrfach gesagt, dass es sich stilistisch um einen großen Bruch bei Sorrentino handeln würde.¹⁵⁰ Worauf seltener verwiesen wird, ist, dass bereits Sorrentinos erster nicht-italienischsprachiger Spielfilm eine gewaltige Abkehr von bisherigen Mustern darstellt.¹⁵¹ Eine Abkehr vom externen Konflikt hin zum internen Konflikt hat sich, wie gerade beschrieben, schon im Kurzfilm „La partita lenta“ angedeutet. Hier wird er aber auch auf Spielfilmlänge vollzogen. Der alternde Rockstar Cheyenne lebt zurückgezogen mit seiner Frau auf einem Anwesen in Dublin, wo er noch immer von der Erinnerung gequält wird, dass sich vor vielen Jahren zwei Fans das Leben genommen haben. Zu seinem sozialen Umfeld zählen neben seiner Frau eigentlich nur ein ortsansässiges Gothic Girl und ein endlos redender Kumpel. Eine Wende tritt ein, als er erfährt, dass sein Vater, zu dem er seit Jahrzehnten keinen Kontakt mehr hatte, im Sterben liegt. Aufgrund seiner Flugangst kommt er erst verspätet in New York an. Hier erfährt er, dass sein Vater jüdisch gewesen ist und sein ganzes Leben über einen KZ-Wachmann gesucht hat, dessen Spur er in die USA verfolgt hat. Cheyenne begibt sich auf einen Roadtrip durch die USA, um die Suche seines

¹⁴⁹ This Must Be the Place (2011): Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1440345/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹⁵⁰ Vgl. Cumming 2021

¹⁵¹ Kilbourn 2020, S.68

Vaters fortzusetzen, wo er auf allerlei skurrile Figuren trifft, die den mittleren Westen der USA bevölkern.

Auch wenn manche Kritiker weiterhin „akrobatische Kamerafahrten“ oder „erlesene Bilder“ ansprechen¹⁵², wie es sie auch in den bisherigen Filmen gab, stellt „This Must Be the Place“ dennoch einen gewaltigen Bruch dar. Im Gegensatz zu den bisherigen Filmen ist dieser deutlich statischer. Mit nur 20% aller Einstellungen, in denen sich die Kamera bewegt, ist dies sogar der statischste Film von allen. Im Gegensatz zu den vorigen Filmen, wo es in Dialogen immer wieder Dolly-Ins oder ungewöhnliche Kameraperspektiven gab, sind hier die Dialoge in Schuss-Gegenschuss fast immer statisch gefilmt. Bewegungen in Schuss-Gegenschuss-Inszenierungen kommen fast nur vor, um einen Moment hervorzuheben. Auch Kranfahrten kommen hier vor, in den meisten Fällen aber eher klassisch, wenn sich die Kamera beim Ankommen oder Entfernen eines Charakters hebt oder senkt. Sorrentino sagt, dass „This Must Be the Place“ für ihn und Bigazzi der am einfachsten zu drehende Spielfilm war. Die USA würden es einem wirklich leicht machen, tolle Bilder einzufangen.¹⁵³ Abgesehen von einem Konzertauftritt David Byrnes, der als Plansequenz gefilmt ist, treten längere Einstellungen zum Ende hin auf, wenn der gefundene KZ-Wachmann einen mehrminütigen Monolog über Cheyennes Vater und Erniedrigung hält, wobei die Kamera dreimal langsam links um ihn herum fährt. Während in den vorigen Filmen noch ausgiebig Handkamera verwendet wurde, ist es hier lediglich auf einen kurzen Moment, eine Erinnerung Cheyennes, beschränkt. Auch in den folgenden Filmen werden Handkameraaufnahmen nur in wenigen Momenten vorkommen. Erst bei seinem letzten Film „È stata la mano di Dio“ sind Handkameraaufnahmen wieder häufiger gewesen.

Die Aufmerksamkeit, die „Il Divo“ in Cannes 2008 bekam, wird auch darin resultiert haben, dass mit „This Must Be the Place“ Sorrentino das erste Mal mit Hollywood in Kontakt kam. Sean Penn, der hier die Hauptrolle spielt, war 2008 der Jury-Präsident in Cannes.¹⁵⁴ In Gastrollen treten der Sänger David Byrne von den Talking Heads auf, dessen Song „This Must Be the Place (Naive Melody)“ auch titelgebend ist, und der Schauspieler Harry Dean Stanton. Obwohl „This Must Be the Place“ englischsprachig ist, war dieser Film Sorrentinos wieder einmal breit vertreten bei den italienischen Filmpreisen.¹⁵⁵

¹⁵² Cherkowski: <https://www.filmstarts.de/kritiken/146622/kritik.html>

¹⁵³ Sorrentino 2011a (Making-of)

¹⁵⁴ 61e Edition 2008, Juries, Feature Films: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2008/juries/feature-films>

¹⁵⁵ Beim Nastro d'Argento u.a. Auszeichnungen für Beste Regie und Beste Kamera. Beim David di Donatello u.a. Auszeichnungen für Bestes Drehbuch und Beste Kamera, sowie Nominierungen für Beste Regie und als Bester Film. This Must Be the Place – Awards: https://www.imdb.com/title/tt1440345/awards/?ref_=tt_awd

La grande bellezza – Die große Schönheit (2013)

Mit Toni Servillo, Carlo Verdone, Sabrina Ferilli, Carlo Buccirosso, Pamela Villoresi und Galatea Ranzi¹⁵⁶

„La grande bellezza“ stellt den künstlerischen Höhepunkt von Sorrentinos Schaffen dar. National wie international war er bei zahlreichen Filmpreisen vertreten und hat die wichtigsten erhalten.¹⁵⁷ Durch den Oscar-Gewinn, den ersten für Italien seit 1999 für „Das Leben ist schön“, stand fest, dass der italienische Film wieder auf der Weltbühne angekommen ist. Sobald von Sorrentino die Rede ist, wird als erstes gemeinhin „La grande bellezza“ genannt.¹⁵⁸ Der Klatschreporter Jep Gambardella lebt in der High Society Roms, berichtet von Partys, Kunstschaffenden und den neuesten Trends und Moden. Seit über 40 Jahren lebt er ein sorgloses Leben, das mit dem Erfolg seines ersten und einzigen Romans „Apparat Mensch“ ermöglicht wurde. Doch kurz nach seinem 65. Geburtstag stürzt er in eine Sinnkrise angesichts der intellektuellen Leere, der Heuchelei und des Scheins, die ihn umgeben. Eine Krise, die noch verstärkt wird, als er von dem Tod seiner Jugendliebe erfährt. Auf der Suche nach „der großen Schönheit“ flaniert er durch Rom. Wie schon beim Forschungsstand genannt, ist dies der Film, der von Sorrentinos Werken am meisten filmwissenschaftlich betrachtet wurde. Auch wenn er ihn zusammen mit „Il divo“ als seinen Favoriten unter den eigenen Filmen ansieht und er Erfolg als etwas schönes empfunden hat, findet Sorrentino, dass im Anschluss an den Oscar-Gewinn zu viel über diesen Film und auch ihn geredet wurde.¹⁵⁹

Stilistisch ist „La grande bellezza“ sowohl die Fortsetzung eines Trends, der mit „This Must Be the Place“ begonnen hat, als auch einer allgemeinen Entwicklung in all seinen Filmen. Die Fortsetzung eines Trends ist die kaum noch vorkommende Verwendung der Handkamera. Hier kommt sie nur in zwei Szenen vor. Abgesehen von der Schlusseinstellung, die über den Abspann läuft und mit 7 Minuten und 30 Sekunden zugleich die längste Einstellung aller Filme ist, kommen kaum noch auffällige Plansequenzen vor. In zwei anderen Aspekten setzt sich aber ein genereller Trend fort: Mit einem Anteil von rund 32% an allen Einstellungen bewegt sich „La grande bellezza“ im Mittelfeld, was die allgemeine Bewegung der Kamera betrifft. Zwar bewegt sich hier die Kamera um die Hälfte mehr als noch in „This Must Be the Place“, seit seinen ersten Spielfilmen geht sie jedoch zurück und hat sich hiermit auf einem Niveau eingependelt, das in den folgenden Werken in etwa beibehalten wird. Zugleich ist der Film sich immer wieder bewusst, dass er ein Film ist, was durch die zahlreichen Blicke in die Kamera

¹⁵⁶ The Great Beauty (2013) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt2358891/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹⁵⁷ La grande bellezza – Awards: https://www.imdb.com/title/tt2358891/awards/?ref=tt_awd

¹⁵⁸ Vgl. Bergeson 2022

¹⁵⁹ Vgl. Pagani 2020

deutlich wird.¹⁶⁰ In keinem anderen Film gelten so oft die Blicke dem Publikum, das somit aufgerufen wird sich zum Gezeigten zu positionieren, auch bezüglich des Titels. Obwohl den ganzen Film über die Schönheit Roms herausgestellt wird, macht Bigazzi darauf aufmerksam, dass der Titel „La grande bellezza“ [dt.: die große Schönheit] ironisch verstanden werden sollte. Die Bilder des Films mögen objektiv gesehen schön sein, die Charaktere sind es jedoch nicht. Der Film zeige „das Ergebnis der letzten zwanzig Jahre unter Berlusconi, die die Kultur Italiens zerstört haben.“¹⁶¹ Auf der anderen Seite gibt es immer wieder Momente, in denen Charaktere sich ehrlich und nostalgisch an etwas erinnern. So zum Beispiel in dem Moment, den auch Kilbourn beschreibt, als Gambardella im Abteigarten unter sich einer Nonne und Kindern beim Fangenspielen zusieht.¹⁶² In diesem Sinne kann man „La grande bellezza“ als den Film betrachten, der Sorrentinos Ziel „konsequent ironisch zu sein in der Hoffnung, dass manchmal etwas Ernstes in der Ironie zum Vorschein kommt“¹⁶³ am nächsten kommt.

The Dream (2014)

Mit Valeria Golino, Simone Corbisiero, Teresa Romagnoli und Lucianna De Falco¹⁶⁴

„The Dream“ ist der erste einer Reihe von narrativen (Werbe-)Kurzfilmen, die Sorrentino seit dem Erfolg von „La grande bellezza“ gedreht hat – in diesem Fall für Bulgari. In mehreren Fällen übernahmen dabei Filmstars die Hauptrolle, wie hier mit der in Italien bekannten Valeria Golino. Die Protagonistin flaniert durch ein geisterhaft leeres, nächtliches Rom, als sie rein zufällig auf ihre seit langem verstorbenen Eltern trifft und ihnen in eine fast geschlossene Boutique folgt. In ihr wimmelt es von Gestalten, die wie sich herausstellt alle tot sind, aber noch nicht ins Paradies können. Die nächtliche Boutique ist demnach das Fegefeuer, in dem sie sich nachts wie in einem Wartebereich aufhalten, so auch ihre Eltern. Als der Tag anbricht und die Boutique öffnet, machen sich alle auf ihren Weg. Der Film endet mit einem Blick der Protagonistin in die Kamera.

Der Kurzfilm zeichnet sich durch zwei Dinge aus. Zum einen ist es bis heute das einzige Werk Sorrentinos, in dem eine Frau die Hauptrolle besetzt. Zum anderen ist dies das erste Mal, dass Daria D’Antonio, die bis dahin nur Kameraassistentin Bigazzis war, die Kamera übernimmt. Auch in den folgenden Kurzfilmen wird dies so sein bis sie mit „È stata la mano di Dio“ auch das erste Mal bei einem Spielfilm Sorrentinos die Kameraführung übernehmen wird. Aufgrund der jahrelangen Assistenz unter Bigazzi ist „The Dream“ visuell den bisherigen Spielfilmen mit Bigazzi als Kameramann sehr ähnlich. Aufgrund des Settings kommt kein Kamerakran zum Einsatz, auch auf die Verwendung von Handkameras wird verzichtet. Sofern die Kamera sich

¹⁶⁰ Curstädt 2020, S.151

¹⁶¹ Vgl. Spadafora 2014, S.212 – 219; zitiert nach Kilbourn 2020, S.93

¹⁶² Vgl. Kilbourn 2020, S.98f.

¹⁶³ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia”: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

¹⁶⁴ The Dream (2014) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt4143870/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm

bewegt – in diesem Fall in 37 % aller Einstellungen – geschieht dies als fließende Bewegung per Steadicam oder Dolly. Einer der beiden Produzenten war der Schauspieler Riccardo Scamarcio, der seitdem auch in internationalen Filmen wie „John Wick: Kapitel 2“ (2017) mitgespielt hat und später in Sorrentinos Film „Loro“ eine der beiden Hauptrollen übernommen hat.¹⁶⁵ Unklar ist, ob „The Dream“ noch analog gedreht wurde wie alle bisherigen Werke Sorrentinos, oder bereits digital wie der folgende Film.

Youth – Ewige Jugend (2015)

Mit Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz, Jane Fonda und Paul Dano¹⁶⁶

In technischer Hinsicht stellt „Youth“ eine Wende in Sorrentinos Werk dar, da es der erste seiner Filme ist, der digital gedreht wurde¹⁶⁷, wie alle anderen Filme seitdem. Auch wenn Bigazzi bis dahin schon so viel natürliches Licht wie möglich verwendet hat, sieht er es als den großen Vorteil von Digitalkameras an, noch freier damit umzugehen.¹⁶⁸ Stilistisch ist „Youth“ Sorrentinos erstem nicht-italienischsprachigen Film „This Must Be the Place“ sehr ähnlich. Visuelle Extravaganz tritt zugunsten des Schauspiels zurück wie man an der Art längerer Einstellungen sieht. Zwar kommen im Film vier Plansequenzen vor, die sich aber dadurch auszeichnen, dass sie keine technische Spielerei darstellen, sondern entweder statisch sind oder eine lange kontinuierliche Bewegung darstellen. Nach „This Must Be the Place“ ist „Youth“ der Film mit dem zweitniedrigsten Anteil an Kamerabewegungen. Es wird im Vergleich zu den vorigen Filmen wieder mehr Handkamera verwendet, aber in vier von fünf Fällen für Poolszenen.

Inhaltlich setzt der Film die Thematik der letzten Filme fort, wo gealterte Charaktere an eine lange vergangene Zeit zurückdenken und Nostalgie sowie Reue darüber verspüren, etwas nicht oder falsch gemacht zu haben. Der Komponist Fred Ballinger hält sich zusammen mit dem befreundeten Regisseur Mick Boyle in einem Schweizer Sanatorium auf. Ballinger hat sich zur Ruhe gesetzt und will von niemandem davon abgebracht werden. Das Angebot, zum Geburtstag von Queen Elizabeth II. sein berühmtestes Stück zu dirigieren, lehnt er vehement ab, wird aber weiterhin unter Druck gesetzt. Ballingers externer Konflikt, ob er das Angebot annehmen und den Ruhestand hinter sich lassen soll oder nicht, sorgt vornehmlich dafür, dass er anderen gestehen muss, weshalb er sich nicht mehr in der Lage fühlt zu Dirigieren. Boyle hingegen arbeitet mit einer Gruppe junger Autoren unter Hochdruck an seinem großen Abschlussprojekt, dass er für seine Lieblingsschauspielerin Brenda schreibt. Wie in den beiden vorigen Spielfilmen steht der Protagonist unter keinem großen äußeren Druck, sondern flaniert

¹⁶⁵ Riccardo Scamarcio: https://www.imdb.com/name/nm1249052/?ref=nm_sr_srsrg_0

¹⁶⁶ Youth (2015) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt3312830/fullcredits?ref=tt_cl_sm

¹⁶⁷ Kilbourn 2020, S.201

¹⁶⁸ Vgl. Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

eher durch das Leben und trifft auf eine Vielzahl unterschiedlicher Charaktere. Boyle wird von seiner Tochter begleitet, die zugleich seine Managerin ist, trifft auf einen gealterten Fußballspieler, der an Diego Maradona erinnert, eine Schönheitskönigin, die in mehreren seiner Träume auftaucht, sowie auf einen jungen Schauspieler, der das Image seiner berühmtesten Rolle, eines Roboters, loswerden und als ernst zunehmender Schauspieler wahrgenommen werden will.

Sorrentino hat bereits beschrieben, was ihn motiviert. Wenn Leute sagen, dass er in etwas schlecht sei, hat er den Drang zu beweisen, dass er darin gut sei. Wenn man allerdings als gut gelte, versuche er, in etwas der Beste zu sein, was sich dann von mal zu mal steigert.¹⁶⁹ Nachdem er den Oscar und etliche andere bedeutende Preise gewonnen hatte, waren die Erwartungen gewaltig. Er erzählt von einem Gespräch zwischen den Oscarpreisträgern Michel Hazanavicius („The Artist“) und Danis Tanovic („No Man’s Land“) wonach man diese Erwartungen nur enttäuschen könnte. Die eine Hälfte erwarte den gleichen Erfolg, wenn nicht sogar mehr, die andere Hälfte sei neidisch und wünsche einem den Absturz. Sorrentino hat weitergemacht, aber gesteht im Nachhinein, dass ihm bei „Youth“ eine Motivation fehlte wie er sie bei vorigen Filmen hatte.¹⁷⁰ An den Filmpreisen zeigt sich, dass „Youth“ so weit vertreten war wie kaum ein anderer Film von ihm. So war er beim Oscar für den Besten Song, bei den Golden Globes ebenfalls für den Besten Song und Jane Fonda als Beste Nebendarstellerin nominiert. Schlussendlich war er aber nur vertreten. Bei dem Nastro d’Argento gab’s immerhin eine Auszeichnung für ihn für die Beste Regie und für Bigazzi für die Beste Kamera. Die Reihe an Filmen, mit denen er in Cannes vertreten war, fand ebenfalls ein Ende.¹⁷¹ Im Anschluss an „Youth“, der aus meiner Sicht eine zweite Schaffensphase abschließt, wird Sorrentino neue Wege gehen bezüglich des Umfangs, des Inhalts und der Form.

The Young Pope – Der junge Papst (2016)

Mit Jude Law, Diane Keaton, Silvio Orlando, Javier Cámara, Cécile de France und James Cromwell¹⁷²

Wie gerade schon erwähnt, kommt es mit „The Young Pope“ zu mehreren Veränderungen. Am offensichtlichsten dürfte das Medium sein: „The Young Pope“ ist das erste Werk von Sorrentino, das für das Fernsehen produziert wurde. Wie auch die Fortsetzung „The New Pope“ ist „The Young Pope“ eine Produktion von Wildside im Auftrag von Sky Italia. Es ist das erste Mal, dass Sorrentino ein solch großes Projekt nicht mit Indigo Film produziert, der Produktionsfirma von Nicola Giuliano und Francesca Cima, die bis jetzt alle Spielfilme inklusive

¹⁶⁹ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

¹⁷⁰ Pagani 2020

¹⁷¹ Youth – Awards: https://www.imdb.com/title/tt3312830/awards/?ref=tt_awd

¹⁷² The Young Pope (TV Mini Series 2016) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt3655448/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

Sorrentinos Erstlingskurzfilm "L'amore non ha confini" produziert hat. Waren Sorrentinos Spielfilme bis jetzt in etwa 120 Minuten lang – „La grande bellezza“ war mit 141 Minuten der längste Film bisher – beginnt mit „The Young Pope“ eine Phase von deutlich längeren Werken. „The Young Pope“ dauert 546 Minuten, seine Fortsetzung 460 Minuten und „Loro“ in der internationalen Fassung 151 Minuten. Die italienische Kinofassung von „Loro“ war sogar etwa 200 Minuten lang und erschien in zwei Teilen. Ich werte „The Young Pope“ somit als Beginn einer dritten Schaffensphase Sorrentinos.

Für seine Darstellung des Lenny Belardo erhielt Jude Law eine Golden-Globe-Nominierung als Bester Darsteller in einer Drama-Fernsehserie. Obwohl „The Young Pope“ kein Spielfilm ist, war er trotzdem beim Nastro d'Argento vertreten und erhielt einen Preis für das Casting und einen Sonderpreis.¹⁷³ Sowohl „The Young Pope“, als auch „The New Pope“ behandle ich wie Spielfilme. Auch mancher Kritiker sah in „The Young Pope“ aufgrund seiner „Dichte und Opulenz“ eher einen zehnstündigen Film, als eine Fernsehserie.¹⁷⁴

Lenny Belardo ist zugleich der jüngste und der erste US-amerikanische Papst. Doch seine erzkonservativen, dogmatischen Positionen stehen im Konflikt zum eher liberalen Staatssekretär und eigentlichen Machtzentrum des Vatikans, Kardinal Voiello. Dass er sich der gängigen kirchlichen Inszenierung entgegen stellt, stößt auf Ablehnung. Auch mit seinen engsten Vertrauten wie seinem Jugendfreund Kardinal Dussolier oder Sister Mary, die ihn im Waisenhaus aufgezogen hat, gerät er in Konflikt. Mithilfe einer jungen, frommen Gläubigen glaubt Kardinal Voiello gegen Lenny eine Intrige spinnen zu können. Während sich in den vorigen Werken seit „This Must Be the Place“ bzw. „La partita lenta“ der externe Konflikt für die Protagonisten in Grenzen gehalten hat, ist er in den Werken seit „The Young Pope“ wieder deutlich präsenter. Auch die Darstellung von Machtverhältnissen tritt wieder zutage. Der interne Konflikt der Charaktere gerät dabei nicht in den Hintergrund, sondern dient als Motivation und Erklärung für ihre teils schwer verständlichen Haltungen und Handlungen. Die ganze Mini-Serie über hat der Protagonist mit der Erinnerung an seine Kindheit zu kämpfen, in der seine Eltern ihn verlassen und an ein katholisches Waisenhaus abgegeben haben. Zum einen sehnt er sich nach ihnen zurück, zugleich verachtet er ihre Ansichten. Seine reaktionäre Haltung und die Ablehnung von allem Progressiven erscheint als Gegenentwurf zu seinen Eltern, die er als Hippies in Erinnerung hat und die ihm regelmäßig im Traum erscheinen.

Auch stilistisch ändert sich etwas. Bis „The New Pope“ nimmt die Bewegung der Kamera fast kontinuierlich zu. Hier mit einem Drittel aller Einstellungen, in denen sich die Kamera wieder auf dem Niveau von „Il divo“ und „La grande bellezza“ bewegt. Hat man sich in den letzten Filmen etwas zurückgehalten, was experimentelle Kamerapositionen angeht, wird von Film zu

¹⁷³ The Young Pope – Awards: https://www.imdb.com/title/tt3655448/awards/?ref=tt_awd

¹⁷⁴ Trutt 2020

Film wieder mehr experimentiert. Handkameraaufnahmen werden vielfältiger verwendet und nachdem in den letzten Werken längere Einstellungen eher unauffällig in die Handlung eingebunden wurden, nimmt auch hier die Aufmerksamkeit zu, die sie auf sich ziehen. Zu nennen wäre hier die Plansequenz zu Beginn der neunten Folge, in der der komplette Dialog zwischen Lenny und seinem Mentor in der Sixtinischen Kapelle in einer einzigen fließenden Steadicam-aufnahme gedreht wurde, die mit fünf Minuten und 37 Sekunden die zweit- bzw. drittlängste Einstellung in Sorrentinos Werk ist.¹⁷⁵

Auch inhaltlich spiegelt sich dies wider. Wenn die Bewegung der Kamera oder die Blicke in die Kamera auf die Konstruiertheit des Films hingewiesen haben, waren die Charaktere selbst nicht damit beschäftigt.¹⁷⁶ Am ehesten trifft dies noch auf Jep Gambardella zu, der regelmäßig im Off zum Publikum gesprochen hat. Ab „The Young Pope“ beschäftigen sich aber auch die Charaktere damit, wie sie medial wirken und dargestellt werden. Exemplarisch wird dies in einer Szene, in der Lenny einen weißen, unbedruckten Teller hochhält und gegenüber von Marketingchefin und Staatssekretär zur Geltung bringt, dass dies die einzige Form von Merchandise wäre, die er autorisiert, da sich kein Bild von ihm darauf befindet und er auch selbst darauf besteht, dass er kein Bild hätte. In der Inszenierung wird diese Position hinterfragt, da die Kleidung des Papstes, der von sich selbst behauptet, er hätte kein Bild, gleichzeitig durch das Licht von außen heiligenähnlich erstrahlt. Diese Inszenierung kommt in der Mini-Serie immer wieder vor. Der Ernst der Charaktere, die mit ihrem Erscheinungsbild beschäftigt sind, wird somit regelmäßig von der Inszenierung ironisch gebrochen. Diese „Regiestrategie der gedoppelten Ironie“, wenn man sie so nennen kann, zieht sich durch alle folgenden Werke bis „The New Pope“: Die Charaktere sind sich bewusst, dass ihr Erscheinungsbild medial geformt wird, gleichzeitig sorgt ihre Inszenierung durch Regie und Kamera dafür, dass diesen Annahmen der Charaktere ein anderes Abbild entgegengesetzt wird. Die Hürden dafür, dass durch diese gedoppelte Ironie „etwas Ernstes“ bzw. Wahres durchbricht¹⁷⁷, wie Sorrentino es sich erhofft, erscheinen hoch.

Killer in Red (2017)

Mit Clive Owen, Caroline Tillet, Tim Ahern und Linda Messerklinger¹⁷⁸

„Killer in Red“ ist der erste von drei Kurzfilmen, die das Getränkeunternehmen Campari produziert hat. Die beiden anderen Kurzfilme „The Legend of Red Hand“ (2018) und „Entering

¹⁷⁵ Ob man diese Plansequenz als zweit- oder drittlängste Einstellung betrachtet, hängt davon ab, ob man die knapp acht Minuten lange Einstellung in „La grande bellezza“ mitzählt oder nicht, da sie über den Abspann läuft und nicht in die Handlung integriert ist.

¹⁷⁶ Vgl. Curstädt 2020, S.151

¹⁷⁷ Vgl. Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

¹⁷⁸ Killer in Red (2017) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt6223260/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

Red“ (2019) wurden ebenfalls von zwei renommierten italienischen Regisseuren gedreht, Stefano Sollima und Matteo Garrone. „Killer in Red“ ist die erste Parallelgeschichte Sorrentinos seit „L'uomo in più“. Während die beiden Protagonisten in „L'uomo in più“ den gleichen Namen besaßen, werden in „Killer in Red“ beide Protagonisten von Clive Owen gespielt, wobei in surrealer Manier offen gelassen wird, ob es sich nicht eventuell um die gleiche Person handelt. Ein mysteriöser Mann betritt eines Abends eine leere Hotelbar, wo der Barkeeper ihm die Geschichte seines Mentors erzählt, der genauso ausgesehen haben soll wie der mysteriöse Mann. Die Parallelhandlung spielt in einem Nachtclub (dem gleichen Set wie die Hotelbar) in den 1970er Jahren. Der Mentor des Barkeepers mixt personalisierte Drinks, die in gewisser Weise die Zukunft des jeweiligen Gastes widerspiegeln. Dort fällt ihm eine rotgekleidete Schauspielerin im Gespann eines berühmten Filmproduzenten auf. Zwischen der Femme-fatale-haften Schauspielerin und dem Barkeeper entspinnt sich ein Flirt.

Die selbstreflexive Inszenierung wird hier fortgesetzt. Die Charaktere blicken immer wieder in die Kamera, was sie anteilig am gesamten Film nur in den Kurzfilmen „L'amore non ha confini“ und „La partita lenta“ noch öfter tun. Selten erfolgen zudem so schnelle Schnitte in den Werken Sorrentinos wie hier. Die Kamera bewegt sich zwar nicht sonderlich viel – nur in knapp 30 % aller Einstellungen –, was durch die vielen Schnitte und somit unterschiedlichen Einstellungen an Dynamik aber ausgeglichen wird. Die häufig aufeinanderfolgenden, unterschiedlichen Stilmittel – Zooms, Kranfahrten, statische Einstellungen, Zeitlupen, Dollyfahrten und Steadicambewegungen, inklusive Handkameraaufnahmen im Wasser – sind dabei fast durchgängig auf den Soundtrack abgestimmt und nehmen die exzentrische Inszenierung von Sorrentinos folgendem Film vorweg.

Loro – Die Verführten (2018)

Mit Toni Servillo, Elena Sofia Ricci, Riccardo Scamarcio, Kasia Smutniak, Euridice Axen und Fabrizio Bentivoglio¹⁷⁹

Nach „Il divo“ widmet sich Sorrentino mit „Loro“ das zweite Mal einer prägenden Gestalt der italienischen Politik in satirischer Art und Weise. Während „Il divo“ jedoch eine Schilderung des italienischen Politsystems war, steht in „Loro“ die Medienwelt und der damit verbundene Weg zur Macht im Mittelpunkt. Laut Sorrentino soll „Loro“ nicht als politischer Film über Berlusconi betrachtet werden, sondern als Film über den Zustand der italienischen Gesellschaft nach etlichen Jahren unter Berlusconi.¹⁸⁰ Dramaturgisch nimmt „Loro“ eine Sonderstellung in Sorrentinos Werk ein. Erst nachdem bereits ein Drittel des Films um ist, tritt die eigentliche Hauptfigur, in diesem Fall Silvio Berlusconi auf. Das erste Drittel des Films handelt vom jungen

¹⁷⁹ Loro (2018) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt10182822/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

¹⁸⁰ Feinberg 2022

Geschäftsmann Sergio Morra, der mithilfe der mysteriösen Kira und der Organisation imposanter Partys die Aufmerksamkeit Berlusconis, der von allen nur „Lui“ [dt.: Er] genannt wird, Zugang zu Macht und Reichtum erlangen will. Erst nach einem Drittel verlagert sich der Film hin zu Berlusconi, der den Großteil seiner Zeit auf seinem Anwesen auf Sardinien verbringt. Er ist zwar immer noch von einem Haufen junger Frauen und einer Gruppe von Nutznießern umgeben, er ist aber schon deutlich gealtert, was er sich aber nicht eingestehen will und immer wieder durch Ausüben seiner Macht gegenüber anderen beweisen muss. Sergio Morra taucht zwar noch auf, verschwindet aber, als er nach dem zweiten Drittel des Films einsehen muss, dass er mit seinem Vorhaben gescheitert ist.¹⁸¹

Wenn „La grande bellezza“ eine indirekte Auseinandersetzung mit der Wirkung des „Berlusconismus“ ist, ist dies die direkte Abrechnung mit der oberflächlichen Medienwelt, die Berlusconi mit seinem Medienimperium Mediaset über die Jahre errichtet hat. Der Titel „Loro“ [dt.: Sie, 3. Person Plural] kann in unterschiedliche Richtungen gedeutet werden. Mit „Sie“ kann der Machtzirkel und engste Kreis um Berlusconi gemeint sein. „Sie“ kann aber auch all diejenigen bezeichnen, die wie Sergio Morra versuchen, Berlusconis Gunst zu erlangen. Was auch wahrscheinlich ist, ist dass mit „Sie“ die Bevölkerung gemeint ist. Zum einen kommt eine ältere Frau vor, an die Berlusconi unter falschem Namen eine fiktive Wohnung verkauft, um sich seines Verkaufstalents zu versichern. Ganz am Ende des Films werden Rettungskräfte gezeigt, die die Trümmer des vom Erdbeben zerstörten L’Aquila bergen. Während der Rest des Films zu großem Teil mit Musik unterlegt wird, ist die Abspannsequenz als einzige aller Filme Sorrentinos stumm. In einer zwei Minuten und 39 Sekunden langen Steadicameinstellung, über die der Abspann läuft, gleitet die Kamera vor erschöpften Feuerwehrleuten aus L’Aquila her. In keinem anderen Werk Sorrentinos treffen Stilmittel so radikal aufeinander und noch nie wurde ein Film so stark als Film ausgewiesen.¹⁸² Von allen Spielfilmen und Mini-Serien wird nur in der folgenden Mini-Serie „The New Pope“ anteilig am Gesamtfilm so oft in die Kamera geschaut. Dies geschieht gerade im ersten Drittel des Films, das dem von Berlusconi faszinierten Sergio Morra folgt und von Zeitlupen, Zooms und Blicken in die Kamera geprägt ist. Bei den Blicken in die Kamera wird dabei vorrangig das Publikum und keine diegetische Instanz wie ein Charakter adressiert. Sobald sich die Handlung zu Berlusconi verlagert, werden die Einstellungen länger. Im Gegensatz zu „The Young Pope“ sind Plansequenzen in „Loro“ wieder subtiler und sind oftmals eine lange fließende Bewegung.

¹⁸¹ Im folgenden werde ich den Charakter des Sergio Morra ebenfalls als Protagonisten des Films ansehen, da zum einen das komplette erste Drittel des Films um ihn herum kreist und er zum anderen ein klares Ziel besitzt, dass er den Film über verfolgt. Den Filmpreisen zufolge handelt es sich aber um einen Nebencharakter. Beim David di Donatello und Nastro d’Argento war der Darsteller Sergio Morras, Riccardo Scamarcio, in der Nebendarsteller-Kategorie vertreten. Ich überlasse die Kategorisierung jedem einzeln.

¹⁸² Vgl. Marini-Maio 2020; zitiert nach Kilbourn 2020, S.158

„Loro“ ist nach fünf Jahren das erste Mal, dass Toni Servillo wieder eine Rolle in einem Werk Sorrentinos übernommen hat. Zugleich ist „Loro“ der bis jetzt letzte Film, den er mit Indigo Film gedreht hat. Bis dahin wurden alle Spielfilme Sorrentinos von Indigo Film produziert. Die Besetzung des Films hat fast alle Darstellerpreise beim Nastro d'Argento gewonnen, Sorrentino und Contarello dazu den Preis für das Beste Drehbuch. Auch beim David di Donatello war „Loro“, der in Italien als Zweiteiler erschien, mit einem Dutzend Nominierungen vertreten, konnte aber kaum einen gewinnen.¹⁸³ Wie auch bei „Youth“ gesteht Sorrentino rückblickend ein, dass er bei „Loro“ nicht die Energie und Motivation wie bei früheren Werken hatte,¹⁸⁴ auch wenn seine Position angesichts der unterschiedlichen Milieus, die er gegenüberstellt, selten so klar war.

Piccole avventure romane (2018)

Mit Michela Begal, Malcolm Lindberg, Francesco Aquaroli und Lidia Vitale¹⁸⁵

Nach dem Exzess von „Loro“ stellt dieser Kurzfilm so etwas wie eine stilistische Kur dar. „Piccole avventure romane“, der im Auftrag der Warenhauskette La Rinascente produziert wurde, besitzt keine wirkliche Handlung, sondern zeigt zwei Models, die durch das leere, nächtliche Rom streifen, nachdem ihr Fotograf sie bei einem Foto-Shooting plötzlich verlassen hat. Sie gelangen in ein leeres, nächtliches Kaufhaus, in dem sie sich ankleiden. Bis dahin flanieren die beiden nur in Unterwäsche durch Rom und treffen auf eine Reihe mysteriöse Kranzträger.

Der achtminütige Kurzfilm besteht aus nur 25 Einstellungen, wobei die Kamera sich knapp die Hälfte aller Einstellungen über bewegt. Sofern sie sich bewegt sind dies nur fließende, langsame Steadicambewegungen. Die Einstellungen halten so lange, dass dieser im Vergleich zu allen anderen Kurzfilm sogar eine Einstellung besitzt, die länger als eine Minute dauert. Auch, wenn „Piccole avventure romane“ [dt.: Kleine römische Abenteuer] an der Oberfläche eine Abkehr von „Loro“ annehmen lässt, ist er genauso wie dieser ein Spiel mit der Kamera. Die beiden Protagonisten sagen kein einziges Wort zueinander, sondern verständigen sich nur über Blicke. Das Publikum wird auf ihr Schauen hingewiesen, wenn die Frau sich an einer Stelle bewusst von dem sie begleitenden Mann abwendet und direkt in die Kamera (zum Publikum) schaut und grinst.

¹⁸³ Loro 1 – Awards: https://www.imdb.com/title/tt6748466/awards/?ref=tt_awd

¹⁸⁴ Pagani 2020

¹⁸⁵ Piccole avventure romane (2018) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt9132286/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

The New Pope – Der neue Papst (2020)

Mit Jude Law, John Malkovich, Silvio Orlando, Cécile de France, Javier Cámara und Ludivine Sagnier¹⁸⁶

„The New Pope“ ist die Fortsetzung von Sorrentinos Mini-Serie „The Young Pope“. Die Handlung schließt neun Monate nach der Handlung von „The Young Pope“ an. Lenny, der am Ende von „The Young Pope“ scheinbar starb, liegt im Koma und die Macht über die katholische Kirche und den Vatikan hängt in der Schwebel. Man entschließt sich einen neuen Papst zu wählen, doch der auf Lenny folgende, liberale Franziskus II. stirbt kurze Zeit nach Amtsantritt. Nach einigem Ringen zwischen Kardinal Voiello und seinem Konkurrenten Kardinal Hernández (beide von Silvio Orlando gespielt) wird der exzentrische, aber moderate Sir John Brannox zum neuen Papst, Johannes Paul III., gewählt. Aber nicht nur die Frage, was passiert, wenn Lenny aus dem Koma aufwachen sollte, beschäftigt die Führung des Vatikans, sondern auch ein Sexskandal, Mitsprache einfordernde Nonnen, radikale Lenny-Anhänger und islamistische Terroranschläge. Im Gegensatz zum Vorgänger treten die Glaubensansichten der Charaktere in den Hintergrund und machen Platz für prominente gesellschaftliche Themen, die auf die Entscheider im Vatikan einwirken. Nach dem Exzess von „Loro“ sind die Charaktere hier wieder nuancierter und nahbarer, auch der Blick auf die Gesellschaft und die Machtstrukturen erscheint wohlwollender.

Die bei „The Young Pope“ festgestellte „Regiestrategie der gedoppelten Ironie“ wirkt in „The New Pope“ fort, aber in einer anderen Weise. Bestand sie in „The Young Pope“ wie auch in „Loro“ darin, dem Selbstbild eines Charakters durch die Inszenierung das Gegenteil entgegenzusetzen, besteht sie in „The New Pope“ eher darin, dass mit den Vorurteilen oder Erwartungen des Publikums gespielt wird. Die Charaktere sind jedoch bewusst, wie sie von anderen inklusive des Publikums wahrgenommen werden, und spielen damit genauso wie die Regie. Die Art und Weise, wie die Charaktere handeln und sich repräsentieren, wirkt eher wie ein Spiel, wie die Mini-Serie in ihrer Gänze auch. Ein Beispiel ist die Marketingchefin Sofia. Zu Beginn der zweiten Folge wird sie von jungen Mönchen lüstern angeschaut, was das Publikum erst nicht wahrnimmt, da sie direkt in die Kamera schaut, aber erst danach der Umschnitt zu den Mönchen erfolgt. Im Anschluss daran gleitet sie mit ihren Händen über ihre Schenkel und ihren Körper, geht somit auf die Blicke ein, die auf sie gerichtet sind. Zwischendurch erfolgen Umschnitte zu den gaffenden Mönchen. Dann wird die Inszenierung jedoch abrupt unterbrochen durch den Mittelfinger, den Sofia den Mönchen entgegenstreckt. Sofia wird todernst, die Mönche sind enttäuscht. Sie wendet sich desinteressiert von ihnen ab und setzt ihre Arbeit fort. Das zweite Beispiel ist Sir John Brannox, von dem aufgrund seiner Gestik, seiner Sprache,

¹⁸⁶ The New Pope (TV Mini Series 2019 – 2020): https://www.imdb.com/title/tt7157248/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

seiner exzentrischen Kleidung und seiner Schminke die ganze Mini-Serie über angenommen wird, dass er schwul sei. Die Vermutung wird nicht nur von Charakteren geäußert. Dadurch, dass nicht sofort aufgelöst wird, ob er es sei oder nicht, wird auch das Publikum im Glauben gelassen, dass er es sei. Sir John Brannox sind diese Annahmen aber durchaus bewusst und er spielt mit ihnen. Es kann angenommen werden, dass er bisexuell ist, aber er ist nicht homosexuell, was sich daran zeigt, dass er am Ende der Mini-Serie, nachdem er als Papst zurückgetreten ist, eine Beziehung mit der Marketingchefin Sofia eingeht. Während in „The Young Pope“ versucht wurde, die Ambivalenz der katholischen Kirche zu zeigen zwischen Tradition und Aufbruch, folgt „The New Pope“ offen der Prämisse, wie der Vatikan sein könnte und nicht wie er ist. Dem Image, das der Kirche und auch dem Vatikan anhaftet und das sich in dogmatischen Äußerungen zur Abtreibungsdebatte¹⁸⁷ oder auch ihrem Umgang mit dem Erbe früherer Päpste¹⁸⁸ zu bestätigen scheint, wird ein weltoffener und verständnisvoller Vatikan entgegengestellt, in dem es zwar weiterhin die bekannten Probleme gibt, wo aber gleichzeitig Platz für Lebensfreude und Selbstbestimmung ist, wie sich an den Vorspännern und Abspännern zeigt. Sechs Vorspänner spielen im Schlafsaal der Nonnen, wo die Nonnen nachts vor einem meterhohen, bunt erleuchteten Kreuz zu dem Popsong „Good Time Girl“ tanzen. In den Abspännern, die größtenteils statisch sind, tanzen ebenfalls verschiedene Charaktere.

Stilistisch wird eine breite Palette präsentiert, man kann von „kontrolliertem Exzess“ sprechen. Seit „Youth“ hat sich der Anteil an Kamerabewegungen konstant gesteigert und erreicht mit „The New Pope“ von allen Spielfilmen und Mini-Serien mit knapp 47 Prozent den höchsten Anteil an den Einstellungen nach Sorrentinos Frühwerken „L'uomo in più“ und „Le conseguenze dell'amore“. Ebenso wie „The Young Pope“ enthält „The New Pope“ zahlreiche Plansequenzen, handhabt sie aber eher subtil wie „Loro“, indem die längeren Einstellungen eher aus einer kontinuierlichen, fließenden Bewegung bestehen, anstelle von ausufernden Steadicambewegungen wie in den frühen Filmen. Der Anteil von Handkameraaufnahmen ist wie in den Werken seit „This Must Be the Place“ äußerst gering. „The New Pope“ deutet in seiner empathischen Sichtweise auf die Charaktere schon auf Sorrentinos folgenden Film hin. In anderer Hinsicht stellt „The New Pope“ einen Schlusspunkt dieser dritten Schaffensphase dar, da es das bislang letzte Werk ist, bei der Luca Bigazzi die Kameraführung übernommen hat.

È stata la mano di Dio – Die Hand Gottes (2021)

Mit Filippo Scotti, Toni Servillo, Teresa Saponangelo, Marlon Joubert und Luisa Ranieri¹⁸⁹

¹⁸⁷ Papst vergleicht Abtreibung mit Auftragsmord: <https://www.tagesschau.de/ausland/papst-abtreibung-101.html>

¹⁸⁸ Drobinski 2020

¹⁸⁹ The Hand of God (2021) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt12680684/fullcredits/?ref=tt_cl_sm

Mit „È stata la mano di Dio“ schlug Sorrentino sowohl inhaltlich, als auch stilistisch neue Wege ein. Mehrere Kritiker sehen in dem Film Sorrentinos bislang persönlichstes Projekt.^{190 191 192} Der Film kann als weiterer Umbruch angesehen werden und deutet auf eine neue Schaffensphase Sorrentinos hin. Nach zwanzig Jahren ist dies der erste Film Sorrentinos, der in seiner Heimatstadt Neapel spielt. Autobiografisch geprägt erzählt Sorrentino die Geschichte des 16-jährigen Fabietto Schisa, der in Neapel Mitte der 1980er-Jahre aufwächst. Er ist von einer eigentümlichen, aber sympathischen Familie umgeben: Seine Mutter macht ständig Späße, sein Vater ist nie um einen Spruch verlegen, eine mürrische Verwandte trägt selbst im Hochsommer Pelz und sein Bruder träumt davon in einem Film von Fellini mitzuspielen. Er selbst ist heimlich in seine Tante Patrizia verliebt. Zudem ist ganz Neapel in Aufruhr seit das Gerücht die Runde macht, dass der örtliche Fußballklub Diego Maradona, den besten Fußballspieler der Welt, verpflichten könnte. In der heilen Welt zeigen sich immer wieder Brüche, wenn sich zum Beispiel herausstellt, dass der Vater schon seit Jahren eine Affäre und ein außereheliches Kind hat, aber sie bleibt trotzdem intakt. Die friedliche Jugend, die Fabietto verbringt, wird jedoch abrupt beendet, als seine Eltern bei einem Unfall ums Leben kommen. Gleich sein Leben bis dahin eher einer Komödie, ist sie nun ein Drama. Doch eine Sache scheint ihm einen Ausweg aus seiner Trauer aufzuzeigen und ihm Halt zu geben: das Kino.

„È stata la mano di Dio“ ist der erste Spielfilm Sorrentinos, in dem der Protagonist jünger ist als er selbst. Ein Umstand, der Sorrentino sehr bewusst ist. „Die Filme, die ich in der Vergangenheit gedreht habe, waren angetrieben von meiner Neugier, verschiedene Welten zu erkunden, die mir mysteriös erscheinen. Hier ist es das komplette Gegenteil. Dies ist die einzige Welt, die mir vertraut ist. Ich musste einen völlig anderen Weg gehen.“¹⁹³ Schon 2020 deutete sich in einem Interview an, dass sich Sorrentino einem völlig anderen Sujet als bisher zuwenden wird.¹⁹⁴ Sich dazu durchzuringen die Geschichte niederzuschreiben soll für ihn leichter gewesen sein, als den Film dann auch zu inszenieren.¹⁹⁵

Neben dem inhaltlichen Wechsel, kam es auch zu einem stilistischen Wechsel. „Der Inhalt ist sehr verschieden von meinen bisherigen Filmen, demnach musste ich auch meinen Stil auf den Kopf stellen.“¹⁹⁶ Daria D’Antonio, die bereits bei mehreren Kurzfilmen Sorrentinos die Kameraführung übernommen hat, übernimmt die Position Luca Bigazzis, der bis auf Sorrentinos ersten Spielfilm „L’uomo in più“ all seine Spielfilme und Mini-Serien fotografiert hat. Wie Sorrentino sagt, sollte die Ästhetik hinter die Drehorte zurückgetreten und auch Künstlichkeit von

¹⁹⁰ Cumming 2021

¹⁹¹ Rooney 2021

¹⁹² Verini 2022

¹⁹³ Cumming 2021

¹⁹⁴ Vgl. Pagani 2020

¹⁹⁵ Feinberg 2022

¹⁹⁶ Cumming 2021

der Kamerabewegung weggelassen werden.¹⁹⁷ Die Obsession, seine Jugend so detailgenau wie möglich darzustellen, ging soweit, dass in genau dem Haus gedreht wurde, in dem er auch aufgewachsen ist.¹⁹⁸ In der Kameraführung zeigen sich etliche Veränderungen. Hat sich in den letzten Film die Kamera in fast der Hälfte aller Einstellungen bewegt, ist es jetzt in weniger als einem Viertel. Nach Sorrentinos beiden englischsprachigen Spielfilmen „This Must Be the Place“ und „Youth“ ist dies das statischste Werk Sorrentinos. Auch Sorrentino merkt dies an. Laut ihm bewege sich die Kamera im Film deshalb so wenig, weil in den anderen Filmen erst noch eine Wahrheit gesucht werden musste, hier aber nicht, da es seine eigenen Erfahrungen sind.¹⁹⁹ In den letzten Filmen und Mini-Serien gab es immer wieder Montagen, die an Musikvideos erinnerten, was hier ebenfalls fehlt. Die Plansequenzen sind zwar auf dem Niveau der letzten Werke, aber deutlich subtiler, da knapp die Hälfte dieser Einstellungen statisch gefilmt ist und zum anderen die Ein-Minuten-Marke, die ich mir für den Vergleich solcher Einstellungen gesetzt habe, abgesehen von Anfangs- und Schlusseinstellung von allen nur knapp überschritten wird. Während auffällige Kameraeinstellungen beispielsweise mit Kränen oder Steadicam seltener geworden sind im Vergleich zu vorigen Filmen, wurden Handkamerateinstellungen wieder deutlich öfter verwendet. Zwar nicht in dem Ausmaß der frühen Werke bis „La partita lenta“, aber auffällig im Vergleich zu den Werken seit „This Must Be the Place“. Während in den Werken seit „The Young Pope“ sehr selbstreferentiell gearbeitet wurde und mehrfach auf den Film als solchen verwiesen wurde, ist „È stata la mano di Dio“ äußerst zurückhaltend damit. So wird in keinem Film abgesehen von „This Must Be the Place“ so selten in die Kamera geschaut. Wenn dies jedoch geschieht, passiert es äußerst gezielt und adressiert in über zwei Dritteln aller Fälle den Protagonisten, das Alter Ego Sorrentinos.

Dass Sorrentino immer noch eine feste Größe des italienischen Kinos ist, bewies sich dadurch, dass „È stata la mano di Dio“ der einzige italienische Film war, der 2021 an der italienischen Kinokasse erfolgreich war.²⁰⁰ Sowohl beim David di Donatello, als auch dem Nastro d'Argento war der Film vielfach nominiert, von denen er viele auch gewann. Bei beiden unter anderem den Preis für den besten Film. Sorrentino gewann zum einen den Nastro d'Argento für das Beste Drehbuch und den David di Donatello den Preis für die Beste Regie. Daria D'Antonio schrieb italienische Filmgeschichte als erste Frau, die sowohl den David di Donatello, als auch den Nastro d'Argento für die Beste Kamera gewann. Darüber hinaus war der Film auch international zahlreich vertreten. Auf den Internationalen Filmfestspielen von Venedig, wo Sorrentino das erste Mal im Wettbewerb gewesen ist, konnte er den Großen Preis der Jury gewinnen. Nach „La grande bellezza“ wurde Sorrentino sowohl für den BAFTA, den Golden Globe, als

¹⁹⁷ Vgl. Cumming 2021

¹⁹⁸ The Hand of God: Aus der Sicht von Paolo Sorrentino (auf Netflix)

¹⁹⁹ Feinberg 2022

²⁰⁰ Vgl. Meiler 2022

auch für den Oscar für den Besten fremdsprachigen bzw. internationalen Film nominiert.²⁰¹ Im Vergleich zu „La grande bellezza“ konnte er aber keinen davon gewinnen und verlor bei allen gegen den japanischen Film „Drive My Car“ (2021) von Ryûsuke Hamaguchi.²⁰² „È stata la mano di Dio“ ist außerdem der erste Film, den Sorrentino auch selbst produziert hat, nachdem er bereits bei „The New Pope“ ausführender Produzent gewesen ist. Zusammen mit Lorenzo Mieli produziert er auch seinen nächsten Film „Mob Girl“²⁰³ mit Jennifer Lawrence,²⁰⁴ bei dem auch Daria D’Antonio wieder die Kameraführung übernehmen soll.²⁰⁵

Themen und wiederkehrende Elemente

Zwei große Themenkomplexe durchziehen das Werk von Paolo Sorrentino, die er auch beide bestätigt hat: Zum einen ist das eine Gemengelage aus Melancholie, Nostalgie und dem Umgang mit Einsamkeit²⁰⁶, zum anderen „das Studium von Machtbeziehungen zwischen Individuen.“²⁰⁷

Ersteres zeigt sich schon auf formaler Ebene durch die häufige Verwendung von Rückblenden oder Rückblenden ähnlichen Traumszenen. Beide sind filmische Formen, die in höchstem Maße eine subjektive Perspektive eines Charakters zeigen. Neben Träumen, die Erinnerungen des Charakters beinhalten, finden sich in Sorrentinos Werk auch andere Träume und Albträume. Zwei außergewöhnliche Verwendungen will ich hier hervorheben. Während Traumszenen und Erinnerungen sonst extradiegetisch eingebunden werden, werden in „Le conseguenze dell’amore“ (oft durch Drogenkonsum hervorgerufene) Rückblenden und Träume in die Diegesis, also in die eigentliche Handlungsebene integriert, was laut Kilbourn „Textur zum Erzählfluss“ hinzufügt, die Bedeutung des Erzählens verstärkt und der Erklärung eines Charakters dient.²⁰⁸ Kilbourn stellt generell bei Sorrentino eine große Bedeutung des Erinnerens fest, die sich nicht nur subjektiv anhand von Rückblenden offenbart, sondern auch objektiv „in Bezug auf die Auseinandersetzung der Filme mit dem abendländischen Gedächtnis als Erbe des Humanismus.“²⁰⁹ Dies kann man so verstehen, dass die Filme generell an etwas erinnern. Fast alle Filme Sorrentinos spielen in der Gegenwart. Bei den Filmen, die in der Vergangenheit spielen, ist diese Vergangenheit nie sonderlich weit entfernt und hat noch Auswirkungen auf die Gegenwart, in der der Film entstanden ist. Sorrentinos erster Spielfilm „L’uomo in più“ (2001) spielt Mitte der 1980er Jahre, der Zeit, in der er aufgewachsen ist. „Il Divo“ (2008) spielt

²⁰¹ È stata la mano di Dio – Awards: https://www.imdb.com/title/tt12680684/awards/?ref=tt_awd

²⁰² Doraibu mai kâ – Awards: https://www.imdb.com/title/tt14039582/awards/?ref=tt_awd

²⁰³ Paolo Sorrentino: https://www.imdb.com/name/nm0815204/?ref=nv_sr_srg_0

²⁰⁴ Dry 2019

²⁰⁵ About – Daria d’Antonio: <https://www.dariadantonio.com/about>

²⁰⁶ Elkann 2017

²⁰⁷ Bonsaver 2009, S.43 (auch in Kilbourn 2020, S.XXIII)

²⁰⁸ Kilbourn 2020, S.24f.

²⁰⁹ Kilbourn 2020, S.49

Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre und behandelt die späten Jahre des mehrfachen italienischen Ministerpräsidenten Giulio Andreotti, an dessen Ende sich die Auflösung der italienischen Nachkriegsparteienlandschaft infolge des Tangentopoli-Skandals ankündigt.²¹⁰ „Loro“ (2018) spielt um das Jahr 2009 herum und behandelt neben der von Silvio Berlusconi geprägten Medienlandschaft dessen letzte Amtszeit als italienischer Ministerpräsident (2008 – 2011). Berlusconi ist weiterhin eine prägende Gestalt der italienischen Politik, was sich zuletzt an seiner umstrittenen, aber durchaus aussichtsreichen Kandidatur für das Amt als italienischer Staatspräsident gezeigt hat.²¹¹ ²¹² Erwähnenswert ist der Kurzfilm „Killer in Red“ (2017), dessen Handlung zu gleichen Teilen in der Gegenwart und einem Nachtclub Ende der 1970er Jahre spielt. Der Film Sorrentinos, bei dem der Abstand zwischen Entstehungszeit und erzählter Zeit am größten ist, ist „È stata la mano di Dio“ (2021), der zu großen Teilen autobiografisch Sorrentinos Jugend in Neapel Mitte der 1980er Jahre erzählt.²¹³ Der Film enthält selbst nur eine kurze, stille Rückblende (Fabietto auf dem Mofa zusammen mit seinen Eltern), aber kann selbst als eine einzige große Erinnerung Sorrentinos angesehen werden, was Kilbourns Feststellung vom „abendländischen Gedächtnis als Erbe des Humanismus“²¹⁴ in dessen Filmen wohl am nächsten kommt. Dass so viele Protagonisten der Filme Erinnerungen anhängen, verdeutlicht auch ihr „Ringen um Identität und Sinnstiftung“.²¹⁵

Der zweite Themenkomplex, der Sorrentinos Werk durchzieht, ist Macht bzw. laut Sorrentino „das Studium von Machtbeziehungen zwischen Individuen.“²¹⁶ Am präsentesten zeigen sich Machtverhältnisse in den beiden bereits erwähnten Polit-Biografien über Andreotti und Berlusconi, aber auch in anderen Filmen ist es gegenwärtig. In den ersten Filmen stehen die Figuren in einem Abhängigkeitsverhältnis zu anderen. In Sorrentinos Kurzfilm „L'amore non ha confini“ findet sich der Protagonist in Gegenwart eines Mafioso wieder, in „L'uomo in più“ stehen die Protagonisten in Abhängigkeit zu ihren (ehemaligen) Arbeitgebern und in „Le conseguenze dell'amore“ steht der Protagonist wieder unter Kontrolle der Mafia. In „L'amico di famiglia“ ist das Verhältnis umgedreht, da hier der Protagonist, der Geldleiher Geremia De Geremei, derjenige ist, von dem andere abhängig sind. In den Werken zwischen „La partita lenta“ (2009) und „Youth“ (2015) sind die Machtverhältnisse subtiler. Hier werden die Protagonisten eher von einem Schuldgefühl belastet, der Last der Erinnerung, und weniger von anderen Personen. In „La partita lenta“ ist es das gestörte Verhältnis zwischen einem Vater und seinem Sohn, sowie seiner Frau. In „This Must Be the Place“ belastet den Protagonisten der Tod zweier Fans

²¹⁰ Sassoon 2013

²¹¹ Rüb 2022

²¹² Vitale 2022

²¹³ Wie bei allen autobiografischen oder semi-autobiografischen Filmen liegt es am Publikum zu beurteilen, was wirklich passiert und was lediglich künstlerische Erinnerung ist. Bradshaw 2021

²¹⁴ Kilbourn 2020, S.49

²¹⁵ Alexius / Curstädt / Hayer, 2020, S.11

²¹⁶ Bonsaver 2009, S.43 (auch in Kilbourn 2020, S.XXIII)

vor vielen Jahren, die sich aufgrund eines seiner schwermütigen Songs das Leben genommen haben. In „La grande bellezza“ belastet den Protagonisten Jep Gambardella die Nachricht vom Tod seiner Jugendliebe und der von ihm als leer empfundene Alltag. In „The Dream“ trifft die Protagonistin in einem nächtlichen Juweliergeschäft auf ihre verstorbenen Eltern und in „Y-outh“ fühlt sich der Protagonist außerstande zu dirigieren, seitdem seine Frau gesundheitlich nicht mehr in der Lage ist zu singen, und er erkennt, dass er seine Familie über viele Jahre zugunsten der Arbeit vernachlässigt hat. Eine Wende nimmt die Darstellung von Macht und Machtverhältnissen ab „The Young Pope“, wo die Protagonisten über die Medien Macht über ihr eigenes Bild erlangen, während sie gleichzeitig von Erinnerungen gequält werden. In „The Young Pope“ und „The New Pope“ kontrollieren die Protagonisten als Päpste die katholische Kirche, die für sie arbeitenden Personen (Kardinäle, Pressestelle, etc.) und die Positionen, die nach außen getragen werden, während sie gleichzeitig durch die Erinnerung an das Verlassenwerden durch die Eltern oder den Tod des Bruders belastet werden. Die beiden Kurzfilme „Killer in Red“ und „Piccole avventure romane“ sind wieder eher subtiler und machen durch das selbstbewusste Auftreten der Protagonisten auf die Macht über das Bild deutlich, das sie von sich vermitteln. In der Medien-Satire „Loro“ werden Machtverhältnisse in vielfacher Form dargestellt, wenn gezeigt wird wie Abgeordnete von Berlusconi beeinflusst werden, etliche Menschen sich für erhofften Einfluss und Reichtum bereitwillig seinem Apparat unterwerfen und Berlusconis Frau sich nach vielen Jahren der Ehe aus dessen Fängen befreien will. Wo „È stata la mano di Dio“ zu positionieren ist, wird sich wohl erst in Zukunft zeigen, da er auf der einen Seite als autobiografischer Film Sorrentinos Kontrolle über das eigene Bild verdeutlicht, auf der anderen Seite der Protagonist (ergo er selbst) von dem Tod seiner Eltern belastet ist und er die Macht über seinen weiteren Werdegang erlangen muss (ein Filmemacher zu werden).

Auch wenn Sorrentino darauf bestanden hat, dass der gesellschaftliche Hintergrund in seinen Filmen eine untergeordnete Rolle spiele und er sich in seinen Filmen keine politische Position direkt äußern will²¹⁷, hat er jedoch Überlegungen zur Macht angestellt. Im Making-of zu „L'amico di famiglia“, den er direkt vor seiner Polit-Satire „Il Divo“ realisiert hat, äußert sich Sorrentino kritisch zur Situation der italienischen Politik, die im Gegensatz zu Frankreich, Deutschland oder den skandinavischen Ländern weniger von Transparenz, sondern von Geheimniskrämerei geprägt sei. Während Personen, die Macht missbrauchen, in den anderen Staaten ihre Posten verlieren, bleiben in Italien diese Personen erhalten.²¹⁸ Deutlich wird dies an der Person von Giulio Andreotti, der mit Unterbrechungen von wenigen Jahren fast allen italienischen Regierungen zwischen 1947 und 1992 in unterschiedlichen Positionen, davon siebenmal als Ministerpräsident, angehörte und von 1991 an Senator auf Lebenszeit war, trotz

²¹⁷ Sorrentino 2013 (Making-of)

²¹⁸ Sorrentino 2006 (Making-of)

zahlreicher Anschuldigungen und Gerichtsverfahren, auch in Bezug zur Mafia.²¹⁹ Sorrentino vertritt die Ansicht, dass seine Protagonisten als Metapher dienen und diese verzerrte Weise des Machtbesitzes in Italien auf der kleinstmöglichen, persönlichsten Stufe verkörpern. Bei Macht gehe es nicht um Reichtum oder Besitz, sondern um die Kontrolle über andere Menschen. „Menschen, die Macht besitzen, sind oft unkultiviert und missbrauchen das Konzept von Macht.“²²⁰ Als Antrieb, Macht anstreben und besitzen zu wollen, macht Sorrentino Eitelkeit aus, die Menschen mit „einem unbezähmbaren Handlungswillen beseelt. Sie macht blind und verursacht gigantische Fehler.“²²¹

Stilistische Einflüsse

Über die Jahre wurden viele Referenzen in den Filmen Sorrentinos entdeckt, wobei er auch selbst in Interviews diverse Einflüsse nannte. Ausgangspunkt vieler seiner Drehbücher ist ein Spiel mit unterschiedlichen Genres, aus deren Kombination sich etwas Neues entwickelt. Man sollte sich keinem Genre verbunden fühlen, sondern sich immer mehreren zuwenden.²²² Bezüglich des Wahrheitsbegriffs und der Verortung zwischen Moderne und Postmoderne, wurde angemerkt, dass bei Sorrentino Einflüsse aus Popkultur und der „hohen Kunst“ nicht gegenübergestellt, sondern gleichwertig nebeneinander gestellt werden.²²³ Immer wieder waren andere Filme die Motivation, selbst einen Film zu drehen. So erzählte Sorrentino, dass Quentin Tarantinos „Jackie Brown“ (1997) die Erzählstruktur von „Le conseguenze dell’amore“ stark beeinflusst hat²²⁴. Stephen Frears Film „Die Queen“ (2006) inspirierte ihn mit seiner Darstellung von Machtverhältnissen in der Politik zu „Il Divo“. Vor „The Young Pope“ sah er nur wenige Fernsehserien. Die erste Staffel von „True Detective“ (2014), die von Cary Joji Fukunaga gedreht wurde, hat ihm allerdings das Potenzial aufgezeigt, was für umfangreiche Geschichten man erzählen kann, für die man im Kino keine Zeit hat, und mit Erscheinen von Alfonso Cuaróns autobiografisch geprägten Film „Roma“ (2018) hat auch Sorrentino den Mut gefasst sich filmisch mit seiner Jugend und seinem Trauma auseinanderzusetzen.²²⁵ Die filmischen Inspirationen sind somit vielseitig. Im Folgenden ordne ich die Referenzen und Einflüsse auf Sorrentinos Filme in unterschiedliche Kategorien ein: das italienische Kino, aus italienischer Sicht ausländische Filme, insbesondere US-amerikanische, Referenzen an kommerzielle Bereiche wie Musikvideos, Werbung und Fernsehshows und zuletzt Einflüsse aus der „hohen Kunst“

²¹⁹ Sassoon 2013

²²⁰ Sorrentino 2006 (Making-of)

²²¹ Pagani 2020

²²² Sorrentino 2006 (Making-of)

²²³ Vgl. Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.13

²²⁴ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l’occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

²²⁵ Vgl. Feinberg 2022

wie Literatur und Philosophie. Bei Referenzen an Fernsehshows verstehe ich den Einfluss Silvio Berlusconis auf Italien, der in Sorrentinos Filmen mehrfach kritisiert wurde.^{226 227}

Italienisches Kino

Es gibt wohl keine Person im italienischen Kino, mit der Paolo Sorrentino öfter verglichen wurde, als Federico Fellini.²²⁸ Sorrentino bestätigt den Einfluss, den Fellini auf ihn hat, und bekräftigt auch, dass Themen wie Erinnerung und Melancholie, die in Fellinis Filmen sehr präsent sind, auch bei ihm auftreten. Federico Fellini habe aber alle italienischen Regisseure beeinflusst, die nach ihm kamen.²²⁹ Die zwei Filme, auf die immer wieder Bezug genommen wird, sind zum einen „La dolce vita“ (1960) und zum anderen „8 ½“ (1963),²³⁰ den laut Sorrentino schönsten und wichtigsten Film der Kinogeschichte.²³¹ Auch wenn Sorrentino darauf besteht, dass „die Einflüsse im Wesentlichen unbewusst“ sind,²³² fallen beträchtliche visuelle Gemeinsamkeiten in der Wahl der Einstellungen in sämtlichen seiner Werke auf.²³³ Inhaltlich gibt es ebenfalls mehrere Gemeinsamkeiten. Grotteske Charaktere und ein verschrobener Humor kommen in „L’amico di famiglia“ vor.²³⁴ Die Bedeutung der Erinnerung, wie sie in „Il divo“ und „La grande bellezza“ präsent ist, treten in Fellinis autobiografisch geprägten Filmen „Roma“ (1972) und „Amarcord“ (1973) auf.²³⁵ Wenn in „La grande bellezza“ die Kamera an den Statuen und Räumen im nächtlichen Palazzo herumfährt, erinnert dies stark an die U-Bahn-Szene in „Roma“, wo ein Archäologenteam eine antike römische Villa entdeckt und die Fresken nach Kontakt mit der Außenluft beginnen zu verschwinden. Des Weiteren erscheint die Szene in „Youth“, in der Boyle sich an einem Berghang all die Frauenrollen aus seinen Filmen vorstellt, als Hommage an die Haremszene in „8 ½“.²³⁶ Zwei der offensichtlichsten Referenzen an Fellini finden sich aber in seinem jüngsten Film „È stata la mano di Dio“: Zum einen gehen Fabietto und sein Bruder zum Casting eines Fellini-Films, dessen Vorraum mit allerhand eigenwilligen, grotesken Personen gefüllt ist. Fellini selbst kommt ebenfalls in der Szene vor, aber nur als Stimme, während Fabietto durch einen Türspalt in den Castingraum schaut und eine mit Bildern von schönen Frauen prall gefüllte Wand erblickt. Die andere explizite Hommage an Fellini

²²⁶ Vgl. Spadafora 2014, S.212 – 219; zitiert nach Kilbourn 2020, S.93

²²⁷ Vgl. Feinberg 2022

²²⁸ Vgl. Bondanella / Pacchioni 2017, S.547; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.15

²²⁹ Sorrentino 2013 (Making-of)

²³⁰ Vgl. Kilbourn 2020, S.88

²³¹ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l’occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mggnsTS347I>

²³² Sorrentino 2013 (Making-of)

²³³ Dell’ispirazione_FELLINI e SORRENTINO: <https://www.youtube.com/watch?v=BvaBB7S0nKM>

²³⁴ Sorrentino 2006 (Making-of)

²³⁵ Vgl. Kilbourn 2020, S.88

²³⁶ Kilbourn 2020, S.117

findet sich am Ende des Films, wenn Fabietto wie Moraldo in „I vitelloni“ (1953) im Zug seine Heimatstadt verlässt, um in Rom ein neues Leben anzufangen.

Insbesondere die Polit-Satire „Il divo“ stellt Sorrentino in einen Kontext zum politisch engagierten italienischen Kino der 1970er Jahre. Wie bei Fellini versucht sich Sorrentino durch einen eigenen Stil zu distanzieren und abzuheben, er leugnet aber nicht, dass gerade die beiden wichtigsten Vertreter dieser Zeit, Elio Petri und Francesco Rosi, ein wichtiger Orientierungspunkt bei der Arbeit an „Il divo“ waren.²³⁷ Letzterem wird nicht nur im Abspann gedankt, seinen Film „Youth“ hat Sorrentino auch Francesco Rosi gewidmet, der 2015 gestorben ist.²³⁸ Weitere Filmschaffende aus dieser Zeit, die herangezogen werden, sind Marco Bellocchio²³⁹, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo und die Brüder Paolo und Vittorio Taviani.²⁴⁰ Des weiteren wurden Verbindungen zu Luchino Visconti²⁴¹ und der Regisseurin Lina Wertmüller gezogen, deren Bruch mit dem Naturalismus des Neorealismus als Vorbote von Sorrentinos Stil angesehen wird.²⁴²

In Sorrentinos Filmen finden sich noch andere Einflüsse. Über Umwege übt auch der Italienische Neorealismus Einfluss auf Sorrentinos Filme aus. Zum einen hat Fellini sein Handwerk als Drehbuchautor bei Roberto Rossellini gelernt, den er vielleicht nicht als größten Einfluss auf seinen filmischen Stil, aber auf sein Denken sieht und als „eine Schlüsselfigur in meinem Leben“ bezeichnet.²⁴³ Zum anderen hat Luca Bigazzi erklärt, dass er kein großer Fan des italienischen Kinos, aber des Neorealismus ist.²⁴⁴ Im weiteren sieht Kilbourn in der Poolszene in „Loro“, in der in Zeitlupe Drogen und andere Dinge in Zeitlupe herabregnen, als Referenz an die Schlusszene von Antonionis „Zabriskie Point“ (1970).²⁴⁵ Am präsentesten ist Antonio Capuano, der nicht nur in „È stata la mano di Dio“ als Charakter vorkommt, sondern den Sorrentino auch als seinen Mentor ansieht. Ansichten wie, dass man nie mit dem eigenen Schaffen zufrieden sein sollte, um stets neue Wege zu gehen, oder dem Kino sowohl aufgeschlossen, als auch kritisch gegenüberzustehen, gehen laut Sorrentino auf Capuano zurück. Die Verbindung von Komik und Tragik lassen sich auf die Commedia all'italiana der 1960er bis 1980er Jahre zurückverfolgen, zu dessen Vertretern Ettore Scola zählt, mit dem Sorrentino nicht nur befreundet war, sondern dessen Film „Wir hatten uns so geliebt“ (1974) er auch als

²³⁷ Bonsaver 2009

²³⁸ Francesco Rosi: https://www.imdb.com/name/nm0742940/?ref=nm_sr_srsrg_0

²³⁹ Als Bellocchio auf den Filmfestspielen von Cannes für sein Lebenswerk ausgezeichnet wurde, hat Sorrentino ihm den Ehrenpreis übergeben. Cannes: Ovazione per Marco Bellocchio: <https://www.youtube.com/watch?v=9iRGLMf8mNQ>

²⁴⁰ Kilbourn 2020, S.51

²⁴¹ O'Donoghue 2019, S.53; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.16

²⁴² Kilbourn 2020, S.51

²⁴³ Pettigrew 1995, S.27

²⁴⁴ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

²⁴⁵ Kilbourn 2020, S.207

Einfluss ansieht.²⁴⁶ Eine weitere Verbindung zur Commedia all'italiana besteht im weiteren auch darin, dass sie zum einen eine breite Masse anspricht²⁴⁷ und zum anderen ihr Humor oft auf Ironie basiert.²⁴⁸

Mit Sergio Leone kommt ein weiterer wichtiger Regisseur des italienischen Kinos in Sorrentinos Filmen vor. Die Inszenierung von Gino in „L'amico di famiglia“, der den ganzen Film über Cowboykleidung trägt und Countrymusik liebt, erinnert Kilbourn an einen alternden Lee Van Cleef aus Italo-Western.²⁴⁹ In „È stata la mano di Dio“ gibt es den Running Gag, dass Fabietto sich regelmäßig vornimmt Leones „Es war einmal in Amerika“ (1984) zu sehen, aber wenn es soweit ist, immer durch etwas davon abgehalten wird. Sorrentino nannte „Es war einmal in Amerika“ als einen der frühesten Filme, die er gesehen hat und die ihn für das Kino begeistert haben. Für ihn ist er einer der zehn besten Filme der Kinogeschichte.²⁵⁰

Internationales Kino

In Sorrentinos Werk finden sich zahlreiche Verweise auf den US-amerikanischen und europäischen Film. Sorrentino sieht sich als großer Fan des US-amerikanischen Kinos.²⁵¹ Dabei stehen zwei Regisseure heraus: Martin Scorsese und Quentin Tarantino.

Laut Sorrentino haben die Filme von Scorsese auf ihn den größten Einfluss ausgeübt, mehr noch als die von Fellini.²⁵² Scorsese ist Sorrentino zufolge der Regisseur, der die meisten Meisterwerke erschaffen habe. Er nennt Filme wie „Alice lebt hier nicht mehr“ (1974), „Taxi Driver“ (1976), „Goodfellas“ (1990) und „Casino“ (1995). Der für ihn bedeutendste Film von Scorsese sei aber „Wie ein wilder Stier“ (1980), der ihm nicht nur viel über die Bedeutung des Tons beigebracht hätte, sondern auch der beste Sportfilm und ein toller Film über Brüder und das schwierige Verhältnis von Männern zu Frauen sei.²⁵³ In der Inszenierung von „Il Divo“ wurden Verbindungen zu Scorsese und dem Kameramann Gordon Willis gezogen.²⁵⁴ Auch die Plansequenz im Nachtclub in Sorrentinos Erstling „L'uomo in più“ hat in ihrer Dynamik an die Copacabana-Plansequenz in „Goodfellas“ erinnert.²⁵⁵ Von den jüngeren Filmen Scorseses

²⁴⁶ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

²⁴⁷ O'Donoghue 2019, S.53; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.16

²⁴⁸ Leotta 2011, S.291; zitiert nach Kilbourn 2020, S.193

²⁴⁹ Kilbourn 2020, S.36

²⁵⁰ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

²⁵¹ Feinberg 2022

²⁵² Feinberg 2022

²⁵³ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

²⁵⁴ Witmer 2010

²⁵⁵ Marlow-Mann 2011, S.112

scheint „The Wolf of Wall Street“ (2013) durch seine Darstellung von Exzess Einfluss auf Sorrentinos Berlusconi-Satire „Loro“ gehabt zu haben.²⁵⁶

Aufgrund seiner Einordnung in die Postmoderne werden regelmäßig Verbindungen zu Quentin Tarantino gezogen. Auch wenn er nicht alle von Tarantinos Filmen mag,²⁵⁷ habe er viel von ihnen gelernt und sieht „Jackie Brown“ (1997) als großen Einfluss auf die Erzählstruktur von „Le conseguenze dell’amore“ an, wo kurz vor Schluss das Geschehen um die gestohlene Tasche aus Sicht Titta di Girolamos gezeigt und der Geschichte ebenso wie in „Jackie Brown“ eine überraschende Wendung gegeben wird. Außerdem habe er durch die Filme Tarantinos viel über die Verwendung von Musik in Filmen gelernt, zum Beispiel, dass Musik das Gezeigte nicht einfach begleiten muss, sondern einen eigenen Stellenwert besitzen kann. Laut Sorrentino ist „Jackie Brown“ Tarantinos bester Film und leider nicht so bekannt wie andere von ihm.²⁵⁸ Kilbourn sieht außerdem eine Hommage an den Vorspann von Tarantinos Film „Reservoir Dogs“ (1992), wenn in „Il divo“ die Mitglieder von Andreottis Faktion in Zeitlupe durch den Gang laufen. Da davon ausgegangen wird, dass das Publikum mit der Referenz vertraut ist, werden Andreotti und die Leute, die ihn umgeben, gleich mit negativen Assoziationen wie Korruption, Machterhalt oder Gewalt in Verbindung gebracht.²⁵⁹ Trotz der Vergleiche mit Tarantino, gerade in Bezug auf Filmzitate und Anspielungen, werden Unterschiede zwischen beiden herausgestellt. Während Tarantino als prototypischer postmoderner Regisseur angesehen wird, der scheinbar zum Selbstzweck, ironisch und frei mit allen möglichen filmischen Zitaten jongliert, gäbe es bei Sorrentino den Anschein, dass diese Filmzitate nicht allein auf sich selbst verweisen sollen, sondern immer auch über sie hinaus, auf etwas in der Welt außerhalb des Films.²⁶⁰

Darüber hinaus sind noch weitere Namen sowohl aus dem amerikanischen, als auch europäischen Film genannt worden. Im US-amerikanischen Kino schätzt Sorrentino die Filme der Coen-Brüder für ihren Rhythmus, sowie das richtige Maß an Ironie, insbesondere in „Fargo“ (1996). „Apocalypse Now“ (1979) von Francis Ford Coppola sieht er als „einen außergewöhnlichen über die Odyssee des Menschen“. An „The Verdict“ (1982) von Sidney Lumet, den er außerdem für einen nicht ausreichend gewürdigten Regisseur hält, gefällt ihm die Nüchternheit, Strenge und Klarheit in der Inszenierung. Außerdem sei „The Verdict“ einer der besten Filme über Prozesse.²⁶¹ Der Ausraster des Trainers in der Fußballerkabine gleich zu Beginn

²⁵⁶ Kilbourn 2020, S.160f.

²⁵⁷ Vgl. Bonsaver 2009

²⁵⁸ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l’occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

²⁵⁹ Kilbourn 2020, S.56

²⁶⁰ Vgl. Kilbourn 2020, S.52

²⁶¹ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l’occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mgqnsTS347I>

seines Films „L'uomo in più“ versteht er als Hommage an die Erniedrigung durch den Drill Sergeant in Stanley Kubricks „Full Metal Jacket“ (1987).²⁶² Sowohl bei „Il Divo“, als auch in der Eröffnungsszene von „The Young Pope“ sieht Kilbourn Referenzen an Spike Lee und hierbei besonders bei „Do the Right Thing“ (1989). Wenn in „Il divo“ bei seinem ersten Auftritt Vittorio Sbardella aus der Froschperspektive gezeigt wird, werde die Macht und Autorität des Charakters gleichzeitig überhöht, als auch persifliert.²⁶³ Es fällt auf, dass die US-amerikanischen Einflüsse vorrangig aus den 1980er und 1990er Jahren stammen, also der Zeit, in der Sorrentino aufgewachsen ist und dabei war seine ersten Filme zu drehen.

Im europäischen Kino sind es hingegen Regisseure aus den 1960er bis 1980er Jahren, die Einfluss auf Sorrentino haben. Sorrentino nennt François Truffaut, einen Vertreter der Nouvelle vague, als eine der Personen in der Geschichte des Kinos, die ihn am meisten faszinieren. Truffauts Film „Der Mann, der die Frauen liebte“ (1977) zählt er zu seinen Lieblingsfilmen neben „8 ½“, da er leicht und unbeschwert und eine „Hymne an das Leben, das Glück und die Schönheit des Menschen“ sei. Mit der Schauspielerin – und mittlerweile mehrmaligen Regisseurin – Fanny Ardant wünscht sich Sorrentino nach „Il divo“ und „La grande bellezza“ in Zukunft nochmal zusammenzuarbeiten.²⁶⁴ Zwei weitere Regisseure, die Sorrentino nennt, sind Vertreter des Neuen Deutschen Films: Werner Herzog und Wim Wenders. Bei Werner Herzogs Filmen, vor allem „Fitzcarraldo“ schätzt er das Waghalsige und das Durchhaltevermögen des Filmemachens, wobei er aber zugibt, dass er nie den Mut Herzogs hätte.²⁶⁵ Der Moment in „This Must Be the Place“, wo Cheyennes Truck in Flammen aufgeht, wird als Referenz an das surreale Ende von Herzogs Film „Stroszek“ (1977) angesehen.²⁶⁶ Von Wim Wenders Film „Der Himmel über Berlin“ (1987) berichtet er, dass er einer der Ausschläge war mit dem Filmemachen zu beginnen.²⁶⁷ Mit der Zeit habe er aber Mängel entdeckt, wie zum Beispiel, dass er die Geschichte lieber frecher und lässiger erzählt hätte. Auch wenn er sagt, dass der Film ihm früher besser gefallen hätte, findet er, dass der Film ein gutes Beispiel für poetisches Kino sei, dazu noch mit tollen Schauspielern.²⁶⁸ Der Einfluss von Wenders Roadmovies ist in „This Must Be the Place“ unverkennbar²⁶⁹, zudem Harry Dean Stanton, der Hauptdarsteller von Wenders „Paris, Texas“ (1984) eine Gastrolle am Ende des Films hat. Als weitere Referenz in Sorrentinos Werk macht Kilbourn den schwedischen Regisseur Ingmar Bergman aus. Die

²⁶² Sorrentino 2001a (Making-of)

²⁶³ Vgl. Kilbourn 2020, S.48f.

²⁶⁴ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mggnsTS347I>

²⁶⁵ Sorrentino 2011a (Making-of)

²⁶⁶ Kilbourn 2020, S.73

²⁶⁷ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKlJrYKeTcU>

²⁶⁸ Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film „La Main de Dieu“: <https://www.youtube.com/watch?v=mggnsTS347I>

²⁶⁹ Kilbourn 2020, S.73

Traumszenen in „L'uomo in più“ würden genauso an Fellini wie an die Filme Bergmans aus den 1960er Jahren erinnern.²⁷⁰

Musikvideos

Auch wenn Sorrentino bis jetzt noch keine gedreht hat, findet sich in jedem Film eine Szene, die an ein Musikvideo erinnert oder auch wie eins inszeniert ist.²⁷¹ Zu der Vielfalt von Sorrentinos Stil zählt wie schon genannt ein Wechsel des Rhythmus im Film. Auf der einen Seite finden sich langsame und längere Einstellungen, auf der anderen schnelle Montagen, die ebensolche Assoziationen mit Musikvideos wecken. Kilbourn geht auf solche Szenen in den letzten Filmen Sorrentinos ein, aber schon davor finden sich in seinen Filmen solche Musikszenen. In den früheren Filmen bis „Il divo“ fügen sich solche Szenen in das Geschehen ein, da die ganzen Filme aus einer großen Stilvielfalt bestehen. Zu nennen wären die Nachtclubszene in „L'uomo in più“ oder die Geldübergabe in „Le conseguenze dell'amore“. In „L'amico di famiglia“ und „Il divo“ finden sich etliche solcher Szenen. Die umfassenden Soundtracks beider Filme, die Großteile des Films begleiten und in denen die Szenen rhythmisch auf die Musik abgestimmt sind, lassen solche Szenen nicht herausstechen. Ab „This Must Be the Place“, wo deutlich weniger Musik eingesetzt wird oder die Szenen nicht mehr auf sie ausgerichtet sind, werden solche Szenen auffälliger. Sie stellen aber noch keine Parodie auf „hyperkinetisch geschnittene“ Musikvideos dar, wie sie Kilbourn in den Filmen ab „Youth“ sieht.²⁷²

In „This Must Be the Place“ stellt das Konzert von David Byrne, das in einer langen Plansequenz gedreht ist, bei der sich die Kamera langsam von der Bühne aus über das Publikum bewegt, einen Übergang dar. In „La grande bellezza“ stellt Sorrentino gleich zu Beginn zwei unterschiedliche Musikgenres, zwei unterschiedliche Inszenierungsansätze und auch zwei Lebenswelten Roms gegenüber. Der Anfang von „La grande bellezza“ besteht aus zwei Teilen.²⁷³ Der erste Teil ist von sanften Kamerabewegungen und längeren Einstellungen geprägt, in dem ein Frauenchor ein jüdisches Lied singt, das die Szene melancholisch begleitet. Nach einem abrupten Bruch ändert sich die Inszenierung. Die Party, die mit elektronischem Dance-Pop unterlegt ist, ist schnell geschnitten. Statt längeren, ruhigen Einstellungen sind es nun kurze, hektische und mehrmals Zooms verwendende Einstellungen. Die Inszenierung ist nachwievor auf die Musik angepasst, aber durch die Gegenüberstellung stellt sich eine Selbstreflexion ein bezüglich der zwei Schilderungen Roms, als auch des Umgangs mit der Musik. Bis „The New

²⁷⁰ Kilbourn 2020, S.11

²⁷¹ Hayer schreibt in seinem Essay lediglich von „oft [...] eingesetzte Musikclip-Ästhetik“, spricht aber nur generell von „Musik, Zeitlupeninszenierung und Bildsprache“, definiert diese aber nicht genauer und nennt auch keine Beispiele aus den Filmen Sorrentinos. vgl. Hayer 2020, S.53

²⁷² Kilbourn 2020, S.116

²⁷³ Curstädt 2020, S.128

Pope“ werden sich solche Musikszene aus dem Geschehen klar abheben und durch ihre Inszenierung auf sich aufmerksam machen.

In „Youth“, „The Young Pope“ und „Loro“ sind Beginn und Ende klar gekennzeichnet und werden mit Brüchen beendet. In „Youth“ hat Ballingers Tochter Lena einen Alptraum, dessen hektische Montage, Manipulation von Zeit durch Zeitlupe oder Bildbeschleunigung und Verwendung von CGI ihn klar von der sonstigen Optik des Films abhebt. Lena träumt in sexistischen Bildern von der Frau, für die ihr Mann sie verlassen hat. Der Traum, den Kilbourn „ein Mini-Meisterwerk der Popkultur-Parodie“²⁷⁴ bezeichnet, endet abrupt mit dem Schrei der aufwachenden Lena. Auch in „The Young Pope“ und „Loro“ ist es ein eher zynischer und kritischer Blick auf die Optik und den Inhalt von Musikvideos. Die Einkleidung von Lenny und der Auftritt der Kardinäle für die päpstliche Ansprache ist zum Song „I’m Sexy and I Know It“ geschnitten, was ganz im Gegensatz zu Lennys Behauptung steht, er als Papst habe kein Bild. Lenny wird als Narzisst inszeniert, der seinen eigenen Anblick genießt. Wie in der oben erwähnten Tellerszene ist die Einkleidung Lennys ein Beispiel für die „gedoppelte Ironie“. Hier endet die Szene nicht abrupt wie in „Loro“ durch die Handlung eines Charakters, sondern durch die Montage. Nachdem sich die Kamera in der ganzen Montage regelmäßig bewegt hat und es unter anderem zu Jump Cuts kam, endet die Musik abrupt, als Lenny die begehrte Tiara vor sich liegen sieht und zu einer statischen Totale Lennys geschnitten wird, der in voller päpstlicher Tracht auf einem Gang steht und raucht.²⁷⁵ In „Loro“ werden zwei Szenen wie Musikvideos inszeniert, in beiden Fälle mit deutlich sexualisierten Frauen. In der Poolszene ist dies noch relativ unkritisch und greift den Exzess und den Eifer des Protagonisten auf. Obendrein stehen die Charaktere in der Szene größtenteils unter Drogeneinfluss. Die Bilder sind lichtdurchflutet, glatt und oberflächlich. Die Montage ist diesmal aber weniger hektisch und besteht aus ruhigeren Einstellungen. Die Inszenierung der Poolszene rief Vergleiche zu Martin Scorseses „The Wolf of Wall Street“ und Harmony Korines „Spring Breakers“ hervor. Im zweiten Video ist der Blick schon deutlich kritischer. In einem Wahlkampfvideo für Silvio Berlusconi singen junge, leicht bekleidete Frauen eine Hymne auf Silvio Berlusconi, während sie in einem Fitnessstudio tanzen, wobei sie stets in die Kamera singen. Die Szene erscheint in seiner übertriebenen sexualisierten Darstellung als satirischer Einfall, nimmt aber Bezug auf einen echten Wahlwerbespot Silvio Berlusconis, in dem ein Chor aus Frauen seine Verdienste um Italien besingt. Auch der zum Mitsingen motivierende Song „Menomale che Silvio c’è“ [Gottseidank, dass es Silvio gibt] ist der realen Wahlkampagne entnommen.²⁷⁶

Dem Zynismus aus „Loro“ steht die Empathie von „The New Pope“ gegenüber. Wie schon der Vorspann von „The Young Pope“ ist auch der von „The New Pope“ mit einem Popsong

²⁷⁴ Kilbourn 2020, S.116

²⁷⁵ Vgl. Kilbourn 2020, S.129

²⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=xOJNjJNP3c>

unterlegt. Zwar sind die Frauen in den Vorspännern ebenfalls sexualisiert, sie agieren aber selbstbewusster als zuvor. Es spiegelt die Selbstdarstellung von Musikerinnen aus jüngerer Zeit, die in der Zurschaustellung kein Bedienen des „männlichen Blicks“ mehr sehen, sondern eine Form von Emanzipation und Selbstbewusstsein.²⁷⁷ Die Vorspänne von „The New Pope“ machen aber darauf aufmerksam, dass beides Hand in Hand gehen kann. Lebensfroher und weniger sexualisiert sind die Abspänne der Mini-Serie. Während die Vorspänne deutlicher an Musikvideos erinnern durch ihren Schnitt, ihre Lichtsetzung und die Kamerabewegung, bestehen die Abspänne oft aus statischen Einstellungen, in denen ein Charakter alleine tanzt. In „The Young Pope“ gab es bereits eine solche Abspannszene, wo am Ende der vierten Folge die grönländische Ministerpräsidentin in einem ansonsten leeren vatikanischen Saal ganz für sich allein tanzt. „È stata la mano di Dio“ stellt auch in Bezug auf die Musikszenen eine Neuausrichtung dar, da es in dem Film im Gegensatz zu allen anderen Spielfilmen keine einzige an Musikvideos erinnernde Szene gibt. Während die Musik in den bisherigen Filmen Sorrentinos äußerst präsent war, ist ihre Verwendung in „È stata la mano di Dio“ deutlich zurückgenommen. Fabietto ist im Film zwar ständig mit Kopfhörern zu sehen, aber erst in der Abspannszene hört auch das Publikum, was für Musik er hört.

Werbung

Gemeinhin begleiten Musikvideos die Veröffentlichung eines Songs, dienen also dem Marketing. Sorrentino hat Musikvideos immer wieder in seinem Werk zitiert, aber nie umgesetzt. Bei Werbung sieht das anders aus. Zum einen sind mehrere seiner Kurzfilme als narrative Werbefilme entstanden. Neben den bereits erwähnten Kurzfilmen für Bulgari, Bacardi und La Rinascente hat er auch Werbefilme für Fiat und Giorgio Armani gedreht. Auch in seinem Werk fanden sich immer wieder Anspielungen auf Werbung, auch kritisch reflektierende. In „Le conseguenze dell’amore“ wirkt die Geldübergabe nicht nur wie ein Musikvideo, sondern auch wie eine Autowerbung, in der die Limousine dynamisch und aus allen erdenklichen Perspektiven gezeigt wird. Auch in „Il divo“ erscheint das Ankommen von Andreottis Faktion wie eine Reihe von Autowerbungen.²⁷⁸ Die Kollaborationen mit den oben genannten Luxusmarken begann nach dem Erfolg von Sorrentinos Film „La grande bellezza“. Wie bereits bei den Musikvideos, erscheinen Zitate an Werbungen aus dem Geschehen herausgehoben und als solche markiert. Solche Momente in den Filmen bewerben aber kein konkretes Produkt, sondern verwenden lediglich ihre Optik. Die Auftritte der Miss Universe in „Youth“ schildern deutlich den begehrenden Blick Ballingers. Kilbourn vergleicht Ballingers Traum mit Miss Universe in Venedig und ihr von sonnendurchfluteten Bildern gerahmtes Nacktbad mit Werbung für Dolce &

²⁷⁷ Vgl. Blacha 2022

²⁷⁸ Vgl. Marcus 2010, S.251; zitiert nach Kilbourn 2020, S.48f.

Gabbana²⁷⁹ oder Sports Illustrated²⁸⁰, das Posen von mehreren Frauen auf einem Sprungbrett während der Poolszene in „Loro“ mit einer Parfüm-Werbung.²⁸¹ Diese Optik wird aber in „Loro“ wiederum ironisch gebrochen. In einer Rückblende erscheint Veronica, Berlusconi's Frau, ausgeleuchtet wie die Miss Universe auf einem Platz, dreht sich zu Silvio bzw. der Kamera um und gesteht ihm seine Liebe. Im Gegensatz zur Werbeinszenierung erscheint sie aber nicht passiv, sondern aktiv. So wie Berlusconi sie sieht, ist sie wie ein Model beleuchtet. Sie ist aber diejenige, die sich bewusst umdreht und in diesem Moment handelt.

Sei es in „Il Divo“ die Erwähnung, dass Silvio Berlusconi Teil einer von Faschisten unterwanderten Freimaurerloge gewesen ist, der Kommentar, dass „La grande bellezza“ ein Bild der italienischen Gesellschaft nach 25 Jahren Berlusconi ist oder auch das satirisch überhöhte Porträt „Loro“. Hinweise auf Silvio Berlusconi und die Bildwelten durchziehen sein Werk und auch die Reflektion darüber wie sich der politische und mediale Einfluss Berlusconi's auf die italienische Gesellschaft ausgewirkt hat. Das kommerzielle, oberflächliche Denken über Welt und Frauen, das aus dem jahrzehntelangen Fernsehprogramm der Sender Berlusconi's resultiert, kristallisiert sich in Sergio Morra, einem der beiden Protagonisten von „Loro“.²⁸²

Einflüsse aus Literatur und Philosophie – der „hohen Kunst“

Den kommerziellen Anspielungen auf Musikvideos, Werbung oder Fernsehen stehen im Werk Sorrentinos die Anspielungen auf Literatur, Philosophie und allgemein „hoher Kunst“ gegenüber. Anspielungen auf die Renaissance finden sich auf allegorischer Ebene wie der ironischen Nachstellung von Leonardo Da Vincis „Das Abendmahl“ mit Giulio Andreotti²⁸³ oder den beiden Mini-Serien „The Young Pope“ und „The New Pope“, in denen sich große Teile in der Sixtinischen Kapelle ereignen, die gesäumt ist von Kunstwerken aus der Zeit der Renaissance. Bezüglich der Philosophie bestätigt Sorrentino von Marc Augès Theorie der Nicht-Orte beeinflusst zu sein. Ausstattung, Gebäude, Straßen, das komplette Umfeld scheinen von den Handlungen eines Charakters losgelöst zu sein. Der Charakter hält sich in seiner Umgebung lediglich auf, aber ist nicht an sie gebunden.²⁸⁴

Der größte Einfluss für Sorrentino aus der Literatur ist der umstrittene französische Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline mit seinem Roman „Reise ans Ende der Nacht“. Seinem Film „La grande bellezza“ geht ein Zitat aus diesem Roman voran. Laut Kilbourn spiegelt sich der Einfluss Célines bei Sorrentino in „Handlung, Charakter, Dialog und einer generellen, ironischen,

²⁷⁹ Kilbourn zitiert aus dem veröffentlichten Drehbuch, vgl. Kilbourn 2020, S.201

²⁸⁰ Kilbourn 2020, S.108f.

²⁸¹ Kilbourn 2020, S.162

²⁸² Vgl. Kilbourn 2020, S.159

²⁸³ Kilbourn 2020, S.60

²⁸⁴ Bisoni 2016, S.252

misanthropischen Sensibilität²⁸⁵, was zum einen an „Le conseguenze dell’amore“ veranschaulicht wurde²⁸⁶ und was sich zum anderen auch daran zeigt, dass Sorrentino seinem Film „La grande bellezza“ ein Zitat Célines aus „Reise ans Ende der Nacht“ vorangestellt hat. Sorrentino berichtet davon, dass es in seinem Elternhaus nur wenige Bücher gab, sein Vater aber ein penibler Sammler der Werke der Strega-Preisträger gewesen sei.²⁸⁷

Skepsis

In seinem Buch „The Cinema of Paolo Sorrentino – Commitment to Style“ beschreibt Kilbourn ausführlich den Anfang von „The Young Pope“, der, wie sich am Ende herausstellt, ein Traum im Traum ist. In keiner Szene aus dem Werk Sorrentinos sammeln sich so viele Referenzen auf kleinstem Raum wie in dieser – oder zumindest werden sie vermutet. So sieht Kilbourn nicht nur Referenzen an Ingmar Bergman²⁸⁸, Federico Fellini, Spike Lee oder Quentin Tarantino²⁸⁹. Die plötzliche und auffällige Verwendung von Zoom-Einstellungen am Ende der Szene verleitet ihn dazu Verbindungen bis hin zum italienischen Horror-Thriller-Genre Giallo aus den 1970er Jahren, dem Italo-Western und Nicolas Roeg zu ziehen²⁹⁰. Aber Referenzen wie diese, sofern sie nicht von Sorrentino oder den Beteiligten bestätigt werden, können lediglich Vermutungen sein. In einem „The Independent“-Interview wird Sorrentino darauf aufmerksam gemacht, dass der Schauspieler Filippo Scotti, der in „È stata la mano di Dio“ sein Alter Ego spielt, große Ähnlichkeit mit Timothée Chalamet in Luca Guadagninos Film „Call Me By Your Name“ (2017) habe. Auch die Schlusseinstellung beider Filme – eine statische Einstellung des jungen Protagonisten, über die die melancholische Musik und der Abspann läuft, während er einer ungewissen Zukunft entgegenblickt – scheinen einen Zusammenhang darzustellen. „Das ist nicht das erste Mal, dass jemand das behauptet, aber die Gemeinsamkeiten sind rein zufällig. Ich habe den Film noch nicht einmal gesehen“, antwortete Sorrentino darauf.²⁹¹ Manchmal scheinen Gemeinsamkeiten so deutlich, dass man nicht glaubt, dass sie nicht gewollt oder sie Sorrentino nicht bewusst wären. Auch wenn sich solche Referenzen als Mutmaßungen herausstellen sollten und von Sorrentino nicht alle beabsichtigt sind, so lässt Sorrentino doch mit der Verwendung unterschiedlichster Stilmittel oder ungewöhnlichen Einstellungen, für die andere Filmschaffende bekannt sind, diese Assoziationen zu.

²⁸⁵ Kilbourn 2020, S.24

²⁸⁶ Renga 2019, S.68

²⁸⁷ Pagani 2020

²⁸⁸ Vgl. Kilbourn 2020, S.205

²⁸⁹ Vgl. Kilbourn 2020, S.139f.

²⁹⁰ Vgl. Kilbourn 2020, S.205

²⁹¹ Cumming 2021

Bewertung des Werks aus Sicht der Filmwissenschaften

Über die Jahre wurden Sorrentinos Filme in Filmwissenschaften und Filmkritik kritisch betrachtet, was sich an zwei Themen festmachte. Zum einen wurde seinen Filmen und somit auch Sorrentino eine klare Haltung abgesprochen, was an der Ästhetik seiner Filme festgemacht wurde. Sorrentino strebe nur nach der Schönheit des Bildes und bediene sich den Stilmitteln anderer Regisseure²⁹², vorrangig Federico Fellini²⁹³. In diesem Sinne stehe Sorrentino der Postmoderne nahe, da seine Filme nur an Oberfläche, aber nicht an tieferem Zweck orientiert seien. Das für die Postmoderne typische Spiel mit der Form²⁹⁴ stehe einer Aussage im Wege. Zum anderen wurde aus feministischer Sicht das Frauenbild seiner Filme angegriffen. Gerade die ersten Filme beinhalteten „chauvinistische Figuren, für die Frauen keine eigenständigen Persönlichkeiten, sondern lediglich Objekte des Begehrens darstellen“²⁹⁵. Seine Filme verträten eine „misogyne Grundhaltung“²⁹⁶, in der Frauen lediglich der Befriedigung der Schaulust dienen würden²⁹⁷. Dieser Annahme wurde aber schon dahingehend widersprochen, dass es eine kritische Fehleinschätzung sei, dass das bloße Präsentieren einer Perspektive gleich eine Übernahme dieser Perspektive bedeute.²⁹⁸

Auch die Aussagen Sorrentinos, sowie die in der Filmografie dargestellte Änderung der Inszenierung, verkomplizieren diese Vorwürfe. In diesem Kapitel werde ich zu Punkt eins die Begriffe „Postrealismus“ und „Impegno“ erläutern und zu Punkt zwei werde ich die Perspektive, aus der die Frauen in seinen Filmen dargestellt werden, unter Bezugnahme auf Positionen der feministischen Filmtheorie näher untersuchen.

Nicht nur „Form über Inhalt“: „Postrealismus“ und „Impegno“

Sorrentinos Herangehensweise erschwert eine eindeutige Zuordnung, die er selbst auch nicht anstrebt. Wie er selbst sagte, ist sein Ziel konstant ironisch zu sein. Anstatt es aber wie in der Postmoderne dabei zu belassen, geschieht dies immer mit der Hoffnung, dass sich in dieser neutralen Haltung, in der offengelassen wird ob man für die eine oder andere Seite ist, etwas Echtes zeigt.²⁹⁹ Sorrentinos Stil entspricht nicht der Erwartung, die einige an „ernstgemeinte“ Filme haben. Kilbourn spricht diese Erwartungen bestimmter Filmkritiker an, die der Ansicht sind, dass ein zurückgenommener Stil – Distanz, Statik, unauffällige Bilder – dem

²⁹² Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.18

²⁹³ Vgl. Bondanella / Pacchioni 2017, S.547; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.15

²⁹⁴ Vgl. Felix 2011, S.535

²⁹⁵ Marlow-Mann 2010a, S.162; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.18f.

²⁹⁶ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.18

²⁹⁷ Vgl. Hipkins 2008, S.213; zitiert nach Kilbourn 2020, S.183

²⁹⁸ Marlow-Mann 2010b, S.164 – 165; zitiert nach Kilbourn 2020, S.37

²⁹⁹ Vgl. Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKlJrYKeTCU>

extravaganten, manche sagten sogar „hyperaktiven“³⁰⁰, Stil Sorrentinos, der immer wieder durch Kamerabewegungen und Blicke in die Kamera auf sich aufmerksam macht, überlegen sei.³⁰¹

Die Inhalte der Filme Sorrentinos wie Einsamkeit, Identitätssuche und das Gefühl der Leere, wie auch Sorrentinos Faszination für den Schriftsteller Céline legen eine Nähe zu den Filmen der Moderne nahe.³⁰² Sorrentino behandelt diese Themen aber in einer Weise, die eher mit den Filmen der Postmoderne in Verbindung stehen: ihrem Spiel mit der Form, ihrer Ironie und ihrer Selbstreferenz.³⁰³ Stilistisch verkörpert Sorrentino eine Entwicklung im internationalen Kino, die David Bordwell bereits 2002 als „Intensified Continuity Style“ definierte und die sich seit den 1980er Jahren entwickelt hat.³⁰⁴ Zu den Bestandteilen des von Bordwell definierten Stils gehören unter anderem der Gegensatz von schnellen Montagen auf der einen und langen Einstellungen auf der anderen Seite oder die ausgiebige Verwendung von Kamerabewegungen und Soundtracks.^{305 306} Die technischen Fortschritte und die Bewegung der Kamera haben auch dafür gesorgt, dass sich der Schwerpunkt der Inszenierung von der Bewegung der Schauspieler im Raum (Blocking) zur Bewegung der Kamera (Staging) verlagert hat.³⁰⁷ Dieser Stil ist aber mittlerweile nicht mehr auf kommerzielle Gattungen wie den US-amerikanischen Unterhaltungsfilm oder Musikvideos beschränkt, sondern ist auch zur Grundlage des künstlerischen Kinos oder des Fernsehens geworden.³⁰⁸ Perspektiven auf ein Geschehen werden entweder durch die Montage, den Blick in die Kamera oder durch die Bewegung der Kamera einer Instanz zugeordnet. An diesem Punkt entwickelt sich „Postrealismus“, wenn man sich der Konstruiertheit des Blickes bewusst wird, deren Erkenntnis von einer beständigen Ironie oder Skepsis auf allen Ebenen der Erzählung abhängig ist, da ständig der Blick hinterfragt und die Frage nach dem Träger des Blicks gestellt wird.³⁰⁹

Eine selbstreflexive Inszenierung und die Infragestellung des Blicks der Inszenierung muss demnach einer Haltung nicht im Wege stehen, sondern kann sie überhaupt erst ermöglichen, indem man sich den verschiedenen Blickwinkeln auf eine Situation bewusst wird. In seinen beiden politischen Biografien „Il divo“ und „Loro“ hat er nur an wenigen Stellen einen eigenen Standpunkt vertreten und ihn dabei auch deutlich gekennzeichnet: In „Il divo“ durch das theatralisch inszenierte Geständnis Andreottis³¹⁰ und in „Loro“ aus meiner Sicht durch die letzte

³⁰⁰ Sicinski 2017, S.17; zitiert nach Kilbourn 2020, S.XXVI

³⁰¹ Kilbourn 2020, S.XXVI

³⁰² Vgl. Kilbourn 2020, S.20

³⁰³ Marcus 2010, S.248; zitiert nach Mariani 2021, S.XVIII

³⁰⁴ Bordwell 2002, S.21

³⁰⁵ Marlow-Mann 2010b; S.265; zitiert nach Kilbourn 2020, S.XXVI

³⁰⁶ Vgl. Bordwell 2002, S.17 – 25

³⁰⁷ Bordwell 2002, S.25

³⁰⁸ Bordwell 2002, S.21f.

³⁰⁹ Kilbourn 2020, S.51

³¹⁰ Bonsaver 2009

Szene, in der er mit den Feuerwehrleuten und der Dorfgemeinschaft den Blick auf ein Milieu gerichtet hat, dass nichts mit dem politischen und medialen Kreis um Berlusconi zu tun hat, auf das sich aber die Entscheidungen auswirken. Aus der Gegenüberstellung unterschiedlicher subjektiver Blickwinkel entwickelt sich so etwas wie ein objektiver Blick, eine Gemeinsamkeit, die Sorrentino aber nicht direkt formuliert, da er sich seiner eigenen Voreingenommenheit bewusst ist, wenn er eine Situation als Regie „objektiv“ darstellen wollte. „Impegno“, im politischen Sinne bedeutet es im Deutschen „Engagement“³¹¹, zieht sich durch viele Werke der italienischen Filmgeschichte. Sowohl der Neorealismus, als auch die Commedia all'italiana, in der Ironie oft zum Offenlegen sozialer Probleme verwendet wurde³¹², vertraten eine Haltung zu dem, was sie zeigen. Am offensichtlichsten aber zeigt sich politisches und soziales Engagement in den politischen Filmen der 1970er und 1980er Jahre wie denen Francesco Rosi oder Elio Petris, von denen Sorrentino beeinflusst ist.³¹³ Sorrentino setzt diese Tradition des italienischen Kinos fort. Im Gegensatz zum Neorealismus oder dem politischen Kino in Italien ist sein Impegno unterschwelliger, da er wie in der Commedia all'italiana ironisch gebrochen wird. „Realismus gegen Postmoderne ist ein falscher Gegensatz.“³¹⁴ Das Streben nach Realismus, Impegno und die Verwendung postmoderner Stilmittel können nebeneinander existieren.³¹⁵

Wer schaut wen wie an? – Zur Perspektive in den Filmen Sorrentinos

Die Darstellung von Frauen in den Filmen Sorrentinos wurde wiederholt beanstandet. Es wurde unterstellt, sie seien lediglich Lustobjekte des männlichen Protagonisten und somit des Publikums.³¹⁶ ³¹⁷ Auch Bigazzi gab während der Verleihung des Marburger Kamerapreises zu, dass er Sorrentino als Macho mit einem durchaus schwierigen Verhältnis zu Frauen sieht, aber dass dieser es auch nicht verneinen würde.³¹⁸ Der Fall scheint klar zu sein. Sorrentino würde sich so in eine lange Reihe von Regisseuren einreihen, die Frauenfiguren im Film lediglich als Objekt und nicht als handelnde Person begreifen: Budd Boetticher, für den „die Frau an sich [...] nicht die geringste Bedeutung [hat]“ und es nur darauf ankommt, was sie im Protagonisten auslöst und was sie für ihn repräsentiert³¹⁹, Jean-Luc Godard, für den ein Film nicht mehr bräuchte als „ein Mädchen und eine Knarre“³²⁰ ³²¹, oder Federico Fellini, der Frauen eher als

³¹¹ Langenscheidt-Redaktion 2010, S.205f.

³¹² Leotta 2011, S.291; zitiert nach Kilbourn 2020, S.193

³¹³ Bonsaver 2009

³¹⁴ Kilbourn 2020, S.XXVII

³¹⁵ Marcus 2010, S.248; zitiert nach Mariani 2021, S.XVIII

³¹⁶ Vgl. Marlow-Mann 2010a, S.162; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.18f.

³¹⁷ Vgl. Hipkins 2008, S.213; zitiert nach Kilbourn 2020, S.183

³¹⁸ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

³¹⁹ Mulvey 1973, S.397

³²⁰ Zitate von Jean-Luc Godard (32 Zitate): <https://beruhmte-zitate.de/autoren/jean-luc-godard/>

³²¹ Jean-Luc Godard – Biography: https://www.imdb.com/name/nm0000419/bio?ref_=nm_ov_bio_sm#quotes

„eine höhere Macht“, als „Mythos“ oder „Legende“³²² ansieht. Doch bei genauerer Untersuchung des Werks Sorrentinos fallen Brüche auf und das Urteil erscheint verfrüht. Wie auch andere Autoren möchte ich im Folgenden mithilfe der feministischen Filmtheorie einen Blick auf Sorrentinos Werk werfen. Zwar ist Laura Mulveys 1973 erschienener Text „Visuelle Lust und narratives Kino“ schon einige Jahrzehnte alt, aber er bildet immer noch die Grundlage vieler folgender Theorien. Was ich ebenfalls zur Bewertung von Filmen als wichtig erachte, ist ihr Fazit: „Es ist die Position des Blickes, der das Kino definiert, die Möglichkeit, ihn zu variieren und sichtbar zu machen.“³²³

Ihre Theorie stellte Laura Mulvey in einer Zeit auf, in der Frauen im US-amerikanischen Film kaum Regie geführt haben. In der Geschichte des US-amerikanischen Films bis Anfang der 1970er Jahre kann man nur wenige Regisseurinnen nennen, von denen wiederum die meisten im Experimental- oder Independentfilm tätig waren³²⁴. Aufbauend auf die Psychoanalyse hat Mulvey untersucht wie Filme die Perspektive auf Frauen formen – gerade in einer patriarchalen Gesellschaft und somit auch deren patriarchalen Filmkultur. Als zentrales Vergnügen des Kinos wird die Skopophilie, die Lust am Schauen und Angeschautwerden, ausgemacht.³²⁵ In der Skopophilie besteht in Anlehnung an Freud der Kontrast aus Begehren einer erkannten Person auf der Leinwand (aktive Skopophilie, Funktion der Sexualtriebe) und die Identifikation des Ego (des Publikums) mit der erkannten Person auf der Leinwand (passive Skopophilie, Ich-Libido).³²⁶ Ich teile Mulveys Sicht, wonach das Bild auf der Leinwand für das Publikum gleichzeitig als Fenster, Spiegel und Rahmen dient. Die Fensterfunktion besteht darin, dass man eine Welt erblickt, der man nicht angehört, während man die eigene für einen Moment vergisst.³²⁷ Als Spiegel dient das Bild, da „[unterdrückte] Wünsche auf den Schauspieler [projiziert werden]. [...] Die Konventionen des gängigen Kinofilms ziehen die Aufmerksamkeit auf die menschliche Gestalt.“ Als Rahmen dient das Bild, da immer nur ein Ausschnitt zu sehen ist.

³²² Pettigrew 1995, S.62

³²³ Mulvey 1973, S.406

³²⁴ Exkurs zu frühen Regisseurinnen des US-amerikanischen Films: In der Stummfilmzeit gab es einige Frauen in den USA hinter der Kamera: als erstes die aus Frankreich eingewanderte Alice Guy-Blaché, die durch ihre Filme in Frankreich zugleich die erste Regisseurin der Filmgeschichte ist, daneben noch Dorothy Arzner, Frances Marion und Lois Weber. Einzige Regisseurin im Studiosystem Hollywoods war die Schauspielerin Ida Lupino. Im Frankreich der 1940er Jahre drehte die aus den USA ausgewanderte Claire Parker Experimentalfilme. Im Independentfilm der 1950er und 1960er Jahre treten Ruth Orkin und Doris Wishman hervor. Die meisten Regisseurinnen des US-amerikanischen Films bis 1973 kamen aus der Underground- und Experimentalfilmszene mit Schwerpunkt in New York: Mary Ellen Bute, Shirley Clarke, Maya Deren, Marie Menken, Yoko Ono, Suzan Pitt, Yvonne Rainer und Carolee Schneemann. Faith Hubley drehte zusammen mit ihrem Mann experimentelle Animations-Kurzfilme. Zu Beginn der 1970er Jahre, wohl auch mit dem Aufbruch New Hollywoods, traten mehr Frauen in Erscheinung, aber auch hier fast ausschließlich im Independent- und Dokumentarfilm: Joyce Chopra, Sarah Kernochan, Barbara Loden, Elaine May, Julia Reichert und Charlotte Zwerin. Kurze Zeit nach Erscheinen von Mulveys Essay begannen Barbara Hammer, Barbara Kopple, Joan Micklin Silver und Claudia Weill Filme zu drehen und machten sich einen Namen als Pioniere des feministischen Films.

³²⁵ Mulvey 1973, S.393

³²⁶ Vgl. Mulvey 1973, S.396

³²⁷ Vgl. Mulvey 1973, S.395

Als Maßstab dient der erkannte Mensch, der ins Verhältnis zu seiner Umgebung gesetzt wird. Beim Filmschauen „mischen sich Neugierde und der Wunsch, zu betrachten, mit der Faszination von Ähnlichkeit und Wiedererkennen“.³²⁸ Aus meiner Sicht teilt auch Sorrentino diesen Blick auf die Funktion des Kinos als Fenster und Spiegel, wonach das Kino über das Gefühl der Einsamkeit hinweghilft.³²⁹ Das Publikum vergisst für eine gewisse Zeit sich und die eigene Realität, um einerseits in eine andere Realität einzutauchen und andererseits über die Identifikation diese andere Realität als die eigene anzunehmen.

Prägend war Mulveys Essay durch die Definition des „männlichen Blicks“ [male gaze]. Zugrunde liegt Mulvey ein klassischer narrativer Hollywoodfilm mit einem männlichen Protagonisten. Wie man an Boettichers Aussage schon erkennen konnte, wird der Frau in einer patriarchalen (Film-)Kultur „die Stelle des Sinträgers zugewiesen [...], nicht die des Sinnproduzenten.“³³⁰ Die Frau erfüllt lediglich eine Motivation für den Protagonisten, handelt aber nicht selbst. Sie ist demnach nur eine Projektion des männlichen Verlangens, sowohl des männlichen Protagonisten, als auch des Zuschauers im Zuschauerraum. „Ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten.“ Mulvey kommt zu dem Schluss, dass die Anwesenheit des Weiblichen nicht als die Handlung vorantreibende Kraft existiert, sondern als Ruhepunkt, der „in Momenten der erotischen Kontemplation [den Handlungsfluss] gefrieren lässt“.³³¹ Diese Schlussfolgerung lässt sich auch an den Aussagen Godards und Fellinis veranschaulichen.³³²

Als charakteristisches Merkmal in der Inszenierung macht Mulvey die Fragmentierung des Körpers aus. Während der Protagonist als Ganzes gezeigt wird, werden bei der Frau die Körperteile durch Großaufnahmen hervorgehoben. Eine Großaufnahme zerstört dabei „die Illusion der Tiefe“ und „erzeugt Flächigkeit“.³³³ Die Großaufnahme lädt den Blick zum Verweilen ein, da das Bild aus der diegetischen Umgebung herausgelöst wird. Mulvey veranschaulicht das an den Filmen Josef von Sternbergs, in dessen berühmtesten Filmen Marlene Dietrich die Hauptrolle spielt. Zwar ist sie der Protagonist, aber auch sie wird so inszeniert, dass das Blickfeld möglichst beschränkt ist und ihr Körper im Gegensatz zu ihrer Umgebung hervorgehoben wird.³³⁴ Nicht nur Mulvey, sondern auch spätere Filmwissenschaftlerinnen wie Mary Ann Doane kommen zu dem Schluss, dass durch die fragmentierte Präsentation der weibliche

³²⁸ Mulvey 1973, S.394

³²⁹ Vgl. Elkann 2017

³³⁰ Mulvey 1973, S.390

³³¹ Mulvey 1973, S.397f.

³³² Als zeitgenössische Verkörperung dieser Projektion sehe ich den Typus des „Manic Pixie Dream Girl“ in Filmen wie Zach Braffs „Garden State“ (2004) oder den Filmen von Cameron Crowe, in der die Frau lediglich als moralischer Beistand und Sehnsuchtsobjekt eines melancholischen, schmachtenden Protagonisten dient, der fast nur durch ihre Anwesenheit wieder Freude am Leben findet.. Vgl. Rabin 2007

³³³ Mulvey 1973, S.398

³³⁴ Mulvey 1973, S.402

Charakter dem dominierenden, männlichem Blick zur Schau gestellt und unterworfen wird.³³⁵ Durch Hervorhebung ihres Körpers und ihrer Schönheit mittels Filmtechniken wird der weibliche Charakter nicht mit der Tiefe, sondern mit der Oberfläche des Bildes assoziiert³³⁶, während dem männlichen Protagonisten der Platz als handelndes und sich erinnerndes Subjekt eingeräumt wird. Als Projektion symbolisiert die weibliche Figur für den männlichen Protagonisten entweder Versuchung oder Erlösung. Wie „La grande bellezza“ und „The Young Pope“ zeigen, muss es dabei nicht einmal notwendig sein, dass diese Symbolisierung auf Erlösung in der Diegesis des Films noch am Leben ist. Es reicht, wenn sie lediglich in der Erinnerung des Protagonisten existiert und somit reines Wunschdenken ist.³³⁷

1973 ist der Essay in einem anderen Umfeld entstanden als heute. Es dominieren zwar immer noch Filme, die die Verhältnisse widerspiegeln, wie sie Mulvey als Grundlage für ihre Beobachtungen genommen hat, aber sowohl die Geschichten vor der Kamera und auch die Leute hinter der Kamera sind heute deutlich diverser als damals. Die Prominenz der feministischen Filmtheorie und des Feminismus insgesamt haben seitdem zu einer Sensibilisierung gegenüber sexueller Ungleichheit und damit verbundenem Machtgefälle geführt. Auch der Zugriff auf Filme aus anderen Teilen der Welt ist deutlich einfacher. Sorrentinos Filme beinhalten aber viele Bestandteile, aus denen Mulvey den „männlichen Blick“ abgeleitet hat. Bis auf den Kurzfilm „The Dream“ ist die Hauptperson eines Sorrentino-Films ein heterosexueller, mittelalter oder alter Mann. Mit den beiden folgenden Projekten, die Sorrentino mit Jennifer Lawrence dreht, wird sich dieser Umstand voraussichtlich ändern.³³⁸ Auch die beiden eher an Ensemblefilme erinnernden Mini-Serien „The Young Pope“ und „The New Pope“ drehen sich vorrangig um ihre männlichen Protagonisten und ihre Erinnerungen. Auch Mulveys These, dass die Frau die Handlung einfriert und nicht vorantreibt, ist ein wiederkehrendes Element der Filme. Die Anfangsszene von „L’amico di famiglia“, sein Kurzfilm „Killer in Red“ oder die Vorspanne von „The New Pope“ treiben dieses Bremsen des Handlungsflusses auf die Spitze, wenn die jungen Frauen sich in Zeitlupe bewegen.³³⁹ Die jungen, attraktiven Frauen sind sich in den Filmen Sorrentinos oftmals bewusst, welchen Eindruck ihre Körper auf Männer, insbesondere den männlichen Protagonisten, machen, wodurch Sorrentino regelmäßig den Altersunterschied zwischen junger, potenter Frau und älterem, in vielen Fällen offensichtlich impotentem³⁴⁰ Mann markiert³⁴¹. Die Körper der Frauen werden auch durch die Lichtsetzung oder die

³³⁵ Mulvey 1973, S.399f.

³³⁶ Vgl. Doane 2000, S.497

³³⁷ Kilbourn 2020, S.100f.

³³⁸ Sharf 2021

³³⁹ Kilbourn 2020, S.100

³⁴⁰ Kilbourn erwähnt als Beispiel der Impotenz Ballinger und Boyle in „Youth“ (Kilbourn 2020, S.108f.). Ich denke auch an Geremia di Geremei aus „L’amico di famiglia“. Es fällt auch auf, dass die meisten Protagonisten sich zwar nach einer weiblichen Figur sehnen, aber keinen Sex mit ihr haben oder ihn wie in „The Young Pope“ direkt ablehnen.

³⁴¹ Kilbourn 2020, S.32

rückenfreien Kleider hervorgehoben, was sich in den Werken seit „La grande bellezza“ zeigt. Im Kurzfilm „The Dream“, der der einzige Film Sorrentinos bis heute ist, in dem der Protagonist eine Frau ist, hat die Figur von Valeria Golino keine wirkliche Handlung, sondern wandert von einem Raum zum nächsten auf der Suche nach ihren Eltern.

Auch wenn diese Darstellung von Frauen als problematisch angesehen wird,³⁴² gilt zu berücksichtigen, dass Sorrentino ständig auf den Blick aufmerksam macht und ihn dabei immer wieder bricht, so wie es Mulvey an den Filmen von Alfred Hitchcock veranschaulicht hat. Wie auch den Hitchcockschen Helden kann man den männlichen Protagonisten bei Sorrentino als patriarchalisches Über-Ich betrachten, durch dessen Handeln sich das Publikum in Sicherheit wiegt.³⁴³ Das Publikum identifiziert sich mit dem Protagonisten mit der Erwartung, in diesem die eigenen Vorstellungen von Moral und Ethik wiederzuerkennen. Wenn diese Erwartung gebrochen wird, indem der Charakter entgegen den moralischen und ethischen Vorstellungen handelt oder der Blick des Charakters durch eine Ego-Perspektive gezeigt wird, also das Publikum in die Diegese der filmischen Welt hineinversetzt wird, wird dem Publikum sein Voyeurismus bzw. seine Komplizenschaft offenbart.³⁴⁴ Skopophilie automatisch mit Voyeurismus in Verbindung zu bringen, vereinfacht diese aber zu sehr. Es kommt auf die Situation an, in der das Publikum zuschaut. Das Publikum befindet sich in einer voyeuristischen Situation, egal es ob es vor dem Fernseher oder im Kino sitzt, indem es zum einen Lust am Schauen hat und es sich zum anderen in einer Umgebung befindet, in der es von dem Gegenüber nicht gesehen und beurteilt werden kann.³⁴⁵ Schon in den ersten Filmen lässt sich anhand der Montage erkennen, dass Sorrentino sehr darauf bedacht ist, dass das Publikum jederzeit weiß, wessen Standpunkt aktuell gezeigt wird.³⁴⁶

„L'amico di famiglia“ stellt ein gutes Beispiel dar, inwiefern der Blick auf eine Situation aufgedeckt wird. In der Eröffnungsszene sieht man ein sonniges Volleyballspiel, in dem die jungen, leicht bekleideten Frauen schonungslos sexualisiert werden: Untersicht, Zeitlupe, langsame Dolly-Ins und zum Schluss eine Vogelperspektive, in der sich eine der Spielerinnen auf der Fläche räkelt, während sie dabei zur Kamera hochschaut. In der nächsten Szene wird verdeutlicht, dass es der Protagonist ist, der regelmäßig die Frauen beim Volleyballspiel unerkant von seiner Wohnung aus beobachtet und seine erotischen Fantasien auf sie und auch die meisten anderen Frauen in dem Film projiziert.³⁴⁷ An späterer Stelle präsentieren zwei Geschäftsmänner Geremia und Gino zum Abschluss eines Vertrages zwei Prostituierte, was allerdings dazu führt, dass Geremia die Szene abrupt verlässt. Offensichtlich wurde ihm

³⁴² Kilbourn 2020, S.120

³⁴³ Mulvey 1973, S.405

³⁴⁴ Vgl. Mulvey 1973, S.403ff.

³⁴⁵ Plantinga 2009, S.23

³⁴⁶ Vgl. Kilbourn 2020, S.31

³⁴⁷ Vgl. Kilbourn 2020, S.37

aufgezeigt, dass er auf die Frauen nichts weiter mehr zu projizieren braucht. Durch die Kennlichmachung der unterschiedlichen Blicke kann das Publikum sich zum einen in den Charakter hineinversetzen und zum anderen einen alternativen Blickwinkel auf das Geschehen berücksichtigen, was oft durch die Kameraführung klargestellt wird. Die Sichtweise eines Charakters in einer bestimmten Situation wird nicht nur dadurch verdeutlicht, dass die Kamera eine Ego-Perspektive zeigt, bei der der Charakter eventuell angeschaut wird, sondern auch wie sie den Charakter und seine Reaktion filmt: statisch (Stativ), fließend (Dolly, Kran, Steadicam) oder unsicher (Handkamera). Bei einer solchen Beurteilung gilt es auch die intermedialen Referenzen zu berücksichtigen, durch die die Filme – insbesondere die letzten – auf andere, bereits bestehende Werke verweisen, so zum Beispiel auf das reale Wahlkampfvideo Berlusconis in „Loro“ oder auf Papstaudienzen und -auftritte in den beiden Mini-Serien. So wie es Mulvey an Hitchcock beschrieben hat, kann auch bei Sorrentino der „männliche Blick“ mit der Zeit zunehmend schwerer zu ertragen sein, was nochmal beweist, dass Sorrentino sich der Art und Weise, wie Charaktere präsentiert werden, bewusst ist.³⁴⁸ Sorrentino kontrolliert in seiner Inszenierung die drei Arten von Blicken, die auch Mulvey identifiziert hat: den Blick eines Charakters innerhalb der diegetischen Welt, den Blick der Kamera und somit den Blick von Regie und Stab in der Inszenierung – was wird gezeigt, was nicht – und zuletzt den Blick „des Publikums beim Betrachten des Endprodukts“.³⁴⁹

Man kann sagen, dass Sorrentino weder ein „misogyner Filmmemacher“³⁵⁰, noch ein Feminist ist. Er ist in der Lage, seine eigene Position zu erkennen. Nach seinem Motto, möglichst neutral zu sein, überlässt er größtenteils dem Publikum die Entscheidung, welche Sichtweise es als die seine akzeptiert. Sorrentino bietet mit seinen Charakteren und ihren Erfahrungen unterschiedliche Identifikationsfiguren an und gibt seinen unsympathischen, aber interessanten Protagonisten³⁵¹ Hintergründe und Motivationen, die das Publikum nachvollziehen kann, was sich auch auf den mitunter objektifizierenden Blick seiner Charaktere ausdehnt. Dies macht die Einschätzung Sorrentinos komplexer und schwieriger.

Als Mulvey ihren Essay schrieb, konnte sie nur mutmaßen wie sich der objektifizierende, sexualisierende „männliche Blick“ brechen lässt. Basierend auf den drei Formen des Blicks im Film stellte sie die These auf, dass im narrativen Film nur der diegetische Blick, also der zwischen Charakteren innerhalb der diegetischen Welt des Films, vom Publikum akzeptiert wird und alle Verweise auf die beiden anderen unterbunden werden, damit sich das Publikum ungestört mit dem Protagonisten identifizieren kann. Ohne die beiden anderen Blicke, die der Kamera und des Publikums, zu unterdrücken, könne der Film „keine Realität,

³⁴⁸ Vgl. Kilbourn 2020, S.156

³⁴⁹ Mulvey 1973, S.407

³⁵⁰ Kilbourn 2020, S.31

³⁵¹ Sorrentino 2016 (Making of)

Überzeugungskraft und Wahrheit erlangen“.³⁵² Indem dem Publikum die eigene Schaulust aufgezeigt wird und die Regie ihrerseits die Existenz der Kamera offenlegt, würde das Publikum eine eigene Initiative bekommen und den eigenen Blick formen.³⁵³ Doch hier zeigt Sorrentino eine Ambiguität auf: in seinen Filmen wird einerseits der Blick der Kamera durch antinaturalistische Stilmittel offenbart und das Publikum wird durch die unterschiedlichen Sichtweisen ebenfalls dazu aufgerufen einen eigenen Standpunkt einzunehmen. Andererseits zwingt Sorrentino das Publikum aber nicht dazu, sich konsequent von der sexistischen Sichtweise etlicher Charaktere zu distanzieren, sondern erlaubt ihnen den Blick für eine Zeit lang zu genießen.

In vielen Fällen, in denen der sexistische Blick des Protagonisten offenbart wird, nimmt die Kamera zusätzlich eine Sichtweise ein, die nicht dem Standpunkt des Charakters entspricht, sondern wie in der Fantasie des Charakters eine zusätzliche Position einnimmt. In „L'amico di famiglia“ habe ich bereits die Eröffnungsszene beschrieben, bei der im Nachhinein der Standpunkt des Protagonisten gezeigt wurde. Bis dahin bewegte sich die Kamera aber auf einer anderen Ebene: in der Luft, den Blick vertikal nach unten gerichtet, oder auf Bodenhöhe des Spielfelds und nicht vom Fenster der Wohnung aus. In „Youth“ gleitet die Kamera für einen Moment über das Wasser, obwohl die beiden älteren Herren unbewegt am Beckenrand sitzen. Am offensichtlichsten tritt es in „Loro“ an mehreren Stellen auf, um nicht nur den Sexismus von Berlusconi selbst, sondern auch den seiner Medienlandschaft aufzuzeigen. In einer Szene gegen Ende wohnt er einem Striptease bei, der für einige Zeit in Zeitlupe und Untersicht gezeigt wird. Sobald sich die Kamera aber hinter ihm positioniert und offen zeigt, dass er derjenige ist, dem diese Darbietung gilt, wird sie in ihrer Übertriebenheit zunehmend unerträglich, was auch ihn dazu bringt den Raum zu verlassen. Bevor der Blick gebrochen wurde, konnte er vom Publikum aber ausgekostet werden, was die Doppelbödigkeit von Sorrentinos Inszenierung offenbart.³⁵⁴ Wie Fellini scheint auch Sorrentino sich bewusst zu sein, dass sein Blick gesellschaftlich geformt ist und dass er diesen nicht zwangsläufig verstecken kann. An dieser Stelle ist eine Aussage Fellinis angebracht. Auf seinen Film „La città delle donne – Die Stadt der Frauen“ (1980) angesprochen sagte Fellini, dass der Film eine Reise sei, die „immer mit den Augen eines italienischen Mannes gesehen [wird]: katholisch, halbwegs Macho, angezogen, fasziniert, furchtsam. Eine männliche Version von Rotkäppchen, das sich im Wald verirrt.“³⁵⁵ Der Blick des Protagonisten³⁵⁶, sofern das Publikum ihn begleiten soll, wird immer

³⁵² Mulvey 1973, S.407

³⁵³ Vgl. Mulvey 1973, S.407f.

³⁵⁴ Kilbourn 2020, S.169

³⁵⁵ Pettigrew 1995, S.64

³⁵⁶ Falls die Aussage Fellinis auf den Protagonisten als Alter Ego anspielt, kann der Blick gleichzeitig als der Blick der Regie gewertet werden.

präsent sein, egal wie fragwürdig er auch ist. Es zählt die Identifikation des Publikums mit einem Charakter.

Auch an anderen Stellen des Werks, ohne dabei einen sexistischen Blick widerzuspiegeln, begibt sich die Kamera in eine Position, die sich der Charakter zwar vorstellen kann, die er aber nicht teilt. Zu nennen wären hier „La grande bellezza“³⁵⁷ oder die Rückblenden in „The Young Pope“, in denen sich Lenny seine Eltern vorstellt. Sie werden aber von einer anderen Stelle aus betrachtet als der, in der er sich eigentlich in der Szene aufhält. Im Gegensatz zu der Offenbarung des Blicks in Hitchcocks Filmen, die Mulvey analysiert hat, muss die Einnahme eines Blicks nicht zwangsläufig zweifelhaft sein, sondern kann beim Publikum auch einen Effekt des Akzeptiertwerdens auslösen, wenn ein Charakter wohlwollend in die Kamera blickt. Sein Blick wird dem Publikum zwar aufgezeigt, aber nicht grundlegend verurteilt, sondern erwidert, was den Bestandteil der Skopophilie anspricht, wonach nicht nur die Schaulust von einem unsichtbaren Punkt aus, der Voyeurismus, lustvoll ist, sondern auch das Angeschautwerden.³⁵⁸

Mulvey hat mit ihrem Essay den Grundstein für die feministische Filmtheorie gelegt, die sich seitdem immer weiter spezialisiert hat. Die Frage des Blicks und der Repräsentation, sowohl vor, als auch hinter der Kamera, wird heute intensiv geführt. Die weiter voranschreitende Differenzierung von Identitäten und die damit zusammenhängenden Bewegungen wie *#MeToo* oder *Black Lives Matter* machen es präsent wie nie zuvor, wer wie wessen Geschichte erzählt. Gerade im Film wird darauf geachtet, wer welche Geschichte erzählt, um dafür zu sorgen, dass Filmschaffende eine Verantwortung für ihre Darstellungen anderer übernehmen³⁵⁹ und es sich nicht nur um den Blick auf eine Gemeinschaft handelt, sondern auch um die Art, wie diese wahrgenommen werden will. Unter diesem Aspekt erscheint es bedeutsam, dass Sorrentino sich nicht davor scheut, die Unzulänglichkeit des Protagonisten für die Bewertung einer Situation zu zeigen. Protagonisten oder allgemein Charaktere können in mancher Situation einfach vor Staunen erstarren, insbesondere in Angesicht von Schönheit. In „È stata la mano di Dio“ drückt sich Sorrentino nicht davor, sein Alter Ego regelmäßig peinlich erscheinen zu lassen, insbesondere wenn er in Gegenwart einer schönen Frau ist, zum Beispiel seiner nymphomanen Tante Patrizia. In einem surrealen Moment gegen Ende des Films treffen er und ein Kleinkrimineller in der nächtlichen, verlassenen Innenstadt der Insel Capri auf den berüchtigten arabischen Geschäftsmann Adnan Khashoggi in Begleitung eines Models. Fabietto, Sorrentinos Alter Ego und erschlagen von ihrer Schönheit, kann nicht anders als sie fasziniert anzustarren. Sie spielt das Spiel erst mit, spricht ihn darauf an und erwidert zuletzt auf seine Worte mit einem Lächeln „Du kannst mich mal“. Es offenbart, dass Sorrentino sich eingesteht,

³⁵⁷ Vgl. Kilbourn 2020, S.98

³⁵⁸ Vgl. Mulvey 1973, S.393

³⁵⁹ Vgl. Kilbourn 2020, S.177

keine objektive Sicht auf eine Situation zu besitzen, sondern immer von seinen eigenen Vorstellungen geformt ist. Es erinnert mich an einen Ausschnitt aus dem letzten Interview mit Federico Fellini, in dem er gefragt wird, ob er glaubt, Frauen verstehen zu können. Er antwortet darauf offen mit „Nein“, aber ergänzt um die Antwort „[...] verstehen wir einen anderen Menschen jemals wirklich, auch unabhängig von der Frage des Geschlechts?“.³⁶⁰

Infolge der immer weiteren Differenzierung von Identitäten erweitern sich die Lehren von Mulvey auf den Blick generell. Der Blick, der eine Person als „fremd“ oder „anders“ erscheinen lässt und der vom Publikum geteilt wird, weil er von der Identifikationsfigur ausgeht, wird zu einem Werkzeug der Kontrolle und der Dominanz.³⁶¹ Wie bei Hitchcock spielt auch Sorrentino damit, wie seine Charaktere eine Lage aus der Distanz einschätzen und wie sie dabei von ihren Vorurteilen geprägt sind. Das beste Beispiel hierfür liefert er in „The Young Pope“, wenn Sister Mary auf Anweisung Lennys Kardinal Voiello beschattet und bei ihrer Beobachtung annimmt, dass er sich mit einer Frau trifft, da kurz nach ihm eine junge attraktive Frau in einem roten, knappen Kleid durch den Eingang geht. Schnell stellt sich heraus, dass dem nicht so ist. Sorrentino spielt mit dieser Erwartung und lässt das Publikum das gleiche vermuten wie Sister Mary.³⁶² Wie Mulvey festgestellt hat, ist das Schauen das zentrale Element des Kinos und wie geschaut wird, schlägt sich auch in der Darstellung nieder.³⁶³ Sorrentino lässt das Publikum regelmäßig an sexistischen Blicken seiner Charaktere teilhaben, macht aber immer wieder klar, dass es sich nur um eine von mehreren Sichtweisen auf eine Situation handelt und dass der Blick von den Fantasien und Vorstellungen des Schauenden geprägt ist. Sowohl die Autoren von „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“, als auch Kilbourn beziehen sich auf die gleiche Schlussfolgerung in der Bewertung dieser Darstellungen, wonach die „Inszenierungen weiblicher Schönheit in vielen Fällen schlicht [...] zu überzeichnet [sind], um sie als Ausdruck eines vermeintlichen Sexismus betrachten zu können.“³⁶⁴ Der sexistische Blick in einem Film wird durch die Ironie und die Teilhabe an anderen Blicken zum einen untergraben³⁶⁵ und zum anderen hinterfragt.³⁶⁶ Das Publikum ist dazu aufgefordert ebenso neutral und unvoreingenommen zu sein, wie Sorrentino es sich vornimmt und das zu tun, was Sorrentino als wichtigsten Inhalt seiner Arbeit als Filmemacher versteht: zu Beobachten.³⁶⁷

³⁶⁰ Pettigrew 1995, S.60

³⁶¹ Garland-Thomson 2009, S.42

³⁶² Vgl. Kilbourn 2020, S.156f.

³⁶³ Mulvey 1973, S.406

³⁶⁴ Simor / Sorfa 2017, S.212; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.19

³⁶⁵ Vgl. Simor / Sorfa 2017, S.212; zitiert nach Kilbourn 2020, S.XVIII

³⁶⁶ Vgl. Marlow-Mann 2010a, S.164; zitiert nach Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.19

³⁶⁷ Come funziono: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKlJrYKeTcU>

Technische Umsetzung

Laut David Bordwell könne heutzutage jeder Regisseur durch wiederkehrende Elemente Bekanntheit erlangen. Dies kann einerseits die regelmäßige Zusammenarbeit mit einem Schauspieler sein, die Behandlung eines Themas oder einer Geschichte über mehrere Filme hinweg oder, und das ganz besonders, durch einen wiedererkennbaren visuellen Stil,³⁶⁸ wie er auch Sorrentino nachgesagt wird. Im letzten Punkt gilt es aber zu berücksichtigen, dass der visuelle Stil eines Films auch durch die jeweiligen Kameraleute geprägt ist.³⁶⁹ Nach einer eher theoretischen Auseinandersetzung mit dem Werk Sorrentinos möchte ich mit diesem Abschnitt auf den technischen Aspekt des Filmemachens eingehen und dabei die Kameraleute berücksichtigen, mit denen Sorrentino über die Jahre mehrfach zusammengearbeitet hat. Nach einer kurzen Biografie von Pasquale Mari, Luca Bigazzi und Daria D'Antonio gehe ich auf ihre Filmansichten ein und wie sich ihre Herangehensweisen in den Filmen Sorrentinos gezeigt haben. Der Lichtsetzung, die Luca Bigazzi als einen wichtigen Teil seiner Arbeit ansieht, widme ich ein Kapitel, in dem ich ihren Umgang mit Licht in der Bildgestaltung erläutere.

Die Personen hinter der Kamera: Pasquale Mari, Luca Bigazzi, Daria D'Antonio und ihre Arbeit mit Paolo Sorrentino

Basierend darauf, dass auch die Kameraleute mit ihrer Herangehensweise den Stil eines Regisseurs prägen können, erhebt Kilbourn auch Sorrentinos langjährigen Kameramann Luca Bigazzi in den Rang eines „Auteurs“, der heutzutage auch Kameraleuten wie Emmanuel Lubezki („Children of Men“, „Gravity“, „Birdman“, „The Revenant“) zugesprochen wird.³⁷⁰ Auch wenn ich auf Luca Bigazzi am stärksten eingehen werde, möchte ich ihn nicht alleine behandeln, sondern auch die beiden anderen Kameraleute berücksichtigen, mit denen Sorrentino mehrmals zusammengearbeitet hat: Pasquale Mari und Daria D'Antonio.

Wie bei anderen langjährigen Mitwirkenden an den Filmen Sorrentinos haben auch diese drei Personen Verbindungen zur Filmszene Neapels. Alle drei sind durch Arbeitsverhältnisse miteinander verbunden. Vor seiner Arbeit als eigenständiger Kameramann war Pasquale Mari bereits Kameraassistent bzw. Camera Operator von Luca Bigazzi bei den Filmen „Morte di un matematico napoletano - Tod eines neapolitanischen Mathematikers“ (1992) und „L'amore molesto - Die lästige Liebe“ (1995), zwei frühen Filmen Bigazzis, die er mit Mario Martone,

³⁶⁸ Kilbourn 2020, S.XXII. Laut Kilbourn machte David Bordwell diese Aussage beim Vortrag „Explanation of Style, Styles of Explanation“ auf der Classical Hollywood Conference an der Wilfrid Laurier University im Mai 2018 (Kilbourn 2020, S.183)

³⁶⁹ Kilbourn 2020, S.183

³⁷⁰ Kilbourn 2020, S.2

eines Weggefährten von Mari, gedreht hat.³⁷¹ Man kann mutmaßen, dass auch Mario Martones Filme einen indirekten Einfluss auf Sorrentino genommen haben, da Mari selbst noch vor seiner Arbeit an „L'uomo in più“ mit Martone den Film „Teatro di guerra - Theater des Krieges“ (1998) gedreht hat. Daria D'Antonio hat wiederum mit beiden zusammengearbeitet. Zum einen hat sie Ende der Neunziger Jahre mehrere Filme mit Pasquale Mari gedreht und war in seinem Kamera-Department, unter anderem bei den Filmen, die Mari mit Sorrentino gedreht hat. Zum anderen war sie auch langjährige Kameraassistentin und Camera Operator bei Filmen Bigazzi, bevor sie Kamerafrau an den Kurzfilmen und Werbungen wurde, die Sorrentino zwischen seinen Spielfilmen gedreht hat.³⁷²

Inwiefern auch einzelne Zusammenarbeiten prägend sein können, zeigt sich an den beiden Kurzfilmen Sorrentinos, bei denen er mit keinem von den dreien zusammengearbeitet hat. „La notte lunga“, bei dem Mario Amura die Kameraführung übernahm, sticht heraus durch seine höchst unnaturalistische Lichtsetzung und den außergewöhnlich hohen Anteil an Handkamerateinstellungen. „La partita lenta“ wurde wiederum vom ungarischen Kameramann Gergely Poharnok gedreht und ist das einzige Werk Sorrentinos, das in schwarz-weiß gedreht wurde. Die umfassenden Sequenzen, die in Zeitlupe gedreht sind, sind ebenfalls in ihrem Gesamtanteil am Film ungewöhnlich. Somit kann auch die einzelne Zusammenarbeit mit Kameraleuten die Arbeit der Regie prägen.

Pasquale Mari

Pasquale Mari wurde ca. 1959 geboren und stammt wie auch andere aus der Film- und Theaterszene Neapels. 1979 war er zusammen mit dem Regisseur Mario Martone Gründer der Gruppe „Falso Movimento“, die später in Neapels Theaterkompanie „Teatri uniti“ aufging.³⁷³ Mari ist einer der prägenden Lichtdesigner der Theaterkompanie,³⁷⁴ was sich auch an der Arbeit an Sorrentinos und Servillos Theateraufzeichnung „Sabato, domenica e lunedì“, eines Stückes von Eduardo De Filippo, zeigt.³⁷⁵ Neben seiner Arbeit im Kinofilm ist er weiterhin sehr aktiv als Lichtdesigner im Theaterbereich und seit 1988 auch als Lichtdesigner von Opern tätig.³⁷⁶

Über die Jahre war Mari einmal für den David di Donatello und fünfmal für den Nastro d'Argento in der Kategorie „Beste Kamera“ nominiert, konnte aber nie einen gewinnen. Die aktivste Phase im Kino hatte Mari um die Jahrtausendwende herum. Von seinen 27 Arbeiten sind 22 zwischen 1995 und 2007 veröffentlicht worden. Mari ist der Stammkameramann von Stefano

³⁷¹ Pasquale Mari: https://www.imdb.com/name/nm0546938/?ref=ttfc_fc_cr10

³⁷² Daria D'Antonio: https://www.imdb.com/name/nm1065020/?ref=ttfc_fc_cr20

³⁷³ Marlow-Mann 2011, S.18

³⁷⁴ Pasquale Mari | Staatsoper Berlin: <https://www.staatsoper-berlin.de/en/kuenstler/pasquale-mari.1665/>

³⁷⁵ Vgl. Kilbourn 2020, S.186

³⁷⁶ Pasquale Mari | Staatsoper Berlin: <https://www.staatsoper-berlin.de/en/kuenstler/pasquale-mari.1665/>

Incerti, ebenfalls aus Neapels Filmszene, von dem er fast alle Filme fotografiert hat. Weitere nennenswerte Zusammenarbeiten verbindet er mit Ferzan Özpetek und Marco Bellocchio, bei denen er an jeweils drei Filmen beteiligt war. Von seinen Arbeiten mit Özpetek kann man die Filme „Haram – Das türkische Bad“ (1997) und „Die Ahnungslosen“ (2001) hervorheben. Bei Bellocchio war er an zwei von dessen berühmtesten Filmen beteiligt: dem Drama „L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)“ (2002) und dem Polit-Drama „Buongiorno, notte – Der Fall Aldo Moro“ (2003) über die Entführung und Ermordung Aldo Moros³⁷⁷, die Bellocchio nicht nur in seinem aktuellen Epos „Esterno notte“ nochmal behandelt hat³⁷⁸, sondern die auch ein wichtiger Bestandteil von Sorrentinos Polit-Satire „Il divo“ ist.

Mari hat zwar nur an zwei Werken, „L'amore non ha confini“ und „L'uomo in più“, mit Sorrentino zusammengearbeitet, allerdings handelt es sich hierbei auch um die ersten Filme Sorrentinos. Im Vergleich zu den meisten anderen Filmen, die im Seitenverhältnis 2,35:1 gedreht wurden, wurden die beiden Filme mit Mari in abweichenden Verhältnissen gedreht: „L'amore non ha confini“ in 1,56:1 und „L'uomo in più“ in 1,85:1. Zwei deutlich schmalere Bildformate als 2,35:1. Außerdem fällt der deutlich dunklere Farbton der Filme auf. Die Kameraführung in den Filmen, die Sorrentino mit Bigazzi gedreht hat, wird als deutlich selbstreflexiver gewertet.³⁷⁹ Es finden sich in beiden Filmen, die Mari und Sorrentino zusammen gedreht haben, einige Gemeinsamkeiten mit späteren Filmen wie die fließenden auf Symmetrie in der Komposition ausgerichteten Dollybewegungen, aber auch einige Unterschiede, was sich insbesondere in der Lichtsetzung zeigt. Zum einen erscheinen die Gesichter blasser bzw. ungesättigter als in den Filmen mit Bigazzi. Insgesamt fällt ein großer Kontrast zwischen Innen- und Außenszenen auf. Außenszenen scheinen ohne zusätzliches Licht gedreht worden zu sein. Im Gegensatz zu Bigazzi sind es ziemlich „kalte“ Filme, da man nie wirklich weiß, von wo aus die Sonne scheint. Das verleiht den Filmen in Außenszenen einen Hauch Naturalismus, aber wenig Gestaltung. Innenräume hingegen sind ausgiebig geleuchtet. Wie auch im Kurzfilm „La notte lunga“, den Sorrentino nach „L'uomo in più“ gedreht hat, wirken die Innenräume wie Höhlen. Man hat das Gefühl, dass kaum Licht von außen hereindringt. Innenräume können unterschiedliche Farbtemperaturen enthalten. Bei Daria D'Antonio wird später eine Mischung aus Kunstlicht (über Practicals) und natürlichem Licht (Sonnenlicht von außen) auffallen. In Menschenmengen werden bei Mari Figuren über Scheinwerfer hervorgehoben, während es bei den Filmen mit Bigazzi entweder subtiler erscheint oder deutlich vom Rest abgehoben, um den Moment theatralisch und gewollt künstlich erscheinen zu lassen.³⁸⁰ Im Making-of zu „L'uomo in più“ fällt auf,

³⁷⁷ Pasquale Mari: https://www.imdb.com/name/nm0546938/?ref=ttfc_fc_cr10

³⁷⁸ Esterno notte (2022): https://www.imdb.com/title/tt12822708/?ref=mv_sr_srsq_0

³⁷⁹ Kilbourn 2020, S.2

³⁸⁰ Man denke an Andreottis Geständnis in „Il divo“ oder zu Beginn von „La grande bellezza“, wenn sich Jep Gambardella das erste Mal ans Publikum wendet.

wie oft Dollys verwendet wurden.³⁸¹ Eine weitere Auffälligkeit sind nächtliche Autoszenen. Während Bigazzi das Licht eher von außen mithilfe von Konstruktionen aus Lichtleisten setzt, um vorbei ziehende Straßenlaternen zu imitieren,³⁸² wirkt es bei Mari so, als ob das Licht innerhalb des Autos montiert ist, was der Szene ein künstliches Gefühl gibt. Es gibt in „L'uomo in più“ eine wiederkehrende Kamerabewegung, die nur in Sorrentinos folgendem Spielfilm „Le conseguenze dell'amore“ auffällt, wobei die Kamera per Dolly auf eine Wand zufährt, bis das Bild komplett verdeckt ist. Während diese Bewegung in „L'uomo in più“ als Szenenübergang auffällt, wurde sie in „Le conseguenze dell'amore“ deutlich selbstreflexiver verwendet, indem sie wieder zurückfährt.

Luca Bigazzi

Bigazzi ist der wohl prägendste Kameramann aller Werke von Sorrentino. Gemeinsam haben sie alle Spielfilme zwischen „Le conseguenze dell'amore“ und „Loro“, inklusive der beiden Mini-Serien „The Young Pope“ und „The New Pope“ gedreht. Er gilt als einer der herausragenden Kameraleute Italiens, wenn nicht sogar als der bedeutendste der letzten 20 Jahre, wobei er einen „[erheblichen] Beitrag zur Renaissance des italienischen Kinos“ geleistet hat.³⁸³ Mit sieben Auszeichnungen beim David di Donatello und acht Auszeichnungen beim Nastro d'Argento für die Beste Kamera ist keine Person in dieser Kategorie so oft ausgezeichnet worden wie Bigazzi, wobei er sich letzteren Rekord momentan noch mit dem Stammkameramann von Federico Fellini und Luchino Visconti, Giuseppe Rotunno, teilt.³⁸⁴ In der Jurybegründung des Marburger Kamerapreiseis, den er 2017 für sein Lebenswerk erhielt, heißt es, dass er ein „kritischer Bild-Chronist Italiens [ist], der sich an den politischen, sozialen und kulturellen Idiosynkrasien seines Heimatlandes abarbeitet, aber immer wieder auch dessen Schönheit huldigt.“³⁸⁵ Bis auf diese Auszeichnung scheint er aber außerhalb Italiens weiterhin relativ unbekannt zu sein, was wohl daher kommt, dass er in all den Jahren ausschließlich mit italienischen Regisseuren zusammengearbeitet hat. „Die Liebesfälscher“ (2010), der einzige außerhalb des Irans gedrehte Film des Regisseurs Abbas Kiarostami, bildet die Ausnahme.³⁸⁶

Am 9. Dezember 1958 wurde Bigazzi in Mailand geboren. Bei seinem Werdegang fällt auf, dass er nicht über eine Filmschule zum Film gekommen ist, sondern über die Werbebranche, in der er 1977 angefangen hat. Bigazzi merkt auch an, dass er vor seiner Zeit als Kameramann

³⁸¹ Sorrentino 2001a (Making-of)

³⁸² Sorrentino 2004 (Making-of)

³⁸³ Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamera-preis.de/pt-2017/>

³⁸⁴ Luca Bigazzi – Awards: https://www.imdb.com/name/nm0081723/awards?ref=nm_awd

³⁸⁵ Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamera-preis.de/pt-2017/>

³⁸⁶ Vgl. Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

nie Assistent gewesen ist. Über einen alten Schulkameraden, den italienisch-schweizerischen Regisseur Silvio Soldini, der ihm die Kameraführung seiner ersten Werke anvertraut hat, kam Bigazzi zum Kino. 1983 arbeiteten sie das erste Mal zusammen. Die erste große Arbeit folgte 1990 mit der Komödie „L'aria serena dell'ovest - Die friedliche Luft des Westens“. In den folgenden Jahren war Bigazzi in ganz Italien aktiv: Er drehte weiterhin mit Silvio Soldini, bis heute fünfmal. Für das Flucht-Drama „Lamerica“ (1994) des renommierten Regisseurs Gianni Amelio, mit dem er bis heute sechsmal gedreht hat, erhielt er seine ersten Filmpreise und auf Sizilien drehte er mehrere, groteske Komödien mit dem Regie-Duo Daniele Cipri und Franco Maresco. Wie die meisten anderen Leute aus dem Umfeld Sorrentinos war auch er in Neapel aktiv. Bigazzi war Kameramann der ersten beiden Filme Mario Martones, an denen Mari sein Kameraassistent war, und wie Mari und viele andere war er auch am Episodenfilm „I vesuviani“ 1997 beteiligt. Bigazzi ist nicht nur in ganz Italien aktiv, sondern auch äußerst beschäftigt: Teilweise hat Bigazzi fünf Spielfilme pro Jahr gedreht und dabei mit prägenden Regisseuren des zeitgenössischen italienischen Films zusammengearbeitet. Neben den bereits genannten gibt es einige Leute hervorzuheben: Francesca Archibugi, Francesca Comencini, Leonardo di Costanzo, Carlo Mazzacurati, Andrea Molaioli, Giuseppe Piccioni, Michele Placido, Andrea Segre und Paolo Virzi. Auch mit Sorrentinos Mentor Antonio Capuano hat er an dessen Film „La guerra di Mario - Marios Krieg“ (2005) zusammengearbeitet.³⁸⁷ Bigazzi dreht gerne mehrmals mit den gleichen Regisseuren, da er annimmt, dass man sich mit der Zeit immer besser versteht und zunehmend vorausahnen kann, was die andere Person verlangt. Je weniger Worte nötig seien, desto besser.³⁸⁸ Die prägendste Zusammenarbeit verbindet Bigazzi aber mit Sorrentino, für dessen Filme er etwa die Hälfte all seiner Auszeichnungen und Nominierungen erhielt.³⁸⁹

Wie Sorrentino hat auch Bigazzi einige persönliche Ansichten, die er als grundlegend für seine Arbeit als Kameramann versteht. Um ein Verständnis von Filmen zu haben sei es nötig sich ein großes kulturelles Wissen anzueignen, was nicht nur Filme umfasst, sondern auch Literatur, Musik, Kunst, Reisen und allgemein Begegnungen mit anderen Leuten. Auch ein politischer Standpunkt sei für die Arbeit wichtig, wobei Bigazzi sich der linken Szene verbunden fühlt: „Film ist immer auch politisch.“ Generell sei er kein großer Fan des italienischen Kinos, aber des Neorealismus. Der „realistische“ und der Dokumentarfilm seien die Genres, die es ihm ermöglicht hätten wirklich schöne Bilder zu gestalten. Es fällt außerdem auf, dass Bigazzi eine Affinität für „Realismus“ besitzt. Zwar werden in Sorrentinos Filmen immer wieder die ästhetischen Bilder und Kamerafahrten hervorgehoben, Bigazzi besteht hingegen auf

³⁸⁷ Luca Bigazzi: https://www.imdb.com/name/nm0081723/?ref=ttfc_fc_cr9

³⁸⁸ Vgl. Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

³⁸⁹ Luca Bigazzi – Awards: https://www.imdb.com/name/nm0081723/awards?ref=nm_awd

„Realismus“, insbesondere in der Lichtsetzung. Die Lichtsetzung hat sich nach den Anforderungen der Regie und des Drehbuchs zu richten. „Die Lichtsetzung ist etwas Grundlegendes und Unabdingbares bei jedem Film.“³⁹⁰ Dennoch hält er die Lichtsetzung für sekundär im Vergleich zur Gestaltung des Bildes und der Positionierung der Schauspieler darin, was er als wesentlich wichtiger für einen Film erachtet.³⁹¹

Typisch für die Arbeitsweise Bigazzis ist die Verwendung von mehreren Kameras gleichzeitig, für gewöhnlich drei bis vier, manchmal bis zu fünf. Er bedient dabei für gewöhnlich die Kamera für die Totale, deren Bedienung und Bildkomposition er als die schwierigste erachtet, während die anderen Kameras für Nahaufnahmen verwendet werden.³⁹² Für statische Übersichten, zum Beispiel über die Schulter eines Charakters oder eine Totale aus erhöhter Sicht wird die Kamera auch regelmäßig auf Stative montiert, die eher für Lampen ausgelegt zu sein scheinen.³⁹³ Hierfür wird weniger Platz benötigt, als wenn erst ein Kran aufgebaut werden muss. Für fließende Kamerafahrten wird die Kamera nicht nur direkt auf Dollys montiert, sondern auch von einem Kran aus bewegt, der auf dem Dolly steht.³⁹⁴ Auch Robert Richardson verwendet diese Arbeitsweise, sofern es die Umgebung zulässt, um sich freier bewegen zu können und keine Dolly-Schienen im Bild zu riskieren.³⁹⁵

Bei der Lichtsetzung besteht er darauf eine Szene 360° auszuleuchten, also dass eine Szene in alle Richtungen bespielbar ist und auch eine Kamera möglichst frei gesetzt werden kann, ohne dass ein Licht im Bild ist oder die Kamera einen Schatten wirft. Unter anderem verwendet er Heliumballons, die zum einen für ein sanftes Umgebungslicht sorgen und zum anderen nicht auf einem Stativ stehen müssen, das Platz wegnähme und eventuell im Bild zu sehen wäre. Von Vorteil sei es auch, dass man in der Inszenierung improvisieren und relativ einfach ein neuer Blickwinkel erschaffen werden könne. Dazu gehört, dass Lampen möglichst außerhalb des Sets, zum Beispiel hinter Fenstern stehen und dass sich im Set möglichst nur Practicals finden oder Licht von der Decke aus. Es geht ihm auch darum die Schauspieler nicht dadurch abzulenken, dass er zwischen Einstellungen das Licht oder die Kamera nochmal umsetzen muss, wie er es von einigen Kollegen gehört hat. Wie er sagt, würde ein solches Vorgehen

³⁹⁰ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

³⁹¹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

³⁹² Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

³⁹³ Sorrentino 2016 (Making-of)

³⁹⁴ Sorrentino 2004 (Making-of)

³⁹⁵ Benjamin B 2009

auch ihn „wahnsinnig“ machen. „Es gibt natürlich Zeit, die erforderlich ist, um die Kamera entsprechend zu positionieren, aber das darf nicht überhand nehmen.“³⁹⁶

Viel Zeit verbringt Bigazzi in der Postproduktion, genauer im Color Grading. Er sagt, er werde dafür zwar nicht bezahlt, weil es außerhalb des Drehzeitraums liegt, allerdings liege es in seinem Interesse, dass der Film den Look hat, den er sich vorstellt. Gerade der digitale Film gäbe ihm die Möglichkeit im Nachhinein vieles auszubessern, was ihm während des Drehs nicht aufgefallen ist. Es gäbe ihm Sicherheit und beruhige ihn, zu wissen, dass man Fehler nach dem Dreh noch korrigieren könne.³⁹⁷ Auch seine Einstellung zu visuellen Effekten hat sich über die Jahre geändert. In einem Interview zu „Il divo“ sagte er, dass er massive Vorbehalte gegen den Einsatz von CGI³⁹⁸ hatte und dass „[...] die Bilder, die man beim Drehen filmt, [...] allein funktionieren [müssen]. Sie sollten keine Effekte brauchen.“³⁹⁹ In den Making-ofs seitdem zeigt sich aber immer wieder, dass vermehrt visuelle Effekte eingesetzt wurden. Zum einen treten seit „This Must Be the Place“ in den Filmen Sorrentinos immer wieder Tiere auf, die offensichtlich computeranimiert sind. Außerdem verhält es sich mit dem Einsatz von CGI höchstwahrscheinlich so wie mit der Postproduktion, dass es den Aufwand erleichtert, indem zum Beispiel Wandverzierungen erst nachträglich eingefügt werden⁴⁰⁰ oder Teile eines großen Sets wie der Sixtinischen Kapelle ergänzt werden können. Im Making of zu „The Young Pope“ fällt auf, dass für Außendreh Green Screens und für Innendreh Blue Screens verwendet werden.⁴⁰¹

Einige Merkmale von Bigazzi sind Auto- und Zugfahrten, die in vielen Filmen vorkommen, an denen er beteiligt ist. Es fiel auch auf, dass die „Protagonisten oft auf der Suche nach etwas oder auf der Flucht [befinden]“. Des Weiteren wurde von der Jury des Marburger Kamerapreises das „[spannungsvolle] Wechselspiel zwischen weiten Einstellungen und Großaufnahmen der Gesichter“ hervorgehoben, wobei „[durch ausgefeilte Lichtsetzung] die Konturen und Charakteristika der Gesichter“ herausgearbeitet werden.⁴⁰² Der Wechsel von Mari zu Bigazzi in den Filmen Sorrentinos ist laut Kilbourn schon in der Anfangseinstellung von „Le conseguenze dell'amore“ offensichtlich, in der die Kamera kontrollierter und präziser, aber auch die Bewegungen komplexer erscheinen. Eine typische Kamerabewegung Bigazzis ist ein relativ schneller, kurviger Push-In per Dolly auf eine Person zu, dem für gewöhnlich ein Push-In auf einen

³⁹⁶ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

³⁹⁷ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

³⁹⁸ CGI: Computer Generated Imagery [Computergenerierte Effekte], visuelle Effekte

³⁹⁹ Sorrentino 2008 (Making-of)

⁴⁰⁰ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁴⁰¹ Sorrentino 2016 (Making-of)

⁴⁰² Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamera-preis.de/pt-2017/>

anderen Charakter folgt.⁴⁰³ Kilbourn rechnet Bigazzi diese Bewegung zu. In „L'uomo in più“ fiel aber bereits auf, dass in Schuss-Gegenschuss-Situationen die Kamera auf die Charaktere zufuhr. Was mit Bigazzi wohl hinzugekommen ist, ist die Komplexität und Geschwindigkeit der Bewegung. Was aber die Filme Bigazzis mit Sorrentino prägt, ist dass jeder Film eine oder mehrere Szenen besitzt, die nicht dazu dienen die Handlung voranzutreiben, sondern als deren einziger Zweck es erscheint, dass sie durch ihre Schönheit für einen Moment die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Außerdem besitzen die Filme eine deutlich größere Farbpalette und höhere Kontraste,⁴⁰⁴ weswegen ich bereits den Unterschied zwischen Bigazzi und Mari gezogen habe, dass es sich bei Maris Arbeiten mit Sorrentino um eher „kalte Filme“ handelt, während es die Filme von Bigazzi mit Sorrentino eher „warme Filme“ sind.

Schon in Gianni Amelios Film „L'america“ (1994), den Bigazzi einige Jahre vor Sorrentinos Filmen gedreht hat, fallen einige Kamerabewegungen auf wie sie später auch in der Zusammenarbeit mit Sorrentino zu finden sind. Die Wahl der technischen Mittel – Kran, Dolly, Steadicam, Handkamera, Stativ – ist sehr an die Gemütszustände der Charaktere gebunden. Auch in den Filmen mit Sorrentino wird auffallen, dass die Handkamera nicht ausgiebig, sondern in ausgewählten Momenten und für die Charaktere belastende Situationen eingesetzt wird. Kamerabewegungen sind hauptsächlich durch die Bewegungen der Charaktere motiviert, wie es später in Sorrentinos englischsprachigen und vergleichsweise statischen Filmen „This Must Be the Place“ und „Youth“ sein wird. Am Ende des Films „L'america“ fallen die vielen Blicke in die Kamera auf, die das Publikum zu adressieren scheinen.

Daria D'Antonio

D'Antonio hat bereits an Sorrentinos erstem Kurzfilm „L'amore non ha confini“ mitgewirkt. Über die Jahre ist sie immer weiter aufgestiegen. Erst war sie Kameraassistentin von Mari, dann von Bigazzi, bis sie zur Kamerafrau von Sorrentinos Kurzfilmen (und vereinzelt Werbungen) wurde, die er seit „La grande bellezza“ gedreht hat.⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ Nachdem sich Sorrentino nach „The New Pope“ einen Wechsel bezüglich des Looks des Films gewünscht hat,⁴⁰⁷ wurde „È stata la mano di Dio“ der erste Spielfilm seit seinem Erstling, der nicht von Bigazzi gedreht wurde.

Daria D'Antonio wurde 1976 in Neapel geboren. Bevor sich ihr Interesse für Kameraführung entwickelte war sie auch kurzzeitig Schauspielerin beim Film und Theater.⁴⁰⁸ Nachdem sie mit gerade 20 Jahren begonnen hat Kameraassistentin zu sein, begann sie ab 2007 selbst als

⁴⁰³ Kilbourn 2020, S.17

⁴⁰⁴ Kilbourn 2020, S.107

⁴⁰⁵ Daria D'Antonio: https://www.imdb.com/name/nm1065020/?ref=ttfc_fc_cr20

⁴⁰⁶ Vgl. Block Hicks 2021

⁴⁰⁷ Vgl. Cumming 2021

⁴⁰⁸ Daria D'Antonio, autrice della fotografia – nonsoloregisti: <https://nonsoloregisti.altervista.org/daria-dantonio/#:~:text=Daria%20D%E2%80%99Antonio%20C3%A8%20un%E2%80%99attrice%20e%20autrice%20della%20fotografia,teatro.%20Dal%202007%20lavora%20come%20direttore%20della%20fotografia.>

Kamerafrau tätig zu sein. Bis „La grande bellezza“ 2013 war sie parallel dazu immer noch vereinzelt Kameraassistentin oder Camera Operator, vorwiegend für Bigazzi. Zu den namhaften Regisseuren, deren Filme sie in den letzten Jahren gedreht hat, zählen Cristina Comencini, Pietro Marcello, Andrea Molaioli und Valerio Mieli. Hervorzuheben ist außerdem die Mini-Serie „Il miracolo – Ein Wunder“ (2018)⁴⁰⁹. D’Antonio ist eine der wenigen Kamerafrauen Italiens⁴¹⁰ und war 2022 die erste Frau, die bei beiden großen italienischen Filmpreisen den Preis für die Beste Kamera erhielt, nachdem sie zuvor bereits einmal für den David di Donatello und zweimal für den Nastro d’Argento nominiert gewesen war.⁴¹¹ Es ist angekündigt, dass sie auch bei Sorrentinos nächstem Film „Mob Girl“ die Kamera übernehmen wird.⁴¹²

D’Antonio ist sehr von Bigazzi geprägt, in dessen Kamerateam sie über viele Jahre mit ihm zusammengearbeitet hat und den sie noch immer „Maestro“ nennt. Von Bedeutung ist für sie, wie man Körper filmt. Es müsse der beste Ausdruck gefunden werden, auch je nachdem, was man erzählen will. Es gilt „eine Suggestion [zu erstellen], ohne jedoch zu verklären, was man filmt“.⁴¹³ Ähnlichkeiten mit Bigazzi sind die fließenden Kamerabewegungen, die sanfte Beleuchtung und der warme Farbton der Bilder, wobei Farben intensiver erscheinen als in den Filmen Sorrentinos mit Bigazzi. Wie auch Bigazzi bevorzugt sie es, mit möglichst viel natürlichem Licht zu drehen.⁴¹⁴ In den Kurzfilmen mit Sorrentino, aber auch „È stata la mano di Dio“ fällt auf, dass D’Antonios Bilder weniger Kontrast besitzen als die Bigazzis und „weicher“ erscheinen. Auch die Kamerabewegungen erscheinen weniger auffällig als bei Bigazzi, bei dem viele Einstellungen bewusst die Aufmerksamkeit auf sich und ihre Perspektive ziehen. In Anlehnung an Mari, dessen Kameraassistentin sie ebenfalls in ihren Anfangsjahren war, fällt die Mischung von Kunstlicht und natürlichem Licht auf. In Nachtszenen, in denen die Kamera weiter von den Charakteren entfernt ist, bemerkt man ein sanftes Umgebungslicht, das eine gewisse Künstlichkeit ins Bild bringt. In ihren Arbeiten mit Sorrentino fällt außerdem auf, dass Innenräume klaustrophobischer und abgeschlossener erscheinen als bei Bigazzi. Bei Bigazzi sind oft Fenster zu sehen, während bei D’Antonio Innenräume ein wenig an Höhlen erinnern, wie man es auch bei Mari bemerkt. Bei Mari kann man dies von seinem Theaterhintergrund ableiten, was sich besonders in der zweiten Hälfte von „L’amore non ha confini“ zeigt. Ein Bild, das bei D’Antonio immer wieder vorkommt, ist ein Kronleuchter oder eine leuchtende Installation, die allein im Raum steht. Für einen Moment ist die Kamera darauf gerichtet, während sie an oder aus geht, was ein Staunen beim Betrachten auslöst. Letzteres wird am Anfang von „È stata la mano di Dio“ gezeigt, wenn Fabiettos Tante Patrizia erstaunt einen Raum betritt.

⁴⁰⁹ Daria D’Antonio – Awards: https://www.imdb.com/name/nm1065020/awards?ref=nm_awd

⁴¹⁰ Tammaro 2018

⁴¹¹ Daria D’Antonio – Awards: https://www.imdb.com/name/nm1065020/awards?ref=nm_awd

⁴¹² About – Daria d’Antonio: <https://www.dariadantonio.com/about>

⁴¹³ Tammaro 2018

⁴¹⁴ Daria D’Antonio creates Intimate visual style for The Hand of God: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god>

Solche Momente besitzen etwas Magisches, das aus dem restlichen Fluss des Films herausgelöst erscheint. Um sich intensiv auf einen Dreh vorzubereiten, versucht D'Antonio so oft wie möglich die zukünftigen Drehorte zu besuchen, um Inspirationen zu sammeln und sich mit der Umgebung vertraut zu machen.⁴¹⁵

Arbeitsverhältnis zwischen Sorrentino und seinen Kameraleuten

In diesem Kapitel möchte ich erläutern, wie Sorrentino und seine Kameraleute zusammenarbeiten. Dabei berufe ich mich hauptsächlich auf Bigazzi, der bei der Verleihung des Marburger Kamerapreises in mehreren Podiumsdiskussionen seine Herangehensweise dargelegt hat. Dadurch, dass Daria D'Antonio über viele Jahre eng mit Bigazzi zusammengearbeitet hat, werden diese Ansichten zu einem guten Teil auch für sie gelten können, zudem sie in mehreren Interviews ähnliche, wenn nicht sogar gleiche Ansichten vertreten hat. Manchmal werden Aussagen Sorrentinos dem gegenüberstehen.

Bei Bigazzi fällt auf, mit welcher Vehemenz er darauf besteht, lediglich ein Mitarbeiter der Regie zu sein und ziemlich demütig ist. Er sieht seine Arbeit auf einer Höhe mit Szenenbildner oder Kostümdesigner. Das Ziel solle immer sein, dass man dem Drehbuch und den Intentionen der Regie gerecht werde. Als Kameramann will er nicht, dass man ihm einen eigenen Stil zuordnet, wie ich es noch vor einigen Seiten gemacht habe, sondern, dass seine Kameraführung immer so ist wie es die Regie von ihm verlangt. So meint er auch, dass Kameraschwenks allein auf die Regie zurückzuführen seien und er dies lediglich umsetze.⁴¹⁶ Sorrentino widerspricht dieser Demut schon recht früh im Making-of zu „L'amico di famiglia“, der zweiten Zusammenarbeit der beiden. Sorrentino macht darauf aufmerksam, dass sie visuelle Ideen zusammen besprechen und gemeinsam weiterentwickeln. Bigazzi habe ihm sehr viele Lichtideen zugeschrieben, obwohl es aus Sorrentinos Sicht eher andersherum gewesen ist und Bigazzi für viele bedeutenden Ideen in der Lichtsetzung verantwortlich sei.⁴¹⁷

Es gibt unterschiedliche Leute, die die Kamera bedienen. Weil es während des Vortrags in Marburg bei der Übersetzung immer wieder zu Fehlern kommt, erläutert Bigazzi, dass in Italien die Rollen verteilt sind, wenn man von „Kameramann“ beziehungsweise DoP (director of photography) spricht: Es gibt einerseits den bildgestaltenden Kameramann und andererseits den „einfachen“ Kameramann bzw. Schwenker⁴¹⁸, der die Kamera bedient und den Bildausschnitt kontrolliert. Obwohl er auch für die Lichtsetzung verantwortlich ist,⁴¹⁹ bezeichnet sich Bigazzi

⁴¹⁵ Altman 2022

⁴¹⁶ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁴¹⁷ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴¹⁸ Laut Bigazzi lautet die italienische Bezeichnung für den Schwenker oder „einfachen“ Kameramann „Operatore della macchina“. Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁴¹⁹ Spadafora 2014, S.244; zitiert nach Kilbourn 2020, S.2

eher als einfacher Kameramann, weil er für gewöhnlich auch an der Kamera sitzt. Da mehrere Kameras von Bigazzi gleichzeitig verwendet werden, werden die anderen Kameras von seinen Assistentinnen und Assistenten bedient.⁴²⁰ In Making-ofs ist Sorrentino ebenfalls oft an der Kamera zu sehen, entweder als Schwenker⁴²¹ oder auch auf dem Kran.⁴²² Anhand einer Frau, mit der er über viele Jahre zusammengearbeitet hat und die mittlerweile ebenfalls bildgestaltende Kamerafrau ist – er meint höchstwahrscheinlich Daria D’Antonio – erläutert er die Rollen in seinem Kamerateam. Bevor Leute bei ihm an die Kamera kommen, sind sie über mehrere, für gewöhnlich fünf Jahre, seine Assistenten. Sie arbeiten am Monitor, schreiben Protokolle und achten auf die Einstellungen, ob es irgendwelche Fehler in ihnen gibt und berichten diese sofort Bigazzi. Da Bigazzi die Kontrolle über die Bildkomposition unglaublich wichtig ist, findet er, dass Focus Puller⁴²³ „überhaupt keinen Bezug zum Kameramann“ besitzen. Das sei „etwas vollkommen anderes“ seiner Meinung nach.⁴²⁴

Was Improvisation und Flexibilität am Set angeht, gehen die Meinungen zwischen Sorrentino und Bigazzi auseinander, allerdings könnte es sich über die Jahre auch entwickelt haben. Im Jahr 2006 hat Sorrentino noch gesagt, dass er einen Großteil aller Einstellungen schon Monate vorher plant, entweder während des Drehbuchschreibens oder unmittelbar nachdem er am Drehort gewesen ist, um sich sicher und wohl zu fühlen. Zumindest für ihn sei Improvisation am Set „gefährlich“.⁴²⁵ Diese Angst dürfte sich in den letzten Jahren aber gelegt haben, da er sich mittlerweile sicherer und weniger streng sei.⁴²⁶ Dass Sorrentino einen Großteil der Einstellungen im vornherein geplant hat, bestätigt Bigazzi. Allerdings handelt es sich dabei eher um eine Gedankenstütze, von der aus man improvisieren und experimentieren kann, da sie einem vermittelt, worauf man hinaus will. Sollte es Veränderungen am Set geben, kann man sich immer darauf berufen. Bigazzi versuche immer darauf zu schießen, allerdings möchte Sorrentino den Leuten die Möglichkeit geben sich selbst Vorstellungen zu machen, wie etwas umgesetzt werden könne, um dann mit diesen Ideen auf ihn zuzukommen und ihm neue Impulse zu geben, an die er selbst während der Planung womöglich nicht gedacht hat. Die 360°-Ausleuchtung gäbe ihm auch die Möglichkeit eine Szene womöglich doch aus einer anderen Perspektive aufzunehmen, ohne dass größere Umbauten nötig seien.

Sollte ein Regisseur ihm in der Vorbereitung nur wenig erzählt haben, versuche Bigazzi bei einem Treffen in dessen Büro sich die Fotos anzuschauen, die dort hängen und die „etwas

⁴²⁰ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴²¹ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁴²² Sorrentino 2016 (Making-of)

⁴²³ Focus Puller sind öfters zweite oder dritte Kameraassistenten und ziehen die Schärfe.

⁴²⁴ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴²⁵ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴²⁶ Pagani 2020

aussagen über die Intention, was er vorhat.“ Bei der Vorbereitung sei es hinderlich, wenn die Regie nicht von künstlerischen oder gestalterischen Vorstellungen, sondern von technischen Vorstellungen sprechen würde. „In diesem Film möchte ich das und das und das, und das nur mit einem 18er [einem 18mm-Objektiv] drehen.“ Eine solche Aussage führt Bigazzi als Negativbeispiel an. „Das sagt dir keiner, das wäre dann nicht so toll.“ An anderer Stelle gesteht Bigazzi ein, dass er bei einer Aussage übertrieben und bildlich gesprochen hätte. Er hatte behauptet quasi unvorbereitet an ein Set zu kommen und dann spontan zu handeln. Damit habe er allerdings gemeint, dass er sich darauf einstellt ein Licht je nach Vorstellung der Regie oder nach den Begebenheiten zu ändern. Natürlich würde er, nachdem er den Drehort besucht, sich ein Bild von der Umgebung und sich Gedanken darüber gemacht hat, zu welchen Schwierigkeiten es am Drehort kommen könnte, einplanen welche Kameras, Lichter oder Zubehör er für den Drehtag verwenden wolle. Am Drehtag selbst könne er sich aber an die Lage anpassen und dementsprechend ein Lichtsetting einrichten.

Bigazzi, Sorrentino und auch D’Antonio heben hervor, wie wichtig die Kommunikation zwischen Kameraleuten und Regie ist. Es sei ein großer Vorteil, wenn man nach jahrelanger Zusammenarbeit so etwas wie „eine codierte Sprache“ besitzt, um am Set möglichst wenig reden zu müssen.⁴²⁷ Dabei ist laut Sorrentino natürlich wichtig, dass man sich gut versteht und man einander vertraut, da ansonsten eine so lange Zusammenarbeit nicht möglich sei. Es müsse eine Harmonie bestehen und eine Begeisterung dafür miteinander zu arbeiten. Konflikte und Komplikationen am Set können dann auch verringert werden.⁴²⁸ Obwohl die Regie weiterhin einen Blick auf die Kamera hat, kann es so möglich sein, dass die Regie sich stärker auf die Schauspieler und die Inszenierung konzentrieren und sich parallel darauf verlassen kann, dass das Kamerateam weiterhin seine Vorstellungen teilt und umsetzt. Bigazzi hat es so auf den Punkt gebracht: „Das Problem ist ja, dass man schnell arbeiten muss. Je weniger gesprochen wird, desto mehr kann man auf die Beine stellen.“⁴²⁹

Lichtphilosophie

Zur Bewertung der Kameraführung halte ich es für notwendig einen Blick darauf zu werfen, wie Luca Bigazzis Vorstellungen bezüglich des Lichts und der Lichtsetzung lauten. Aufgrund von Bigazzis langjähriger Arbeit mit Sorrentino steht er von den drei regelmäßigen Kameraleuten Sorrentinos im Fokus von Kilbourn und anderen Autoren. Lediglich von Bigazzi kann ich die Lichtphilosophie erläutern, da er der einzige der drei ist, von dem ich ausführliche

⁴²⁷ Block Hicks 2021

⁴²⁸ Vgl. Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴²⁹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

Äußerungen zu dem Thema finden konnte. Erschwerend für die Quellenlage kommt hinzu, dass „È stata la mano di Dio“, der erst im letzten Jahr erschien, der erste Spielfilm Sorrentinos mit Daria D’Antonio als Kamerafrau war und ihre gemeinsamen Kurzfilme keine Beachtung fanden. Da aber sowohl Mari, als auch D’Antonio mehrmals in Bigazzis Kamerateam und sie so von ihm beeinflusst waren, lassen sich die Einstellungen von Bigazzi auch bei diesen beiden vermuten. Auch aus den Making-ofs und den Setfotos versuche ich auf die Lichtphilosophie zu schließen.

Dass Bigazzis Ansatz zum Licht außergewöhnlich ist, fiel Kilbourn und auch anderen an mehreren Stellen in Sorrentinos Filmen auf. Auch das Aufkommen von digitalen Kameras, Schnittprogrammen und weitere technische Entwicklungen sollen zu den Lichteffekten in Sorrentinos letzten Werken beigetragen haben.⁴³⁰ Im Werk Sorrentinos, insbesondere den mit Bigazzi gedrehten Filmen, fällt ein Lichtunterschied zwischen Innenräumen und Außenszenen auf. Innenräume sind häufig recht dunkel und wenn möglich nur mit Practicals ausgeleuchtet, während in Außenszenen oftmals zusätzliches Licht eingesetzt wird, um den Kontrast zwischen Innen und Außen zu verstärken. Besonders fällt dieser Ansatz in „L’amico di famiglia“ und „The Young Pope“ auf, wo die Wohnung von Kardinal Spencer ziemlich düster ist im Gegensatz zu den überbelichteten, draußen spielenden Rückblenden Lennys.⁴³¹ Diese Überbelichtung von draußen spielenden Rückblenden kommt auch in der Fortsetzung „The New Pope“ vor.

Bigazzis Lichtsetzung kann aber auch von der Atmosphäre am Set abhängen und seinem Vertrauen in die Regie. Es hänge sehr viel vom Mut und dem Selbstvertrauen der Regie ab: „Wenn der Regisseur nicht weiß, was er will, also wenn ich das spüre, dann werde ich vorsichtiger. Also da nehme ich dann auch mehr Licht. Also die Filme, bei denen ich mehr Licht gemacht habe, sind die Filme gewesen, bei denen der Regisseur nicht so viel Mut hatte. Wenn der Regisseur mutig ist, kann ich auch das Licht reduzieren.“⁴³² So spärlich, wie einige Filme Sorrentinos geleuchtet sind, insbesondere die Innenräume in „L’amico di famiglia“ kann man wohl davon ausgehen, dass Bigazzi viel Vertrauen in Sorrentino besessen hat.

Natürliches Licht vor künstlichem Licht

„Ich hasse Beleuchtung, ich setze möglichst wenig Kunstlicht ein. [...] Die Realität ist viel schöner als Kunstlicht oder Beleuchtung oder so ähnliches.“⁴³³ Dieser Ausspruch Bigazzis zieht sich wohl durch alle Filme von ihm und Sorrentino. Das Besondere am natürlichen Licht seien die unendlich großen Variationen, die er nie durch künstliches Licht herstellen könne. Bei

⁴³⁰ Vgl. Spadafora 2014, S.244; zitiert nach Kilbourn 2020, S.2

⁴³¹ Kilbourn 2020, S.32

⁴³² Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁴³³ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

anderen Filme könne er künstlich wirkendes Licht wertschätzen, da es auch der Geschichte dient. Er nennt hierbei die Filme des finnischen Regisseurs Aki Kaurismäki. Wenn er bei seiner eigenen Lichtsetzung allerdings etwas künstliches wahrnehme, sehe er seine Arbeit als misslungen und langweilig an. Natürliches Licht zu reproduzieren sei eine „deutlich komplexere, deutlich schwierigere Leistung“, als mit künstlicher Beleuchtung in einer Szene zu arbeiten.⁴³⁴ Auch in „L'uomo in più“, einem Film Sorrentinos mit Mari und nicht Bigazzi, fällt auf, dass tagsüber draußen kein zusätzliches Licht verwendet wurde, auch wenn der Himmel zugezogen ist und nur wenig Sonnenlicht durchdringt. Bei Innenszenen, in denen Licht von draußen kommen sollte, befanden sich außerhalb der Fenster Lichter wie HMIs.⁴³⁵ In den Making-ofs zu einigen Filmen Bigazzis sieht man, dass in Außenszenen am Tag kein zusätzliches Licht verwendet wurde. Bei Bewegungen der Kamera per Steadicam oder Dolly auf eine Person zu, geht eine Person mit Reflektor zur Aufhellung des Schauspielers neben der Kamera her, die ansonsten im Bild stehen würde, solange die Kamera noch weiter entfernt ist.⁴³⁶ Es werden aber mehrere Reflektoren verwendet, durch die eine Person aufgehellt wird, oder Negative Fill, um vorhandenes Licht zu reduzieren. Negative Fill wird regelmäßig auf etwas Abstand zu einem Darsteller verwendet oder hinter der Kamera, um entweder einen Blick ohne Lichtreflektionen aufs Display zu gewährleisten oder in Nachtszenen einen Schattenwurf der Kamera vermeiden.⁴³⁷

Auch Daria D'Antonio betont, wie sehr sie sich auf natürliches Licht verlässt. In „È stata la mano di Dio“ habe sie versucht in Innenräumen möglichst nur Practicals, also in das Szenenbild integriertes Licht, zu verwenden. Eine der wenigen Außenszenen, in denen das vorhandene Licht ersetzt wurde, ist die nächtliche Ausleuchtung eines Platzes zu Beginn des Films, wo die LEDs der Straßenlaternen ersetzt wurden, um den Platz in Neapel wie Mitte der 1980er Jahre erscheinen zu lassen.⁴³⁸ Zusätzlich fällt in „È stata la mano di Dio“ aber die Mischung unterschiedlicher Farbtemperaturen im Bild auf, wenn helles, gleißendes Sonnenlicht von draußen hereinscheint, während innen drin die warmen Tisch- und Zimmerlampen einen Teil des Raumes erleuchten.

Dunkelheit, aber ohne Schatten

Auch wenn Bigazzi auf der einen Seite Dunkelheit im Bild schätzt und sie in Verbindung zur Malerei sieht, lehnt er Schatten ab.⁴³⁹ Teile des Bildes im Dunkel verschwinden zu lassen, aber auf Gesichtern und Gegenständen sanfte Verläufe zu haben, zieht er vor. Schatten

⁴³⁴ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁴³⁵ Sorrentino 2001a (Making-of)

⁴³⁶ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁴³⁷ Sorrentino 2016 (Making-of)

⁴³⁸ Block Hicks 2021

⁴³⁹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

erscheinen ihm künstlich und stören und er bekommt das Gefühl das Licht falsch gesetzt zu haben. Insbesondere in Totalen stört es ihn, wenn die Personen Schatten werfen.⁴⁴⁰ Auch bei D'Antonio fällt auf, dass sie versucht Schatten zu vermeiden. Zu ihren kontrastärmeren Bildern gehört aber auch, dass Teile des Bildes nie ganz ins Schwarz abfallen wie es bei Bigazzi regelmäßig vorkommt, sondern dass der Hintergrund in Halbdunkel abfällt und die Präsenz des Lichts gegenwärtig bleibt. Schattenspiele sind den Filmen Sorrentinos fremd. In den frühen Filmen mit Mari oder auch „Le conseguenze dell'amore“ ist Dunkelheit hauptsächlich auf Nachtszenen beschränkt, bei den Filmen mit Mari fällt aber die Präsenz des Lichts in Nachtszenen auf, weswegen es in diesen Werken noch zu den Schatten kommt, die Bigazzi und später auch D'Antonio wenn möglich vermeiden.

Die Verwendung von Dunkelheit wurde schon relativ früh in Sorrentinos Werk in „L'amico di famiglia“ auf die Spitze getrieben. Die Wohnung von Geremia und seiner Mutter ist fast immer zugezogen und das Innere nur spärlich beleuchtet, sodass man in den Bildern manchmal kaum etwas sieht, was genau das ist, was Sorrentino und Bigazzi angestrebt haben, um einen möglichst großen Kontrast zum gleißenden Sonnenlicht im Außenbereich zu haben. Sorrentino konnte Bigazzi überzeugen auch Kerzen zu verwenden anstelle von Glühbirnen.⁴⁴¹ Bigazzis Faszination für Dunkelheit und unterschiedliche Bildebenen findet sich auch schon in frühen Filmen, bevor er mit Sorrentino zusammengearbeitet hat. So fällt zum Beispiel in Gianni Amelios „L'America“ auf, dass Gesichter in Nachtszenen warm gelehrt sind, während die Umgebung ins Schwarz abfällt oder an einer anderen Stelle, wenn ein tanzendes Mädchen im Gang steht. Das Mädchen ist erleuchtet, während der Gang hinter ihr ins Schwarze abfällt, aber am Ende des Ganges ein weißes Gegenlicht durchs Fenster fällt und die Tiefe des Bildes verstärkt. „Il divo“ setzt die Verwendung von Dunkelheit aus „L'amico di famiglia“ fort, wenn Andreotti regelmäßig von einem Mantel der Dunkelheit umgeben ist, zum Beispiel gleich in der allerersten Einstellung des Films, was „seine inneren Dämonen auf der Leinwand manifestiert“.⁴⁴² In den folgenden Filmen wechselt es sich etwas ab. In „This Must Be the Place“ sind etliche Innenräume recht düster und spärlich beleuchtet, es finden sich aber kaum schwarze Stellen wie in den Filmen zuvor. In „La grande bellezza“ kommt es wiederum mehr vor, insbesondere zu Anfang im Zelt der Künstlerin Talia Concept oder an der Stelle gegen Ende des Films, wenn Jep die „Heilige“ auf seinem Fußboden schlafend entdeckt und dabei in einen Lichtstrahl hinein tritt, der durch das Fenster in sein Zimmer hereinfällt. An anderen Stellen des Films hat man wiederum ungewöhnliche Lichtspiele, wenn die Kamera auf das Licht

⁴⁴⁰ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴⁴¹ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴⁴² Witmer 2010

gerichtet ist und so dafür sorgt, dass Charaktere in Silhouetten zu sehen sind, bevor sie sich entweder umdrehen oder sich die Kamera bewegt und ihr Gesicht zeigt.

Im Gegensatz dazu, findet sich am Ende von „Youth“ die „weißeste“ aller Szenen, wenn Ballinger sein Konzert gibt und das Orchester vor einer gigantischen weißen Wand sitzt, die von hinten erleuchtet ist, während das Orchester, die Geigenspielerin, die Sängerin und Ballinger selbst gleichzeitig von der Decke aus angestrahlt werden und das ganze Bild zum einen zu sehen ist und zum anderen keine Schatten existieren. Riesige Scheinwerfer hätten sich hinter dem weißen Plastikvorhang befunden und für eine „unnatürliche Weißheit“ gesorgt. Bigazzi betont die Schwierigkeit dieser Inszenierung, da mit drei bis vier Kameras gedreht wurde und auch keine von ihnen Schatten werfen sollte.⁴⁴³

Practicals und 360°-Ausleuchtung

Eine Eigenschaft von Bigazzis Lichtsetzung, und auch von D'Antonio,⁴⁴⁴ wie sie auch beim Marburger Kamerapreis genannt wurde, ist eine 360°-Ausleuchtung, die für Bewegungsfreiheit am Set sorgt und in den letzten Jahren zunehmend durch Practicalis ermöglicht wurde. Laut Bigazzi ist eine Ausleuchtung in 360° im heutigen Kino eine Notwendigkeit. Alle sollten darauf achten, dass Schauspielerinnen und Schauspieler sich möglichst frei beim Spielen fühlen.⁴⁴⁵ Eine Ausleuchtung in 360° ermögliche es Schauspielerinnen und Schauspieler sich freier zu bewegen und keine steifen Positionen zu besitzen. Er betont auch die technische Entwicklung mit deutlich empfindlicheren Kameras und die Möglichkeit leichte Lichtquellen wie Glühbirnen und LEDs zu verwenden.⁴⁴⁶ Die Verwendung von Practicalis, also ins Set integrierte Lichter im Gegensatz zu Kunstlicht wie HMIs, geschehe in enger Absprache mit dem Szenenbild. Es handele sich dabei oft um Designobjekte, die abgesehen davon ein schönes Licht abzugeben, auch gut inszeniert werden könnten. Anfangs waren es eher Lichtleisten und Kugeln wie er sie in „Youth“ eingesetzt hat. In den Werken, die er seitdem mit Sorrentino gedreht hat, fällt aber auch auf, dass er fast das komplette Set mit Lampenschirmen ausleuchten konnte.⁴⁴⁷ Dies ist eine Sache, die auch in „The Dream“ und „È stata la mano di Dio“, wo D'Antonio die Kameraführung übernommen hat, auffällt. In „The Young Pope“ und „The New Pope“ sieht man aber auch, dass eine zu umfassende Verwendung von Lampenschirmen dafür sorgen kann, dass ein Bild überladen wirkt.

⁴⁴³ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴⁴⁴ Block Hicks 2021

⁴⁴⁵ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁴⁴⁶ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁴⁴⁷ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

Zu einem gewissen Maß wurde auch schon in den beiden Filmen mit Mari wenn möglich Licht so gesetzt, dass es nicht im Raum selbst ist, sondern sich außerhalb eines Raumes befindet. So zum Beispiel in der Sterbebettsszene von Tony Pisapias Vater, in der ein weißes Licht von draußen durch das Fenster in den Raum fällt und die Gardine für eine Diffusion sorgt, die das Licht abschwächt und weicher macht. In „Le conseguenze dell’amore“ kann man noch einige spezifischen Lichtsetzungen erkennen, wie zum Beispiel in der Garagenszene, in der Kinoflos vor dem Auto positioniert sind. Trotzdem kann man schon in diesem Film Bigazzis Versuch sehen, Licht möglichst außerhalb des Bildausschnitts zu positionieren, wie HMI’s, die hinter den Fenstern positioniert sind und deren Licht wie in „L’uomo in più“ durch die Gardinen abgemildert wird, während Practicals für die weitere Ausleuchtung im Innenraum sorgen und auch als Kompositionselement dienen. Bei Autoszenen sind innerhalb des Wagens keine Lichter installiert, während Lichtleisten außerhalb des Türrahmens montiert sind, und die durch die Fenster ins Auto hereinscheinen.⁴⁴⁸ Auch in „L’amico di famiglia“⁴⁴⁹ und „Il divo“ lässt sich dies erkennen. In den Making-ofs zu den Filmen ab „Il divo“ kann man sehen wie oft Ballonlichter oder Softboxen verwendet werden, die für ein gestreutes Umgebungslicht von oben sorgen.⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² In „La grande bellezza“ kann man sehen, dass Booklighting eingesetzt wurde, bei dem eine starke Lichtquelle erst über eine weiße Fläche reflektiert wird und dann nochmal durch einen weißen Stoff oder eine Gardine gelenkt wird, die als Diffusion dient und für ein weiches Licht sorgt, im Gegensatz zu einem direkten Licht.⁴⁵³ In „Youth“ kam Bigazzi in eine für ihn unangenehme Situation, in der er gezwungen war, zusätzliches Licht für eine Großaufnahme aufzustellen, da das restliche Licht des Saals nicht ausgereicht hat. Für ihn ist es sehr wichtig, dass man von einer Einstellung zur anderen in einer Szene nicht bemerkt, dass etwas beim Licht verändert wurde. Es habe ihn überrascht, dass es am Ende funktioniert hat. Trotzdem gilt für ihn weiterhin, dass er, wenn er ein gutes Licht hat, es nicht weiter verändert, da er sich vor möglichen Anschlussfehlern fürchte.⁴⁵⁴ Generell kann man erkennen, dass Licht auf Augenhöhe meist von Practicals stammt, während Umgebungslicht entweder von Tageslicht kommt oder von größeren Lichtquellen, die aus erhöhter Position die Szene erleuchten. Im ausführlichen Making of von „The Young Pope“ kann man auch erkennen, wie oft in Spaziergangsszenen bzw. Walk & Talk eine Person hinter der Kamera mit einem Licht an einem Boom herläuft, um für ein gleichmäßiges Licht zu sorgen. Dies passiert allerdings eher in Nachtszenen, in denen das Licht am Boom das Licht von Straßenlaternen imitiert und dieses

⁴⁴⁸ Sorrentino 2004 (Making-of)

⁴⁴⁹ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴⁵⁰ Sorrentino 2008 (Making-of)

⁴⁵¹ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁴⁵² Sorrentino 2016 (Making-of)

⁴⁵³ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁴⁵⁴ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

verstärkt.⁴⁵⁵ Vereinzelt werden auch bestimmte Lichtquellen künstlich verstärkt, zum Beispiel das Kaminlicht in „The New Pope“, das durch eine Softbox auf dem Boden imitiert wird.⁴⁵⁶

Einsatz von direktem Licht

Der Versuch, so viel natürliches Licht zu verwenden wie möglich oder eine 360°-Ausleuchtung, stellt keine völlige Ablehnung von auffälligem, direktem Licht dar. Bigazzi hat gesagt, dass er die Filme von Aki Kaurismäki sehr schätzt, auch wenn es ein ziemlich künstliches Licht in dessen Filmen sei. Wenn er selbst allerdings ein künstlich inszeniertes, „theaterhaftes“ Licht setzen würde, „würde der Zuschauer weglaufen“. Gleichzeitig kommt direktes Licht in den Filmen Sorrentinos regelmäßig vor, allerdings gezielt, um die Künstlichkeit einer Szene oder einer Situation zu betonen und sie aus dem restlichen Film herauszuheben. Dies kommt schon in Sorrentinos Filmen mit Mari an der Kamera vor, wenn beispielsweise in „L’amore non ha confini“ ein Globus ins Bild hereinfährt und sich darauf das Licht schlagartig verändert, oder zu Beginn von „L’uomo in più“ beim Konzert Pisapias, bei dem Haze im Raum dafür sorgt, dass Lichtstrahlen hervorgehoben werden. Ein besonderer Einsatz von zusätzlichem Licht geschieht in „L’amico di famiglia“, bei dem sich Sorrentino und Bigazzi bewusst dazu entschieden haben auch am helllichten Tag starke Lichtquellen zusätzlich zum Sonnenlicht zu verwenden, um einerseits den Kontrast von Innen und Außen zu vergrößern und gleichzeitig die Stadt, in der Geremia lebt und in der der Film spielt, möglichst künstlich und unnatürlich erscheinen zu lassen. Abgesehen von der faschistischen Architektur, die das Stadtbild prägt, macht Sorrentino auch darauf aufmerksam, dass man sämtliche Fahrzeuge aus den Straßen entfernt hat. Es sollte ausgedrückt werden, dass „diese Orte nicht real“ sind.⁴⁵⁷

Abgesehen von Träumen und Konzert- bzw. Partyszenen kommt es immer wieder zu Szenen, die aus dem restlichen Film herausgelöst erscheinen und deren Inszenierung offengelegt wird. Dies geschieht zum Beispiel bei Andreottis Geständnis in „Il divo“, bei dem direkt gezeigt wird, dass mehrere Lampen an einer Traverse montiert sind.⁴⁵⁸ Auch in der Kunstperformance des kleinen Mädchens in „La grande bellezza“ fällt das auffällige Licht auf, dass wie man im Making-of sehen kann wie in „Il divo“ von oben kommt und an einer Traverse montiert ist. Im Gegensatz zu den Lampen in „Il divo“ handelt es sich hier um zwei nach unten gerichtete Kinoflos.⁴⁵⁹ In „Youth“ werden neben den Traumszenen noch zwei andere Momente als unnatürlich ausgewiesen. Zum einen ist das der Moment, in dem Jimmy Tree auf Miss Universe trifft und in dem sie völlig im Gegensatz zu den Berichten und Ballingers Träumen in einem unschmeichelhaften direkten Licht steht, was konterkariert, was man sich zuvor unter einer

⁴⁵⁵ Sorrentino 2016 (Making-of)

⁴⁵⁶ Sorrentino 2020 (Making-of)

⁴⁵⁷ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁴⁵⁸ Vgl. Kilbourn 2020, S.58

⁴⁵⁹ Sorrentino 2013 (Making-of)

glamourösen Miss Universe vorgestellt hat. Der andere Moment ist die Szene, in der Boyle und Brenda aufeinandertreffen und sie bewusst in einem „Starlicht“ erscheint wie Bigazzi es nennt. Es wirke besonders glamourös und solle nochmal betonen, dass sie für Boyle immer noch den Star darstellt, mit dem er über all die Jahre gedreht hat, auch wenn sie sich eingesteht alt zu sein und anstelle des Kinos nun im Fernsehen arbeitet. Das Licht ist aus Bigazzis Sicht absichtlich unnatürlich und überhöht, ist aber gerechtfertigt, weil es der Film erfordere und dramaturgisch begründet ist, da das Publikum die Sicht Boyles auf Brenda teilen soll.⁴⁶⁰ In „The Young Pope“ werden Lenny und andere „nobel“ erscheinende Personen in einem gleißendem, weißen Licht inszeniert, das von der weißen Kleidung reflektiert wird. Des Weiteren kommen in „The Young Pope“ noch solche Effekte wie Haze in der Ringer-Szene vor, Asteralichtleisten auf dem Boden, wenn Lenny von den Päpsten, die vor ihm kamen, träumt, oder große Lichtquellen in Nachtszenen, die dafür sorgen, dass Lenny auch in einer Panoramaaufnahme in tiefschwarzer Nacht weiterhin sichtbar ist.⁴⁶¹

Verbindung von Lichtsetzung und CGI

Trotz anfänglicher Skepsis hat sich Bigazzi CGI zunutze machen können. So erzählt er davon, dass er bei der Ausleuchtung von Ballingers Traumszenen, die beim Hochwasser in Venedig spielen, vor einer großen Herausforderung stand. Ballinger und Miss Universe wandeln über einen Steg, wobei sie teilweise in einer Panoramaaufnahme zu sehen sind. Ohne CGI hätte für Bigazzi die einzige Möglichkeit darin bestanden, lichtstarke Lampen aus der Entfernung und in erhöhter Position zu nutzen, was aus seiner Sicht allerdings dazu geführt hätte, dass die Gesichter der Schauspieler von direktem, hartem Licht getroffen worden wären, was Bigazzi ablehnt. Da die Szene allerdings so oder so wegen des Hochwassers CGI benötigt habe, hat er für sich die Lösung darin gesehen, dass er ein weiches Licht aus der Nähe mit den Schauspielern mitführt, das dann so kadriert ist, dass es in der Postproduktion rausretuschiert werden konnte. Laut Bigazzi hat es so gut funktioniert, dass er es später in „The Young Pope“ nochmal gemacht hat, um auch in Totalen dafür zu sorgen, dass die Schauspieler von einem weichem Licht getroffen werden.⁴⁶²

Kameratechnik

Es ist nicht nur von Bedeutung wie Licht gesetzt wird, sondern auch wie es aufgenommen wird. Im folgenden Teil werde ich in Auswertung der mir nur begrenzt vorliegenden

⁴⁶⁰ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴⁶¹ Kilbourn 2020, S.141

⁴⁶² Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

Informationen auf die Kameras und Objektive eingehen, die für die Filme Sorrentinos verwendet wurden.

Der bedeutendste und nachhaltigste Wechsel bezüglich der verwendeten Kameras und des Filmmaterials geschieht zwischen „La grande bellezza“ und „Youth“, da Bigazzi vom Analog zum Digitalfilm gewechselt ist⁴⁶³ und seitdem ein lautstarker Verfechter des digitalen Filmemachens ist.⁴⁶⁴ Schon vor dem völligem Übergang zum Digitalfilm wurden Sorrentinos Filme „Il divo“ und „This Must Be the Place“ digital nachbearbeitet.⁴⁶⁵ Aufgrund der offensichtlichen Spezialeffekte kann man dies auch bei „La grande bellezza“ vermuten. Wie bei der Verwendung von CGI war er aber auch beim Digitalfilm lange Zeit skeptisch. Bereits 2010 hat er „Die Liebesfälscher“ von Abbas Kiarostami digital gedreht, mit einer RED One und Zeiss Ultra Prime Objektiven⁴⁶⁶. Er erzählt davon, dass er „ziemlich ratlos“ war, als Kiarostami auf Digitalkameras bestanden hat, weil der digitale Film noch in seinen Anfängen war. Im Nachhinein erzählt er aber, dass Kiarostami recht gehabt habe. Mittlerweile seien digitale Kameras so „perfekt und präzise“, dass er nie wieder zum Analogfilm zurückkehren wolle.⁴⁶⁷ Die Filmrolle bezeichnet Bigazzi als „primitives Instrument aus dem 19. Jahrhundert, sehr kostspielig, wenig sensibel, wenig kooperativ“.⁴⁶⁸ Zwar gibt es in Hollywood viele namhafte Filmschaffende wie Christopher Nolan, Martin Scorsese und Quentin Tarantino, die darauf bestehen analog zu drehen und sich für den Erhalt einsetzen,⁴⁶⁹ solchem „Nachträumen“ bzw. einer solchen „Verklärung der alten Filmrolle“⁴⁷⁰ steht Bigazzi ablehnend gegenüber. Digitales Filmemachen sei gegenüber dem Analogfilm „viel demokratischer, viel aufgeschlossener, auch für experimentelles Vorgehen“.⁴⁷¹ Für Bigazzi ist der Digitalfilm heutzutage „dem analogen weit überlegen“ und gewähre „viel mehr kreative Freiheit“. Sein Plädoyer für den Digitalfilm gipfelt in dem Aufruf: „Lasst uns die Vergangenheit vergessen!“⁴⁷²

⁴⁶³ Kilbourn 2020, S.201

⁴⁶⁴ Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamera-preis.de/pt-2017/>

⁴⁶⁵ Kilbourn 2020, S.197

⁴⁶⁶ Certified Copy (2010) - Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1020773/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁶⁷ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁴⁶⁸ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁴⁶⁹ Hart 2015

⁴⁷⁰ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁴⁷¹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁴⁷² Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamera-preis.de/pt-2017/>

Bis „Youth“ wurde aber analog auf 35mm-Film gedreht,⁴⁷³ hauptsächlich aus technischen Gründen und weil digitale Kameras aus Sicht von Bigazzi und Sorrentino noch nicht ausgereift gewesen sein dürften. Welche Kameras und Objektive verwendet wurden, lässt sich entweder an Setfotos, oder an den Abspännen ablesen, wo oftmals Filmmaterial und Verleih aufgelistet sind. Manchmal gibt es aber auch Fachartikel, in denen die verwendeten Kameras genannt sind. Dies ist auch auf Internetportalen wie IMDb oder ShotOnWhat.com zu etlichen Filmen aufgelistet. Da letztere Infos allerdings nicht verifiziert sind, sind die Angaben skeptisch zu betrachten. Generell gibt es drei Marken an Kameras, die für die Spielfilme Sorrentinos zum Einsatz kamen. Die analogen Filme wurden mit Kameras von Technovision oder ARRI gedreht, alle digitalen Projekte mit Kameras von RED.

Welche Kameras vom Typ Technovision verwendet wurden, ist unklar. Sie wurden aber bei allen Spielfilmen bis „Il divo“ verwendet, wie man an den Abspännen ablesen oder an Setfotos sehen kann.^{474 475 476} Da sich die Kurzfilme, abgesehen von Ausreißern wie „La notte lunga“, stilistisch in die Spielfilme einreihen, kann man davon ausgehen, dass dieselben Kameras wie bei den Spielfilmen zur Verwendung kamen. Bei „Il divo“ wurden sowohl Kameras von Technovision,⁴⁷⁷ als auch ARRI verwendet.⁴⁷⁸ Bei den restlichen analog gedrehten Filmen kamen ARRI-Kameras zur Verwendung, auch beim Kurzfilm „La partita lenta“.⁴⁷⁹ Während bei allen analog gedrehten Filmen ab „Il divo“ Arricams, entweder ST oder LT, verwendet wurden,^{480 481} kamen bei den Spielfilmen „This Must Be the Place“ und „La grande bellezza“ zusätzlich von ARRI Arriflex-Kameras zum Einsatz, entweder 435 oder 535.^{483 484} Zu den Kameras von Technovision habe ich keine Informationen gefunden, nur dass sie seit den 1980er Jahren in

⁴⁷³ Sorrentinos Kurzfilm stellt eine Ausnahme dar, da er als einziger nicht auf 35mm, sondern 16mm gedreht wurde. Love Has No Bounds (1998) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt0203295/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁷⁴ Nello mascia on Twitter: “L’UOMO IN PIU’ di Paolo Sorrentino. Con Andrea Renzi: <https://twitter.com/NelloMascia/status/1499291060886986752>

⁴⁷⁵ The Consequences of Love (Le conseguenze dell’amore) – 2004: <https://www.filmitalia.org/en/film/27771/>

⁴⁷⁶ Luceri 2006

⁴⁷⁷ IL DIVO, director Paolo Sorrentino, on set, 2008 Lucky Red courtesy Everett Collection Lucky Red c: <https://www.imago-images.de/st/0097953115>

⁴⁷⁸ Bild zu Paolo Sorrentino – Il Divo – Der Göttliche : Bild Paolo Sorrentino. <https://www.filmstarts.de/personen/93843/bilder/detail/?cmediafile=18937882>

⁴⁷⁹ Zeitstempel: 01:09. Backstage de “La partita lenta” di Sorrentino – perFudica: <https://www.dailymotion.com/video/x8ziqa>

⁴⁸⁰ Bild zu Paolo Sorrentino – Il Divo – Der Göttliche : Bild Paolo Sorrentino. <https://www.filmstarts.de/personen/93843/bilder/detail/?cmediafile=18937882>

⁴⁸¹ Paolo Sorrentino sul set del suo This Must Be the Place: https://movieplayer.it/foto/paolo-sorrentino-sul-set-del-suo-this-must-be-the-place_202482/

⁴⁸² The Great Beauty (2013) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁸³ This Must Be the Place (2011) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁸⁴ The Great Beauty (2013) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

Verwendung sind.⁴⁸⁵ Da ARRI auf seiner Webseite nur die digitalen ARRI-Kameras wie Alexa und Amira beschreibt, aber nicht die analogen, und auch im American Cinematographer keine Artikel zu finden sind, muss ich mich auf den YouTube-Kanal InDepthCine für eine Beschreibung der ARRI-Kameras Arricam ST bzw. LT beziehen. Die Arricam wurde im Jahr 2000 das erste Mal produziert und sollte die Arriflex 535 als Standard-35mm-Kamera ablösen. Zusätzlich stellte sie ARRIs Konkurrenzprodukt zur Panavision Millennium dar. Sie existiert in zwei Versionen: als ST (Studio) für Studioaufnahmen, bei der sich das Kameramagazin auf dem Kamerakörper befindet, und als LT (Light) für Außenaufnahmen und Aufbauten wie Steadicam, wobei sich hier das Magazin hinter dem Kamerakörper befindet. Der Look des Films hänge bei der Kamera vom 35mm-Film ab, der ausgewählt wurde.⁴⁸⁶ Auf den Setfotos ist zu sehen, dass sie regelmäßig mit einem 1000-Fuß-Magazin und nicht einem 400-Fuß-Magazin ausgestattet wurde. Aufgrund der Lichtsetzung der Filme, die hohe Hell-Dunkel-Kontraste bevorzugt, wird bei den Filmen Sorrentinos darauf geachtet, dass die Kameras – analog oder digital – einen hohen Kontrastumfang besitzen, wie sich auch bei der Wahl des Analogfilms Kodak Vision3 500T 5219 für „This Must Be the Place“ zeigt,⁴⁸⁷ der laut IMDb auch für „La grande bellezza“ gewählt wurde.⁴⁸⁸

Laut mehreren Quellen wurde „Youth“ mit der damals ziemlich neuen RED Epic Dragon gedreht und war damit der erste digital gedrehte Film Sorrentinos.⁴⁸⁹ ⁴⁹⁰ Da Sorrentinos Kurzfilme in der Rezeption vernachlässigt wurden, bleibt offen, ob „The Dream“, der Kurzfilm zwischen „La grande bellezza“ und „Youth“ nicht bereits digital gedreht wurde. Während „The Young Pope“ genauso wie „Youth“ mit einer RED Dragon bzw. RED Dragon EPIC gedreht wurde,⁴⁹¹ wurde für „Loro“ eine RED Weapon⁴⁹² bzw. für „The New Pope“ eine RED Weapon Helium⁴⁹³ verwendet. Auch die Kurzfilme „Killer in Red“⁴⁹⁴ und „Piccole avventure romane“⁴⁹⁵ wurden mit RED-Kameras gedreht, allerdings lässt sich auf den Fotos nicht das Modell erkennen. Aufgrund der langjährigen Erfahrung mit RED-Kameras entschied sich auch D’Antonio bei dem

⁴⁸⁵ Technovision Cameras >> ShotOnWhat? Movies & Television: <https://shotonwhat.com/cameras/technovision-cameras>

⁴⁸⁶ The Most Popular Cinema Cameras (Part 3): <https://www.youtube.com/watch?v=K8hyMsNmIbk>

⁴⁸⁷ Kilbourn 2020, S.197

⁴⁸⁸ The Great Beauty (2013) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁸⁹ Kilbourn 2020, S.201

⁴⁹⁰ Benjamin B 2015

⁴⁹¹ The Young Pope (TV Mini Series 2016) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt3655448/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁹² Loro 1 (2018) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt6748466/technical?ref=tt_spec_sm

⁴⁹³ Daria D’Antonio creates Intimate visual style for The Hand of God: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god>

⁴⁹⁴ Clive Owen and Paolo Sorrentino Lead (R)Evolution to film for Campari Red Diaries 2017: <https://www.multiplex.com/players/uk/7946751-clive-owen-paolo-sorrentino-campari-red/>

⁴⁹⁵ Collateral Films – Facebook: <https://www.facebook.com/CollateralFilms/photos/a.2077266772339957/2077266899006611>

Dreh von „È stata la mano di Dio“ für die RED Monstro 8K. Bei mehreren anderen Filmprojekten hat D’Antonio ebenfalls RED-Kameras verwendet.⁴⁹⁶ D’Antonio schätzt an den Kameras von RED, dass sie sie sehr vielfältig verwenden könne und sie ein großes Maß an Kontrolle über die aufgezeichneten Bilder habe, aufgrund der Metadaten, die die Kamera aufnimmt. Der Sensor der Kamera habe einen hohen Kontrastumfang, der sehr geeignet dafür gewesen sei, wie Sorrentino filmen wollte.⁴⁹⁷ Die RED Epic, die das Nachfolgemodell der RED One ist, kann in einer hohen Auflösung bis zu 5K aufnehmen. Sie speichert einen großen zusätzlichen Satz Daten, um in der Postproduktion Bilder korrigieren zu können und ist darüber hinaus relativ klein und leicht.⁴⁹⁸ Außerdem sei die RED Dragon sehr gut geeignet für Situationen mit wenig Licht, ohne dass es dabei zu Rauschen kommt.⁴⁹⁹ Diese Eigenschaften wurden in den Folge- modellen RED Weapon und RED Monstro weiter entwickelt, die bis zu 8K aufnehmen und Daten in unterschiedlichen Formaten wie Redcode RAW, Apple ProRes oder Avid DNxHD/HR gleichzeitig speichern können.^{500 501}

Generell werden in Sorrentinos Filmen eher kurze Brennweiten verwendet. Bigazzi verwendet gerne Weitwinkelobjektive, für „Youth“ nennet er zum Beispiel 25mm.⁵⁰² Wie Bordwell beobachtet hat, sorgt eine kurze Brennweite bzw. ein weitwinkliges Objektiv dafür, dass Panoramaaufnahmen oder Totalen einen großen Überblick über die Umgebung bieten, in Halbtotalen ein starkes Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund herrscht und Groß- bzw. Nahaufnahmen grotesk verzerrt sein können.⁵⁰³ Trotzdem werden in den Filmen regelmäßig längere Brennweiten verwendet, um etwas stilistisch hervorzuheben, zum Beispiel in „The Young Pope“ wenn auch die spionierenden, auf der Lauer liegenden Kardinäle Voiello und Amatucci in einer Telefoto-Aufnahme fotografiert werden und nicht nur der durch ein Fernglas beobachtete Lenny.⁵⁰⁴ Auch an einer anderen Stelle von „The Young Pope“ wird eine lange Brennweite verwendet, um hervorzuheben, wenn ein Charakter von jemand anderem beobachtet wird, wenn Sister Mary auf Anweisung Lennys nachts wiederum Kardinal Voiello verfolgt und das Publikum Sister Marys beobachtenden Blick annehmen kann. Bei den Angaben zu den verwendeten Objektiven muss ich mich auf IMDb stützen, da an keiner anderen Stelle Angaben zu den Objektiven vorhanden sind. Laut IMDb wurden bei „This Must Be the Place“, „La grande

⁴⁹⁶ Daria D’Antonio creates Intimate visual style for The Hand of God: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god>

⁴⁹⁷ Daria D’Antonio creates Intimate visual style for The Hand of God: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god>

⁴⁹⁸ Holben 2012

⁴⁹⁹ Benjamin B 2012

⁵⁰⁰ ASC Staff 2016

⁵⁰¹ Willis 2017

⁵⁰² Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/>

⁵⁰³ Bordwell 2002, S.18

⁵⁰⁴ Kilbourn 2020, S.142

bellezza“ und „Youth“ Zeiss Ultra Primes verwendet.⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶ Wie bei den Kameras geht es auch bei den Ultra Primes um das größtmögliche Maß an Schärfe. Laut ARRI haben die Ultra Primes, die von Zeiss produziert und von ARRI verliehen werden, die größte Bandbreite an möglichen Brennweiten und sind leichtgewichtig.⁵⁰⁷ Im Gegensatz zu Zoomobjektiven handelt es sich bei Prime Lenses um Festbrennweiten. Bei „La grande bellezza“ kamen für Zooms Zeiss Lightweight und Angénieux Optimo Zooms hinzu, allerdings ohne Angabe der möglichen Brennweiten.⁵⁰⁸ Bei den beiden Mini-Serien „The Young Pope“ und „The New Pope“ kamen Leica Summicron C zum Einsatz,⁵⁰⁹ für Zooms zusätzlich ein Zoomobjektiv von Canon.⁵¹⁰ Wie die Ultra Primes sind die Summicron C-Objektive hochauflösend und leicht und sind zusätzlich für großformatige Kameras wie die von RED geeignet, da sie den kompletten Sensor abdecken. Ein zu kleines Objektiv würde zu Abrundungen an den Bildkanten sorgen.⁵¹¹ Für „È stata la mano di Dio“ hat sich D’Antonio für ARRI Signature Primes entschieden, da das Bild sowohl detailreich, als auch weich erschien. Trotz dieser Weichheit seien sämtliche Elemente im Bild scharf gewesen.⁵¹²

Zur technischen Umsetzung lässt sich zusammenfassend sagen, dass sie besonders von der langjährigen Zusammenarbeit Sorrentinos mit seinen Kameraleuten geprägt ist, wobei alle irgendwann in der Vergangenheit miteinander zusammengearbeitet haben. Insbesondere Bigazzi und D’Antonio haben ähnliche, wenn nicht sogar gleiche Ansichten zur Verwendung der Brennweite, der größtmöglichen Verwendung von natürlichem Licht, Practicals und der 360°-Ausleuchtung. Ebenso teilen sie die Einschätzung, nach der sie digitale Kameras gegenüber analogem Film vorziehen. Zum visuellen Eindruck der Filme lässt sich festhalten, dass es ihnen darum geht, die größtmögliche Bildschärfe zu erzielen, Unreinheiten im Bild zu vermeiden und ein hohes Maß an Kontrolle über das Endergebnis zu besitzen, was sich an der Möglichkeit der Kameras zeigt, zusätzliche Datensätze zu speichern. Diese Zusammenhänge hinter der Kamera und ihre Beständigkeit tragen auch dazu bei, dass über all die Jahre Sorrentinos Filme Merkmale aufweisen, die mal stärker und mal subtiler auffallen, wie ich in dem folgenden Abschnitt darlegen werde.

⁵⁰⁵ This Must Be the Place (2011) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

⁵⁰⁶ Youth (2015) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt3312830/technical?ref=tt_spec_sm

⁵⁰⁷ Ultra Prime Lenses – ARRI: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cine-lenses/ultra-prime-lenses/ultra-prime-lenses>

⁵⁰⁸ The Great Beauty (2013) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm

⁵⁰⁹ The Young Pope (TV Mini Series 2016) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt3655448/technical?ref=tt_spec_sm

⁵¹⁰ The New Pope (TV Mini Series 2019 – 2020) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt7157248/technical?ref=tt_spec_sm

⁵¹¹ Vgl. Willis 2018

⁵¹² Altman 2022

Wiederkehrende Stilmittel

In diesem letzten der drei Abschnitte behandle ich verschiedene Stilmittel, die sich durch alle Filme Sorrentinos ziehen, und versuche, anhand ihrer Häufigkeit und ihrer Verwendung Entwicklungen im Werk Sorrentinos herauszuarbeiten. Prägnant dafür ist die Feststellung Curstädts, dass die Kamera in „La grande bellezza“ „den Dingen und Menschen gegenüber eine gewisse Autorität ausstrahlt“.⁵¹³ Filmische Mittel treten in den Filmen Sorrentinos zutage und stechen aus der Filmsprache heraus. Auf Sorrentinos Filmstil trifft zu, was Bordwell als „Intensified Continuity Style“ definiert hat, der in den letzten Jahrzehnten nicht nur der dominante visuelle Stil des internationalen, insbesondere US-amerikanischen Unterhaltungsfilms ist,⁵¹⁴ sondern auch zunehmend des eher künstlerisch orientierten Kinos. Merkmale dieses Stils sind unter anderem Großaufnahmen, schnelle Schnitte, Handkameraverwendungen und Telefoto-Objektive.⁵¹⁵ Sorrentinos Filme spiegeln den Trend im zeitgenössischen, künstlerischen Kino wider, der in einem zunehmenden Fokus auf „stilistischer Hybridität und Spektakulärität“ besteht,⁵¹⁶ während gleichzeitig ein Standpunkt vertreten bzw. durch die Offensichtlichkeit der Stilmittel auf diesen aufmerksam gemacht wird. So ist bei „Loro“ der visuelle Stil maßgeblich dafür verantwortlich den „luxuriösen Verfall [...] der Berlusconi-Ära“ darzustellen und zu reflektieren.⁵¹⁷

Es wurde schon festgestellt, dass Sorrentinos visueller Stil von wiederkehrenden Kamerabewegungen geprägt ist,⁵¹⁸ welche ich in diesem Kapitel weiter differenzieren werde. Die vier Stilmittel, die ich untersuchen werde, sind der Blick in die Kamera, die Verwendung der Handkamera, Plansequenzen bzw. generell längere Einstellungen und zuletzt die Bewegung der Kamera im allgemeinen. In der Filmografie habe ich bereits von Film zu Film auf Veränderungen im Stil hingewiesen, werde diese im Folgenden aber konkret an den einzelnen Stilmitteln veranschaulichen und darlegen, welche Wirkung sie besitzen. Dazu werde ich zu jedem Stilmittel Unterkategorien bilden, um aufzuzeigen zu welchem bestimmten Zweck sie eingesetzt werden.

Die Tabellen und Diagramme, auf die ich mich beziehen werde, finden sich als Anhang am Ende dieser Arbeit. Manche Werte können von der eigenen Wahrnehmung abweichen, zum Beispiel, wenn eine Person beim Schauen eines Sorrentino-Films einen Blick in die Kamera nicht als solchen wahrnimmt. Der Wert des Anteils der Kamerabewegungen am Gesamtfilm ist aus meiner Sicht Definitionssache. Zum einen habe ich einen Schwenk nicht als

⁵¹³ Curstädt 2020, S.128

⁵¹⁴ Bordwell 2002, S.16

⁵¹⁵ Bordwell 2002, S21f.

⁵¹⁶ Kilbourn 2020, S.87

⁵¹⁷ Lombardi 2021, S.XV

⁵¹⁸ Kilbourn 2020, S.152

Kamerabewegung gewertet, da er einerseits durch die Bewegung des Charakters motiviert sein kann, ihm lediglich folgt und dessen Bewegung ausgleicht, um die Kadrierung beizubehalten, und weil sich beim Schwenk andererseits die Kadrierung, aber nicht die Position des Stativs und somit der Kamera selbst ändert. Zooms, sofern sie in Sorrentinos Filmen überhaupt vorkommen, habe ich als Kamerabewegung gewertet. Wie beim Schwenk verändert sich zwar nicht die Position der Kamera selbst, allerdings wird durch die Veränderung der Brennweite suggeriert sich etwas zu nähern oder sich von etwas zu entfernen.

Der Blick in die Kamera

Der Blick in die Kamera sagt zweierlei aus: zum einen bedient er die Skopophilie des Publikums, das Lust dadurch verspüren könne, indem es angeschaut wird,⁵¹⁹ andererseits sagt der Ausdruck des Blicks etwas über den Schauenden aus. Simmel stellt die Bedeutung des Auges und des Blickes in der Kunst heraus, seinerzeit noch bezogen auf die Malerei: „Den Gipfel des äußersten Bewegungsaffekts bei geringster eigener Bewegung erreicht das Auge.“ Der Blick des Betrachtenden werde unverzüglich auf den Blick des Betrachteten gelenkt. Das Auge und somit der Blick habe nicht nur enorme Bedeutung in „Beziehung zur Gesamtheit der Züge, sondern auch in der Bedeutung, die der Blicke der dargestellten Personen für die Interpretation und Gliederung des Raumes innerhalb des Bildes hat.“⁵²⁰ Bezugnehmend auf Simmel spricht Alexius „[vom Topos des Auges] als Spiegelbild der Seele“.⁵²¹

Noch einmal erhöht wird diese Bedeutung, wenn ein Charakter und damit das Publikum direkt angeschaut wird: „Es greift wie hinter den begehrten Gegenstand und zieht ihn an sich.“⁵²² Ganz gleich ob die Kamera einen diegetischen Standpunkt einnimmt, also ein Charakter aus dem Film angeschaut wird, oder den des Publikums, das direkt angeschaut wird, Bigazzi macht darauf aufmerksam, dass es „beim Kameramann immer zur Angst [führt]“, dem Publikum „nicht das Gesicht des Schauspielers zu zeigen“ und ihm „die Mimik vorzuenthalten“.⁵²³ In diesem Fall ist es wichtig, dem Publikum durch den Schnitt oder das Staging, also der Positionierung der Kamera, zu verdeutlichen, wer wen gerade anschaut und wessen Blick man teilt.⁵²⁴ In Sorrentinos Filmen erfolgt diese Zuordnung, weswegen ich mich dafür entschieden habe, die einzelnen Blicke nicht nach dem wie, sondern dem wer nach zu unterteilen. Es

⁵¹⁹ Mulvey 1973, S.393

⁵²⁰ Simmel 1993, S.144

⁵²¹ Alexius 2020, S.120

⁵²² Simmel 1993, S.144

⁵²³ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁵²⁴ Vgl. Kilbourn 2020, S.31

scheint nämlich klar, dass das Publikum ein ganz anderes Gefühl verspürt, wenn ein Charakter es begehrend anschaut, der zuvor bereits vom Publikum begehrt wurde.^{525 526}

Im vornherein kann man schon nach diegetisch und extradiegetisch unterteilen. Beim Diegetischen kann man unterteilen in den Protagonisten, der die primäre Identifikationsfigur des Publikums ist,⁵²⁷ und einen Nebencharakter, durch dessen Blick das Publikum eine alternative Sicht auf ein Geschehen erhalten kann. Extradiegetisch ist das Publikum, da es sich nicht in der filmischen Welt befindet. Der Regisseur Billy Wilder hat einmal gesagt, dass es sich bei der Großaufnahme um „einen Trumpf beim Bridge“⁵²⁸ handeln würde. Sie ist mit einer konkreten Funktion ausgestattet, zieht die Aufmerksamkeit auf sich und ihr Einsatz solle demnach nur aus einem ganz bestimmten Grund erfolgen.⁵²⁹ Durch den Blick in die Kamera geht Sorrentino weiter, indem er nicht nur stilistisch auf den Film aufmerksam macht, sondern auch das Publikum auf seine Position verweist, indem es durch die filmische Welt wahrgenommen wird.⁵³⁰ Wie die Identifikation des Publikums mit einem Charakter und die Reaktion auf eine Großaufnahme zustande kommt, veranschaulicht Gilles Deleuze mit seiner Theorie vom „Affektbild“, auf die auch Kilbourn Bezug nimmt.⁵³¹ Eine Auseinandersetzung hiermit erscheint mir im Rahmen dieser Arbeit aber aufgrund ihrer Komplexität als unmöglich.

Grundsätzlich wird durch den Blick in die Kamera auf den Film selbst, seine formale Gestaltung und Inszenierung verwiesen. Das Durchbrechen der vierten Wand stellt den Film als selbstreflexiv dar und fordert das Publikum auf, „das Gezeigte zu hinterfragen“.⁵³² Für die Bewertung der Filme habe ich nicht nur analysiert, wie oft im Film in die Kamera geblickt wurde, sondern auch wie hoch der Anteil an dem Film ist und wie lange ein Blick gedauert hat. Dies sagt aus wie lange das Publikum auf seine betrachtende Rolle verwiesen wird. In der Filmografie habe ich vier Schaffensphasen hervorgehoben: „L'amore non ha confini“ bis „Il divo“ bzw. „La partita lenta als Übergang, „This Must Be the Place“ bis „Youth“, „The Young Pope“ bis „The New Pope“ und als voraussichtlicher Start einer neuen Phase in Sorrentinos Schaffen „È stata la mano di Dio“.

Man kann davon ausgehen, dass eine seltenere Verwendung eines Blickes in die Kamera dazu dient, die Illusion des Films aufrecht zu erhalten. Was die Häufigkeit des Blickes in die Kamera angeht, stellt man zwei große Ausreißer fest: „This Must Be the Place“, Sorrentinos

⁵²⁵ Renga 2019, S.70

⁵²⁶ Laut Plantinga ist die erotische Anziehung eine der dominierenden Lüste, die beim Filmschauen und demnach der Skopophilie zutrage kommt. Plantinga 2009, S.23

⁵²⁷ Vgl. Mulvey 1973, S.395f.

⁵²⁸ Karasek 2015, S.341

⁵²⁹ Vgl. Alexius 2020, S.63

⁵³⁰ Vgl. Mulvey 1973, S.403ff.

⁵³¹ Kilbourn 2020, S.XIV

⁵³² Alexius, S.75f.

ersten englischsprachigen Film, und sein autobiografisch geprägtes Jugend-Drama und zugleich aktuellsten Film, „È stata la mano di Dio“. Nur etwa alle acht Minuten erfolgt ein Blick in die Kamera. Bei „È stata la mano di Dio“ dauert der durchschnittliche Blick aber mit fünf Sekunden länger. Was die Häufigkeit und Durchschnittsdauer der Blicke betrifft, lässt sich über das Werk eine Wellenbewegung beobachten, die aber bezüglich der beiden Kategorien entgegengesetzt verlaufen. Während es in seinem ersten Kurzfilm so ist, dass die Blicke im Durchschnitt 8,38 Sekunden dauern, der höchste Wert aller Werke, fällt die Durchschnittsdauer bis „La notte lunga“ und „Le conseguenze dell’amore“ mit 2,75 bzw. 2,79 Sekunden rapide ab. Zu „Il divo“ und „La partita lenta“ mit 5,43 bzw. 5,25 Sekunden steigt sie dann wieder an. Bis „Youth“ ist es dann ein auf und ab, wobei die durchschnittliche Dauer in „La grande bellezza“ einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Nach „Youth“ sinkt die Durchschnittsdauer fast konsequent ab. Von „Piccole avventure romane“ zu „The New Pope“ macht die Durchschnittsdauer aber einen gewaltigen Sprung von durchschnittlich 3 auf 6,32 Sekunden, also auf mehr als das doppelte. Zu „È stata la mano di Dio“ fällt sie wieder, aber ist dabei immer noch der höchste Wert seit „Youth“ mit 4,81 Sekunden. Die Wellenbewegung zum durchschnittlichen Abstand von Blick zu Blick verhält sich zwar entgegengesetzt dazu, verweist aber die Selbstreflexivität der Filme, wie sie dann auch im Gesamtanteil der Blicke im Film beobachtet werden kann. In „L’amore non ha confini“ dauern die Blicke ziemlich lange, kommen aber gleichzeitig in einer höheren Frequenz vor, als in den Werken danach. Nach einem hohen zeitlichen Abstand bei „La notte lunga“ und „Le conseguenze dell’amore“ mit einem Blick alle 3,75 bzw. 3,57 Minuten, erhöht sich die Frequenz der Blicke wieder fast konsequent bis „La partita lenta“ mit einem Blick durchschnittlich alle 1,25 Minuten. Hiernach kommt es zum größten Ausschlag aller Filme mit „This Must Be the Place“, indem nur alle 8,43 Minuten ein Blick in die Kamera erfolgt und somit auch die Inszenierung gebrochen wird. Bis „The Young Pope“ werden die Spielfilme alle recht große Abstände von Blick zu Blick aufweisen, in einem Bereich zwischen alle 2,71 und 3,93 Minuten. Der Kurzfilm „The Dream“ stellt mit einem Blick alle 1,25 Minuten eine Ausnahme dar. Während ich in bei den Schaffensphasen „The Young Pope“ aufgrund seines Aufwands und Sorrentinos Übergang zum Fernsehen als Beginn einer neuen Phase sehe, stellt „The Young Pope“ hier das Ende einer Phase dar. Der Kurzfilm „Killer in Red“ hat die höchste Blickfrequenz mit einem Blick alle 0,81 Minuten, also alle 48,6 Sekunden. Nachdem in der Phase von „This Must Be the Pace“ bis „Youth“ die Inszenierung etwas unauffälliger geworden war, tritt sie in der Phase von „The Young Pope“ bis „The New Pope“ wieder deutlicher zutage. Die hohe Frequenz an Blicken in die Kamera ist ein weiteres Indiz dafür. Von allen Phasen hat sie die höchste Frequenz. Bis „The New Pope“ dauert es zwar wieder länger von Blick zu Blick mit 2,56 Minuten, was aber immer noch einer der niedrigsten Werte ist, insbesondere unter den Spielfilmen und Mini-Serien. Mit „È stata la mano di Dio“ kam es dann wieder zu einem Sprung von zuvor 2,56 Minuten zwischen den Blicken zu einem Abstand von

8,13 Minuten. Fast so hoch wie „This Must Be the Place“. Bei dem Gesamtanteil an Blicken pro Film lässt sich eine bei den beiden anderen Wertungen festgestellte Wellenbewegung nur schwer erkennen. Trennt man Kurzfilme von Spielfilmen wird diese aber wieder offensichtlicher und man kann klar erkennen, dass die beiden Filme „This Must Be the Place“ und „È stata la mano di Dio“ ihre Inszenierung am wenigsten brechen mit einem Anteil von nur 0,83 % und 0,99 % an Blicken in die Kamera am gesamten Film. Knapp die Hälfte aller Spielfilme und Mini-Serien haben einen Anteil zwischen 3,38 % und 4,12 % an Blicken am Film. „Loro“ und „The New Pope“ besitzen hierbei den Höchstwert. Obwohl in den beiden anderen Untersuchungen gegensätzliche Entwicklungen hervortreten, ergeben sich die Höchstwerte dadurch, dass „Loro“ zwar kürzere, aber häufiger auftretende Blicke hat, während in „The New Pope“ die Blicke im Gegensatz dazu seltener auftreten, aber dafür jeder einzelne länger dauert.

Diegetisch 1: Die Sicht aus der Perspektive des Protagonisten

Wie in den beiden anderen Unterkategorien ist das wichtigste Unterscheidungsmerkmal wie hoch der Anteil dieser Form von Blicken am gesamten Film ist und zugleich an den Blicken insgesamt, die im Laufe des Films in die Kamera geworfen werden. In diesem Fall befindet sich die Kamera innerhalb der diegetischen Welt des Films. Indem das Publikum den Blick des Protagonisten übernimmt, wird das höchste Maß an Subjektivität im Film erreicht. Auch wenn davor das Publikum den Protagonisten als seine Identifikationsfigur erkannt hat und versucht sich in ihn hineinzusetzen, wird diese Identifikation durch die direkte Übernahme des Blicks noch gesteigert. Es geht dabei aber nicht nur darum, die Welt mit den Augen des Protagonisten zu sehen, sondern durch die Blicke, die ihm und somit der Kamera gewidmet sind, wahrzunehmen, wie er von der Welt um sich herum wahrgenommen wird. Wie sich in der Untersuchung der feministischen Filmtheorie gezeigt hat, kann dies entweder dazu führen, dass das Publikum sich mit dem Charakter identifiziert, wenn der Blick wohlwollend ist, oder das Publikum kann durch zu große Nähe sich von dem Charakter distanzieren und seinen Blick verurteilen.⁵³³ Dies hat besonders mit dem begehrenden, die Frau zum Objekt machenden Blick vieler männlicher Protagonisten Sorrentinos zu tun,⁵³⁴ der vom Publikum als solcher erkannt werden und beurteilt werden muss.

Durch den temporär geteilten Blick kann das Publikum auch sein Verhältnis zu dem Protagonisten überdenken. So kommt es zum Beispiel in „Loro“ vor, dass Berlusconi für einen Moment das erinnernde Subjekt ist, als er an eine junge Version seiner Frau Veronica zurückdenkt, die sich auf einem traumhaft beleuchteten, nächtlichen Platz zu ihm umdreht und ihm ihre Liebe gesteht. Dabei schaut sie direkt in die Kamera und spricht indirekt zum Publikum, wenn sie zu

⁵³³ Vgl. Mulvey 1973, S.403ff.

⁵³⁴ Kilbourn 2020, S.21

Berlusconi sagt, dass sie sich in ihn verliebt hat.⁵³⁵ Obwohl Berlusconi den Film über eine fragwürdige Persönlichkeit besitzt, merkt das Publikum durch die Einnahme des Blickes, dass auch er eine andere Seite besitzt. Erinnerungen des Protagonisten sind oft verbunden mit dem wohlwollenden Blick einer Frau, in die er verliebt war. Dieser Blick innerhalb einer Erinnerung kommt in „Le conseguenze dell’amore“, „La grande bellezza“, „Killer in Red“ und in gewisser Weise auch in „È stata la mano di Dio“ vor, sofern man letzteren Film als eine einzige, große Erinnerung betrachtet.

Ein häufig verwendetes Mittel bei Sorrentino, um den Wechsel von Perspektiven zu markieren, ist eine Kamerafahrt, die erst dem Protagonisten folgt, wonach der Protagonist aus dem Bild tritt, die Kamera die Perspektive des Protagonisten einnimmt, bis dieser im Laufe der Einstellung wieder ins Bild tritt. Diese Einstellung kommt in einer Vielzahl von Sorrentinos Filmen vor und zwar in den großen Plansequenzen gegen Ende von „Le conseguenze dell’amore“ und „Il divo“ oder auch in „La grande bellezza“, „The Young Pope“ und „Loro“. Ohne einen Schnitt, in einem fließenden Übergang werden mehrere Blickwinkel miteinander verbunden: Der Blick der Kamera, der das Geschehen scheinbar neutral wahrnimmt, der Blick auf das Geschehen mit den Augen des Protagonisten und den Blick, den Charaktere in die Kamera werfen, durch den nachvollzogen werden kann, wie der Protagonist von seiner Umwelt bewertet wird.

Für die Beurteilung der Anteile an Blicken, die dem Protagonisten gelten, gilt zu berücksichtigen, dass ich vereinzelt nicht immer nur eine Person als Protagonist gewertet habe. In Sorrentinos erstem Spielfilm „L’uomo in più“ haben beide Protagonisten nicht nur den gleichen Namen, Antonio Pisapia, sondern agieren auch vollständig unabhängig voneinander. Nur in wenigen Augenblicken des Films treffen die beiden aufeinander, davon zweimal virtuell: einmal sieht der Sänger Antonio Pisapia ein Foto des anderen in einem Restaurant, das zweite Mal schaut der Fußballspieler Antonio Pisapia bei einer Fernsehshow in die Kamera, die von dem anderen wiederum zuhause gesehen wird. In „Loro“ werden sowohl Sergio Morra, als auch Silvio Berlusconi als Protagonist bewertet, da Sergio für das erste Drittel des Films der Handlungsträger ist, bevor sich die Geschichte zu Silvio Berlusconi verlagert. Dadurch, dass mehrere Charaktere über weite Strecke eigenständig handeln, habe ich auch in „The New Pope“ mehrere Charaktere als Protagonist bewertet: zum einen Kardinal Voiello, dann John Brannox, der neben Voiello die Folgen zwei bis sieben als Handlungsträger dominiert, und als drittes Lenny Belardo, den Protagonisten aus „The Young Pope“, der jedoch bis zur achten Folge im Koma liegt. Auch wenn Lenny Belardo in den ersten sieben Folgen nur sporadisch und wie ein Geist vorkommt, ist seine Präsenz in allen Folgen spürbar. Sobald er zu Beginn der achten Folge aufwacht, dreht sich das Geschehen der Mini-Serie hauptsächlich um ihn. Als viertes habe ich beim Kurzfilm „Piccole avventure romane“, sowohl das männliche, als auch das

⁵³⁵ Kilbourn 2020, S.157f.

weibliche Model als Protagonisten gewertet, da beide über die Filmdauer gemeinsam durch das nächtliche Rom streifen und dabei einander nie von der Seite weichen. Dafür habe ich in „Youth“ nur Fred Ballinger als Protagonist bewertet. Auch wenn Mick Boyle in vielen Szenen auftritt und auch ein eigenes Ziel besitzt, das er verfolgt, steht dies oftmals im Verhältnis und im Vergleich zu dem Ballingers.

Der Anteil von Blicken in die Kamera variiert von Film zu Film. Dadurch kann es dazu kommen, dass auch die Werte weit auseinanderdriften. Blicke, die dem Protagonisten gelten, können somit einen hohen Anteil an den gesamten Blicken in die Kamera ausmachen, auf die Filmdauer bezogen, kann dieser aber auch klein ausfallen. Bei einem bloßen Blick fällt auf, dass es die Kurzfilme sind, in denen Blicke in die Kamera hauptsächlich dem Protagonisten und nicht einem Nebencharakter oder dem Publikum direkt gelten. In den Kurzfilmen „La partita lenta“, „The Dream“ und „Piccole avventure romane“ gelten über 80% aller Blicke in die Kamera dem Protagonisten. Auch anteilig am Gesamtfilm verzeichnen Kurzfilme die höchsten Werte: „La partita lenta“ mit 5,83 %, „The Dream“ mit 4,07 % und „Killer in Red“ mit 3,59 %. Im Vergleich zu den Blicken allgemein lassen sich auf alle Werke gesehen keine Wellenbewegungen und somit Tendenzen erkennen. Begrenzt auf die Spielfilme und Mini-Serien hingegen schon, sowohl was den Anteil der Blicke, die dem Protagonisten gelten, an den Blicken des Films, als auch anteilig am gesamten Film. Nachdem in den ersten beiden Spielfilmen der Anteil der Blicke, die dem Protagonisten gelten, fast die Hälfte aller Blicke in die Kamera ausmacht, fiel der Anteil zusehends, bis er im Spielfilm „Youth“ nur noch lediglich 2,67% ausmachte. Dies stellt einen Tiefstwert in Bezug auf alle Werke Sorrentinos dar. Hiernach stieg der Anteil wieder an, bis er mit „È stata la mano di Dio“ einen Höchstwert von 70,13% anteilig der Blicke in die Kamera erreicht hat. Je höher der Anteil der Blicke in die Kamera, die dem Protagonisten gelten, an den Blicken in die Kamera im allgemeinen ist, desto weniger werden dem Publikum alternative Sichtweisen gewährt. Wenn das Publikum die Bewertung eines Charakters durch seine Umwelt nachfühlt, ist dies in diesen Fällen der Protagonist. Der hohe Wert bei den Kurzfilmen lässt sich dadurch erklären, dass diese deutlich mehr dem Protagonisten folgen und im Gegensatz zu den Spielfilmen aufgrund ihrer kurzen Filmdauer auch kaum die Zeit haben, alternative Standpunkte (den anderer Charaktere) verdeutlichen zu können.

Anteilig an der Gesamtdauer eines Films verschieben sich aber diese Werte. Bei allen Kurzfilmen mit Ausnahme von „La notte lunga“ machen Blicke in die Kamera, die dem Protagonisten gelten, über 2 % der Filmlänge aus. Dieser Wert wird von keinem einzigen Spielfilm und keiner der beiden Mini-Serien erreicht. Der Wert dort pendelt zwischen den Tiefstwerten von „This Must Be the Place“ (0,24 %) und „Youth“ (0,06 %), beides Filme der zweiten Schaffensphase, und den Höchstwerten von „Loro“ (1,45 %) und „The New Pope“ (1,37 %), beides Werke aus der dritten Schaffensphase. Durchschnittlich liegt der Anteil der Blicke in die Kamera, die dem Protagonisten gelten, bei den Spielfilmen und Mini-Serien bei 0,75 %. Wie auch bei dem Anteil

dieser Sorte von Blicken an den Blicken in die Kamera im Gesamtfilm kann hier geschlussfolgert werden, dass durch einen höheren Wert die Welt mit den Augen des Protagonisten erfahren wird. Einerseits kann dies zu einer verstärkten Identifikation des Publikums bzw. Auseinandersetzung mit dem Protagonisten führen. Andererseits können dem Publikum bei der Beurteilung Anhaltspunkte fehlen, da weder das Publikum selbst adressiert wird, noch die Perspektive eines Nebencharakters vorkommt, durch den das Publikum zum Beispiel nachfühlen kann wie der Protagonist auf diese Person wirkt.

Diegetisch 2: Mit den Augen eines Nebencharakters

Während der Protagonist und das Publikum in allen Filmen durch einen Blick in die Kamera adressiert wird, ist dies bei Nebencharakteren nicht immer der Fall. Im vorigen Unterkapitel habe ich festgestellt, dass in den Kurzfilmen ein Großteil der Blicke den Protagonisten gewidmet ist, weil diese aufgrund ihrer Filmdauer und ihres dramaturgischen Fokus auf den Protagonisten ausgerichtet sind. Dies zeigt sich auch, wenn man die Blicke in die Kamera betrachtet, die einem Nebencharakter gelten. In vier von sechs Kurzfilmen wird kein Nebencharakter adressiert. Dies gilt auch für zwei Spielfilme aus der ersten und zweiten Schaffensphase, „Le conseguenze dell’amore“ und „This Must Be the Place“, von denen man annehmen kann, dass ihr Fokus auf den Protagonisten auch dadurch verstärkt wird, dass keine alternative Perspektive innerhalb der diegetischen Welt gegeben ist. Sofern allerdings in den Werken Sorrentinos Blicke in die Kamera einem Nebencharakter gelten, was in 11 von 17 Werken der Fall ist, kann der Anteil an Blicken in die Kamera, die einem Nebencharakter dienen, oftmals die, die dem Protagonisten gelten, übersteigen oder annähernd mit ihnen gleichwertig sein. Dies kommt wiederum in sechs der elf Fälle vor. Es drückt aus, dass die Art und Weise, wie sich Nebencharaktere von ihrer Umwelt wahrgenommen fühlen, als höher bewertet wird, als die Art und Weise wie die Protagonisten es tun. Da es in vielen Fällen der Protagonist ist, der in die Kamera blickt und somit einen Nebencharakter anschaut, kann das Publikum auch nachfühlen, was für einen Eindruck der Protagonist auf die Menschen in seinem Umfeld macht.

In vier Werken fällt diese Diskrepanz deutlich auf: „L’amore non ha confini“ (47,76 % zu 37,31 %), „L’amico di famiglia“ (49,76 % zu 17,39 %), „Youth“ (44 % zu 2,67 %) und „The Young Pope“ (34,12 % zu 24,86 %). Auffällig ist, dass sich Nebencharaktere von den Protagonisten bedroht oder eingeschüchtert fühlen: dem machohaften Kleinkriminellen in „L’amore non ha confini“, dem sexistischen und zu Gewalt neigendem Geldverleiher in „L’amico di famiglia“, dem emotional gehemmten Ex-Dirigenten in „Youth“ oder dem jungen, eigensinnigen und die Konventionen des Vatikans auf den Kopf stellenden, aber zugleich charismatischen Papst in „The Young Pope“. In „La grande bellezza“ (17,16 % zu 15,18 %) und „The New Pope“ (26,60 % zu 32,56 %) sind die Werte relativ ausgeglichen. Eine Entwicklung besteht darin, dass gerade in den Werken seit „La grande bellezza“ mehr Wert darauf gelegt wird, wie

Nebencharaktere sich von ihrer Umwelt wahrgenommen fühlen. Nur in den beiden Kurzfilmen „The Dream“ und „Piccole avventure romane“ gab es seitdem keine Blicke in die Kamera, die einem Nebencharakter galten. Was den Anteil an Blicken in die Kamera, die Nebencharakteren gelten, an der Gesamtdauer der Werke betrifft, lassen sich keine Tendenzen erkennen.

Es findet sich eine Form des Schuss-Gegenschuss, in dem sich die Kamera genau zwischen beiden Charakteren befindet. Dadurch scheint es, als ob beide Charaktere sich gegenseitig anschauen. Dadurch, dass sich beide Charaktere in die Augen schauen, wird die „180°-Regel“ verletzt, nach der die Kamera sich auf einer Blickachse befindet und diese nach einem Schnitt nicht überquert, um für räumliche Orientierung zu sorgen. Der japanische Regisseur Yasujiro Ozu ist bekannt dafür, in seinen Filmen diese Regel in Dialogen kontinuierlich gebrochen zu haben und ebenfalls seine Charaktere direkt in die Kamera sprechen zu lassen.⁵³⁶ Sorrentino verwendet diese Technik des gegenseitigen Anschauens nicht kontinuierlich, aber regelmäßig. Schon in „L'uomo in più“ kam dieses Anblicken zweier Charaktere in der Marktszene vor, die die einzige Szene im ganzen Film ist, in denen die beiden Protagonisten aufeinander treffen und kurz Blicke miteinander wechseln. Auch in „L'amico di famiglia“ schauen sich Gino und Rosalba gegenseitig an, nachdem sie Geremia um sein Geld betrogen haben. Diese Form der Inszenierung mit der Kamera in der Mitte zwischen zwei Charakteren, die sich ansehen, kommt in allen Werken seit „Killer in Red“ vor: In „Killer in Red“ blicken sich der Protagonist und die Dame in Rot bei ihrer ersten Begegnung im Nachtclub an, in „Loro“ stehen sich Sergio Morra und zwei nackte Models am Pool gegenüber, während sie alle von Drogen high sind, in „Piccole avventure romane“ blicken sich beide Protagonisten auf der Rolltreppe an, in „The New Pope“ ist gegen Ende ein Dialog zwischen Lenny und Kardinal Aguirre in dieser Art inszeniert und zuletzt in „È stata la mano di Dio“. In „È stata la mano di Dio“ werfen sich Fabietto und ein Bankangestellter in der Bank seines Vaters Blicke zu, nachdem sich Fabietto mit seinem Vater gestritten hat. Der Blick Fabiettos, der diesem Bankangestellten gilt, ist der einzige Blick in die Kamera im ganzen Film, der einem Nebencharakter gilt.

Extradiegetisch: das Publikum

Der Blick in die Kamera verweist generell auf die formale Gestaltung des Films. Dadurch, dass ein Charakter aber eine extradiegetische Instanz, das Publikum, bemerkt, erweist sich der Film nicht nur an sich als Inszenierung, sondern oft auch die Szene selbst oder „den performative[n] Charakter der Szene“ wie ihn Alexius nannte. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Geständnis Andreottis in „Il divo“. Durch die Sichtbarkeit des Lichts, das ausgehende Licht am Ende der Szene und das Sprechen in die Kamera wird „der performative Charakter der Szene herausgestellt“. Es findet sich eine weitere Szene, die in ihrer Inszenierung und ihrer Selbstreflexion dieser ähnlich sind. Zum einen ist das zu Beginn von „La grande bellezza“, wenn Jep ins

⁵³⁶ Ebert 2005

Rampenlicht tritt, das Geschehen um sich selbst in Zeitlupe verlangsamt, die Kamera langsam auf ihn zufährt, während er sich ans Publikum wendet und ausdruckslos in die Kamera und somit zum Publikum schaut. Wie Alexius festgestellt hat, „[wird] durch den Fokus auf das Gesicht [...] das Publikum [...] dazu eingeladen, eine empathische Haltung diesem gegenüber einzunehmen“. Dadurch, dass durch die filmischen Effekte und das Voice-Over die Inszenierung gebrochen und ihre Künstlichkeit hervorgehoben wird, wird das Publikum dazu aufgerufen „das Gezeigte zu hinterfragen“ und sich somit eine eigene Meinung zu bilden.⁵³⁷ Fast würde auch Lennys fast achtminütige Rede in der neunten und letzten Folge von „The New Pope“ hierzu gehören, die in zwei Plansequenzen gefilmt ist, in denen sich die Kamera durch die Sixtinische Kapelle bewegt. Während der ersten Plansequenz spricht Lenny zu den anwesenden Kardinälen. In der zweiten scheint er jedoch zum Publikum oder zumindest einer nicht anwesenden Instanz zu sprechen. Sämtliche Kardinäle sitzen nicht mehr auf ihren Plätzen, sondern stehen um Lenny herum und schauen wie dieser in Richtung, aber nicht in die Kamera, während diese sich mit einem fast zwei Minuten langen Dolly-Out von ihnen entfernt. So kann sich das Publikum vielleicht angesprochen fühlen, wird aber nicht direkt adressiert wie es in den beiden vorigen Fällen gewesen ist.

Auf das komplette filmische Werk Sorrentinos bezogen machen extradiegetische Blicke in die Kamera den höchsten Anteil an Blicken in die Kamera aus, sofern man Blicke, die Protagonisten und Nebencharakteren gelten getrennt voneinander betrachtet. Auf alle Filme betrachtet machen sie 43,44 % aus, betrachtet man lediglich Spielfilme und Mini-Serien steigt der Anteil auf 47,77 % und somit fast um die Hälfte mehr als jene Blicke, die an den Protagonisten gebunden sind.

Bei Betrachtung der Anteile der extradiegetischen Blicke in die Kamera, also die allein dem Publikum gelten, erkennt man auf den ersten Blick keinen eindeutigen Trend, da sich je nach Bewertung andere Formen ergeben, was sich auch an den unterschiedlichen allgemeinen Entwicklungen festmachen lässt. Sieht man von manchen Abweichungen ab, kann man aber zwei Formen erkennen: Bis „La grande bellezza“ stieg der Anteil extradiegetischer Blicke in die Kamera sowohl anteilig an den Blicken in die Kamera im Film, als auch anteilig am Gesamtfilm an. Von allen Spielfilmen und Mini-Serien besitzt „La grande bellezza“ mit 75,91% anteilig an den Blicken in die Kamera im Film und 2,72 % anteilig am Gesamtfilm die höchsten Werte. Ausreißer in dieser Entwicklung bilden die Kurzfilme, die eher an dem Protagonisten orientiert sind. Bezüglich des Anteils an den Blicken in die Kamera fällt „L'amico di famiglia“ aus der Reihe, der dafür in der Entwicklung des Anteils extradiegetischer Blicke im Gesamtfilm in der Tendenz liegt. In entgegengesetzter Art und Weise fällt „This Must Be the Place“ aus der Reihe. Zwar folgt er bei ersterem der Tendenz (Anteil der extradiegetischen Blicke an den

⁵³⁷ Alexius 2020, S.75f.

Blicken in die Kamera: 64,41 %), dadurch, dass in ihm allerdings von allen Werken Sorrentinos am seltensten und kürzesten in die Kamera geschaut wird, machen extradiegetische Blicke anteilig am Gesamtfilm nur 0,54 % aus. Der hohe Anteil an extradiegetischen Blicke in die Kamera in „La grande bellezza“ kann die Verfassung des Protagonisten Jep Gambardella widerspiegeln, der auf der Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft ist. Regelmäßig blicken Charaktere aus der diegetischen Welt in die Kamera, ohne dass diese mit einem anderen Charakter innerhalb der diegetischen Welt in Verbindung gebracht werden kann. Einerseits erwidern die Charaktere den Blick des Publikums, das den Film ansieht. „Die Geste des Anschauens [...] [wird] so eine gegenseitige.“ Die Schaulust des Publikums wird befriedigt, indem diese Blicke wie in der Partyszene zu Beginn flirtend wirken. Andererseits wird dem Publikum durch den hohen Anteil an Blicken, die im zukommen, verdeutlicht, dass es an dieser Welt beteiligt wird und sich ebenso wie der Protagonist in ihr zurechtfinden muss.

Obwohl „Youth“ wie auch „This Must Be the Place“ und „La grande bellezza“ zu der Schaffensphase eher introspektiver Filme gehört, verlagert sich hier der Schwerpunkt. Sowohl anteilig an den Blicken in die Kamera als auch am Gesamtfilm machen extradiegetische Blicke nur einen Bruchteil aus. Bei ersterem weist „Youth“ den niedrigsten Anteil aller Spielfilme und Mini-Serien auf, 14 %, nur unterboten vom Kurzfilm „La partita lenta“ mit 4,76 %. In der zweiten Wertung, dem Anteil am Gesamtfilm, weist er den zweitniedrigsten Wert aller Werke mit 0,3 % auf und wird hier nur von Sorrentinos jüngstem Film „È stata la mano di Dio“ mit 0,22 % unterboten. Nach diesem Tief und dem Übergang zur dritten Schaffensphase von „The Young Pope“ bis „The New Pope“ steigt der Anteil dieser extradiegetischen Blicke immer weiter an. Anteilig an den Blicken in die Kamera liegen die Werke hinter den vorigen, dadurch dass in ihnen aber der Anteil der Blicke in die Kamera über den Gesamtfilm höher liegt, wird insgesamt das Publikum wiederum öfter und mehr adressiert. Hieraus lässt sich schließen, dass durch die unterschiedlichen Blicke in die Kamera das Publikum diverse Standpunkte im Film einnimmt, während es gleichzeitig immer wieder die eigene Sehposition als Publikum und Betrachtende aufgezeigt bekommt und angeregt wird, diese zu hinterfragen. Dies wird besonders deutlich in „Loro“ und „The New Pope“, aber auch im Kurzfilm „Killer in Red“, die immer wieder auf das Auseinanderdriften zwischen Fremdwahrnehmung und Selbstbild der Charaktere eingehen, indem sie dem Publikum die Konstruiertheit und die Methodik der Verwendung von Medien offenbaren. In „È stata la mano di Dio“ ist dieser Wert wiederum gravierend gefallen, was auch mit Sorrentinos Entscheidung neue stilistische Wege einzugehen, zusammenhängen kann.⁵³⁸ Wurde in den Filmen davor immer wieder auf die Inszenierung selbst und ihre Konstruiertheit verwiesen, bewegt sich in diesem Film die Kamera seltener, es kommen selten längere Einstellungen vor und es wird generell seltener in die Kamera geblickt. Sofern in die

⁵³⁸ Vgl. Cumming 2021

Kamera geblickt wird, sind diese Blicke zum Großteil an Fabietto, den Protagonisten, gewendet (70,13), zum Publikum lediglich zu 22,08%. Dieser eine Moment sticht dabei aber heraus, da es Fabiettos weinende Schwester ist, die gegen Ende auf die Kamera zukommt und über 17 Sekunden lang in die Kamera und somit auch zum Publikum schaut. Das Publikum wird in diesem einen Moment gegen Ende des Films mit seiner beobachtenden, passiven Rolle konfrontiert, indem es für 17 Sekunden nicht in der Lage ist wegzuschauen. Anstatt über den Film verteilt das Publikum darauf hinzuweisen, geschieht es in diesem Moment prägnant und komprimiert.

Eine Mischform bei der Adressierung des Publikums liegt vor, wenn das Publikum sich zuerst allein adressiert fühlt, bis am Ende durch die Montage offenbart wird, dass es den Blickpunkt eines anderen Charakters eingenommen hat. In solchen Fällen wird eine klare Verortung des Blickpunktes vermieden. Als Paradebeispiel dient der Beginn von „L'amico di famiglia“. Auch wenn der Protagonist nur durch wenige Blicke in die Kamera adressiert wird, wird dem Publikum regelmäßig die Welt präsentiert, als ob man sie mit den Gedanken des Protagonisten Geremia di Geremei sieht.⁵³⁹ Die Montage demonstriert hierdurch immer wieder ihre Macht, Informationen und Standpunkte zu kontrollieren, indem Sorrentino darauf verzichtet dem Publikum wie sonst üblich konkret aufzuzeigen, wessen Standpunkt vermittelt wird.⁵⁴⁰ Durch die Kameraführung und Inszenierung allein kann ein solch objektifizierender Blick als der Blick der Kamera bzw. der Regie wahrgenommen werden, auch wenn sie bereits Vorurteile und Gedanken des Protagonisten einbindet, ohne diese klar zu kennzeichnen.⁵⁴¹

Sonderfälle und Fazit zum Blick in die Kamera

In den Filmen Sorrentinos gibt es eine prägnante Mischform zwischen Diegetisch und Extradiegetisch. In einigen Fällen in Sorrentinos Werk schaut ein Charakter zu einem anderen Charakter und dabei in die Kamera. Die angeschaute Person ist dem Blick allerdings abgewandt und nimmt ihn im Gegensatz zum Publikum nicht auf. Da sich das Publikum nicht klar verorten kann, entsteht eine Diskrepanz. Durch den Blick in die Kamera wird zwar ein Standpunkt vermittelt, in der nächsten Einstellung, dem Gegenschuss, wird aber darauf aufmerksam gemacht, dass nur das Publikum selbst den Blick aufnehmen konnte. Dies kann zum einen den Protagonisten betreffen, der einem Blick abgewandt ist wie in „Le conseguenze dell'amore“, wenn Sofia sich von Titta verabschiedet, dieser sich aber ihrem Blick ausweicht und nicht auf sie reagiert. Solche Blicke, in denen Titta einem auf ihn gerichteten Blick in die Kamera abgewandt ist, macht 16,67 % aller Blicke in „Le conseguenze dell'amore“ aus.

⁵³⁹ Vgl. Kilbourn 2020, S.37

⁵⁴⁰ Vgl. Kilbourn 2020, S.31

⁵⁴¹ Vgl. Mulvey 1973, S.407

Zum anderen kann der Blick in die Kamera einem Nebencharakter gelten, der dem Protagonisten abgewandt ist, wie es am Ende von „Youth“ passiert. Nachdem sich sein Freund Boyle das Leben genommen hat und er doch dem Gesandten der Queen nachgegeben hat und seine „Simple Songs“ zu Ehren des Geburtstags der Queen spielen wird, besucht Fred Ballinger seine Frau Melanie in einem Sanatorium in Venedig. In einem mehrere Minuten dauerndem Monolog gesteht Ballinger ihr seine Fehler in seinem Leben ein und schaut dabei regelmäßig zu ihr herüber. Wie dem Publikum aber durch die Montage vermittelt wird, ist Melanie diesem abgewandt und erwidert zum einen seine Blicke nicht, die um Vergebung bitten, noch kann sie dies scheinbar. Am Ende der Szene wird dem Publikum nämlich durch eine Einstellung durch das Fenster offenbart, dass Melanie die ganze Zeit über mit offenem Mund und grotesk verzerrtem Gesicht aus dem Fenster gestarrt hat. Offenbar leidet sie an einer so schweren Krankheit, dass es unmöglich ist zu erfahren, ob sie in der ganzen Zeit geistig überhaupt in der Lage war, Ballingers umfassende Beichte wahrzunehmen.⁵⁴² Diese Form des Blickes macht in „Youth“ 39,33 % aller Blicke in die Kamera aus. Ballinger befindet sich hier in der gleichen Lage wie Sofia in „Le conseguenze dell’amore“, indem man sich einer Person zuwendet, während die angesprochene Person dies allerdings nicht erwidert.

Nach Anwendung der feministischen Filmtheorie habe ich festgehalten, dass Sorrentino die Perspektive des Publikums regelmäßig verschiebt und durch die Hinterfragung der Inszenierung den distanzierten, unauffälligen Blick der Kamera ebenfalls als voreingenommen und konstruiert hervorhebt. Nach der Betrachtung des Abstands zwischen Blicken und ihrem Anteil an Film, lässt sich festhalten, dass durch einen geringeren Anteil an Blicken und einem höheren Abstand zwischen ihnen nicht nur die Inszenierung seltener gebrochen wird, sondern auch, dass die Perspektive der Kamera und somit der Regie als die maßgebende vermittelt wird. Mulvey hat drei Formen der Perspektive definiert: den diegetischen zwischen zwei Charakteren, den der Kamera bzw. der Regie und den des Publikums.⁵⁴³ Je nachdem wie die Blicke in die Kamera in einem Film einer diegetischen oder extradiegetischen Instanz gelten, kann betont werden, wessen Perspektive in einem Film am stärksten zur Geltung kommen und wahrgenommen werden soll. Überraschend fällt bei der Auswertung auf, dass „Le conseguenze dell’amore“ nur einen geringen Anteil an Blicken hat, die dafür aber umso auffälliger durch die Montage hervorgehoben werden. Besonders fällt dies bei einem Drogenrausch Tittas auf, vor dessen Auge fast alle bisherigen Frauencharaktere des Films vorbeiziehen und die dabei für einen kurzen, stichartigen Moment in die Kamera und somit auch auf ihn schauen. Hier zeigt sich, dass der Bruch der Inszenierung und der Hinweis auf die formale Gestaltung des Films nicht allein von der Kameraführung und Lichtsetzung abhängig ist, sondern auch von dem Schnitt und der Montage. Die Bedeutung und Funktionsweise der Montage und ihr

⁵⁴² Kilbourn 2020, S.118

⁵⁴³ Mulvey 1973, S.407

Wechselspiel mit der Kameraführung ließe sich in einer anderen Arbeit zu den Filmen Sorrentinos näher untersuchen.

Sparsame Verwendung der Handkamera

Es fällt auf, dass in Sorrentinos Filmen selten Einstellungen per Handkamera gefilmt werden, sondern per Kran, Dolly, Stativ oder Steadicam, die für eine stabile Bildkomposition sorgen. Weder verschiebt sich hierbei der Bildausschnitt unkontrolliert, noch wackelt das Bild. Nur in einem Film, dem unkonventionellen „La notte lunga“ dominieren Einstellungen per Handkamera. Ansonsten übersteigen nur fünf weitere Filme einen Wert von 3 % an Einstellungen, die per Handkamera gefilmt wurden. Von diesen sind alle in der ersten Schaffensphase Sorrentinos entstanden. In mehreren Szenen, die im oder auf dem Wasser spielen, kommt eine Handkamera zum Einsatz, was allerdings auf technische und nicht stilistische Gründe zurückgeführt werden kann. Auf dem offenen Wasser kann es technisch nicht möglich sein einen Kran zu verwenden, der das Bild stabilisieren könnte. Lässt man solche Szenen aus, deren Bild aus technischen Gründen wie dem Wellengang nicht stabil erscheint und wackelt, reduziert sich die Menge an Filmen um vier weitere. Sorrentinos Filme stehen somit stilistisch im Kontrast zu populären, italienischen Gangsterserien wie „Gomorra“ (2017 – 2021) oder „Suburra“ (2017 – 2020), deren handkamelalastige Ästhetik das andere Extrem von Bordwells Konzept des „Intensified Continuity Style“ darstellen, das auch zur Einschätzung von Sorrentinos Filmen herangezogen wurde.⁵⁴⁴

Dass die Entscheidung, eine Einstellung per Handkamera zu filmen, keine technische, sondern eine stilistische ist, belegt Luca Bigazzi. Bei den Podiumsgesprächen anlässlich des Marburger Kamerapreises vertritt Bigazzi eine zutiefst kritische Haltung gegenüber der Verwendung der Handkamera, was er später teils revidiert und präzisiert. Aus seiner Sicht habe „die Handkinematografie große Schäden angerichtet, auch im Verhältnis zur Regie“. Er bemängelt die fehlende Präzision, mit der Handkameras verwendet werden. In einer neuen Generation von Regisseuren, die andere Vorstellungen habe, sei ihm gegenüber erklärt worden, wie er die Handkamera verwenden solle: „Also du drehst dich einfach um, bewegst dich da dann ein bisschen, einfach so.“ Wenn die Verwendung der Handkamera zu weit „ausbreitet und ausufert“ empfindet er, dass die Regie ihre Mittel nicht kontrollieren könne, was ihn schmerze. Er führt den übermäßigen Gebrauch von Handkameras auf die Filme von Lars von Trier zurück, die er zwar durchaus schätze, deren Handkamera-Arbeit aber „Schäden“ angerichtet habe. Zittern und Wackeln des Bildes macht für ihn nicht nur auf die Inszenierung des Films, sondern auch auf die Präsenz einer Person, die die Kamera bedient, aufmerksam. Wobei er in der

⁵⁴⁴ Kilbourn 2020, S.203

mangelnden Kontrolle über den Bildausschnitt „Schwierigkeiten [...] die Kamera zu führen“ sieht. Für ihn drückt es einen Kontrollverlust aus. Das Wackeln und Zittern des Bildes, somit das instabile Bild, lenke das Publikum zu sehr ab. Anstelle einer Handkamera verwendet er bei kleinen Bewegungen eines Darstellers lieber einen Slider, der auf das Stativ montiert ist und auf dem sich die Kamera „ein oder zwei Meter [...] bewegen kann“, um sowohl das Bild stabil zu halten, als auch den Darstellern die benötigte Bewegungsfreiheit beim Schauspiel zu geben.⁵⁴⁵ In einer anderen Diskussion präzisiert er diese Ablehnung der Handkamera, indem er bemerkt, dass „dieses Gerüttel der Handkamera [...] zu sehr ablenkt [...] und es [...] nicht um eine wirklich gute Einstellung [geht].“ Er plädiert dafür, die Handkamera als Stilmittel einzusetzen. Ihn störe nicht generell der Einsatz der Handkamera, sondern nur, wenn sie nicht präzise und der Geschichte gemäß eingesetzt wird.⁵⁴⁶

Die Häufigkeit der Verwendung der Handkamera werde ich als deutliche Entwicklung im Werk Sorrentinos. Handkamera in Szenen, die im Wasser spielen, können auf den ersten Blick mitgezählt werden, allerdings kann es sich hierbei um eine rein technische Verwendung handeln: aufgrund der Wellenbewegung und der nicht möglichen Verwendung stabilisierender Kamerasysteme wie Kränen oder Dollys schwankt das Bild, wonach diese Art des Handkameraeinsatzes eher technischer Natur ist. Dennoch gibt es in Sorrentinos Werk zwei Momente, in denen solche Szenen einen emotionalen Effekt erzeugen, da der Protagonist erst im Wasser gefilmt wird und danach seine Sicht auf die Situation eingefangen wird. Einmal geschieht dies in Jeps Erinnerung an Elisa in „La grande bellezza“, wo erst der alte Jep in der Erinnerung untertaucht, um nicht von einem Schnellboot getroffen zu werden, aber dann sein jüngeres Ich auftaucht, das zur auf der Klippe sitzenden Elisa, seiner Jugendliebe, hinaufblickt. Eine andere signifikante Verwendung der Handkamera im Wasser findet in „È stata la mano di Dio“ statt, als Fabietto seine Eltern bei einem Ausflug in der Bucht von Neapel beobachtet und Fabiettos Vater seiner Mutter seine Liebe mittels eines Gedichts gesteht. In beiden Fällen nimmt die Kamera die Position des Protagonisten ein. Während es sich bei der Szene in „La grande bellezza“ um eine Erinnerung handelt, wirkt die Szene in „È stata la mano di Dio“ wie ein entscheidender Moment für Fabietto, der sich später als Erinnerung einprägen wird.

Sowohl in der Häufigkeit, als auch der durchschnittlichen Dauer einer Handkameraeinstellung machen sich die vier Schaffensphasen bemerkbar. Bei jedem Film der ersten Schaffensphase, also „L'amore non ha confini“ bis hin zu „La partita lenta“ machen Einstellungen mit der Handkamera über 1 % der Dauer des Films aus. Selbst in „L'amico di famiglia“, dem Film der ersten Schaffensphase mit dem geringsten Anteil an Handkameraeinstellungen, liegt der Wert mit

⁵⁴⁵ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

⁵⁴⁶ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

1,26 % immer noch höher als bei allen Filmen der zweiten und dritten Schaffensphase. Erst „È stata la mano di Dio“ hat diesen Wert mit 1,59 % wieder überschritten. In den Filmen der zweiten Schaffensphase, „This Must Be the Place“ bis „Youth“, kommen Handkameraeinstellungen so gut wie gar nicht vor. Lediglich in „This Must Be the Place“ und „Youth“ gibt es jeweils eine einzige Einstellung, die per Handkamera gefilmt ist und dementsprechend aus dem restlichen Film heraussticht. Mit der dritten Schaffensphase kommen Handkameraeinstellungen wieder ausgiebiger vor, was man auch auf die unterschiedlichen Perspektiven zurückführen kann, die in den Werken präsentiert werden. Während in den Filmen von „This Must Be the Place“ bis „Youth“ Selbstbild und Außenwahrnehmung der Charaktere nah beieinander liegen, wird in den Werken der dritten Schaffensphase von „The Young Pope“ bis „The New Pope“ immer wieder die Diskrepanz zwischen Selbstbild und Außenwahrnehmung aufgezeigt. Anteilig am Gesamtfilm nehmen Handkameraeinstellungen von „The Young Pope“ mit einem Anteil von 0,65 % bis „Piccole avventure romane“, in dem keine Handkameraeinstellungen vorkommen aber konsequent ab. Mit dem letzten Werk der Schaffensphase, „The New Pope“, steigt der Anteil wieder auf 0,45 % und markiert eine Trendumkehr, die sich in „È stata la mano di Dio“ fortsetzt. Von allen Filmen außerhalb der ersten Schaffensphase machen Handkameraeinstellungen mit 1,59 % den höchsten Anteil aus. Wie sich auch in der Auswertung der Blicke in die Kamera gezeigt hat, ist „È stata la mano di Dio“ sehr an die Perspektive Fabiettos gebunden. Die beiden Handkameraeinstellungen in „È stata la mano di Dio“ dauern außergewöhnlich lange im Vergleich zu den anderen Filmen und verdeutlichen dabei die innere Unruhe und den Stress, den Fabietto in diesen Momenten empfindet.

Zur Bewertung der durchschnittlichen Dauer von Handkameraeinsätzen gilt es zu berücksichtigen, dass ich damit nicht die einzelne Einstellung meine, sondern die Dauer einer Sequenz, in der mit der Handkamera gefilmt worden ist. Diese Bewertung möchte ich an zwei Szenen veranschaulichen. Zu Beginn von „L'uomo in più“ hat der Trainer der Fußballmannschaft einen Wutausbruch. Diese Sequenz, in der mit der Handkamera gefilmt worden ist, besteht aus zwölf kurzen Einstellungen. Ich habe diese Sequenz aber als ganzes bewertet, da die durchgängige Verwendung der Handkamera an die Perspektive des Trainers gebunden ist. Im Gegensatz hierzu steht die Szene in „Il divo“, in der Andreottis Faktion auf diesen trifft, als dieser gerade rasiert wird. In dieser Szene kommen viele Handkameraeinstellungen vor. Diese wechseln sich aber durchgängig mit statischen oder stabilen Einstellungen ab. Während die Handkameraeinstellungen die unruhige Perspektive der Anwesenden ausdrückt, verdeutlichen die stabilen Einstellungen die Kontrolle Andreottis über die Situation. Dadurch, dass hier ständig die Perspektive gewechselt wird, habe ich diese Einstellungen einzeln bewertet.

Auch in dieser Auswertung machen sich die unterschiedlichen Schaffensphasen bemerkbar. In der ersten Schaffensphase steigt die durchschnittliche Dauer einer Handkamerasequenz rapide an, bis sie mit „Le conseguenze dell'amore“ einen Höhepunkt mit durchschnittlich

131,75 Sekunden erreicht, was auf die fast sieben Minuten lange, per Handkamera gefilmte Plansequenz gegen Ende des Films zurückzuführen ist. Hiernach fällt die durchschnittliche Dauer rapide ab bis zu einer durchschnittlichen Dauer von nur 1,5 Sekunden in „La partita lenta“, in denen zwar viele Handkameraeinstellungen vorkommen, diese aber ansonsten stabile Einstellungen stichartig brechen. Von allen Filmen, in denen Handkameraeinstellungen vorkamen, ist dies der niedrigste Durchschnittswert. In der zweiten und dritten Schaffensphase, sofern eine Handkamera zum Einsatz kommt, liegen die Werte in etwa auf einer Höhe. Durchschnittlich dauern Sequenzen 4 bis 8,5 Sekunden. Nur „The New Pope“ zum Ende der dritten Schaffensphase hat eine ungewöhnlich lange Handkamerasequenz mit durchschnittlich 11,27 Sekunden und deutet wie schon im Anteil am Gesamtfilm einen Übergang zu „È stata la mano di Dio“ an, in dem wie bereits erwähnt nur zwei Sequenzen bzw. Einstellungen per Handkamera vorkommen, diese aber mit durchschnittlich einer Minute außergewöhnlich lang dauern.

Die bewusste und zeitlich begrenzte Verwendung der Handkamera fiel auch dem *American Cinematographer* auf. Zu „Il divo“ wurde geschrieben, dass zur Hervorhebung einer angespannten Situation kurz und präzise eine Handkameraeinstellung eingesetzt wurde.⁵⁴⁷ Auf diese Beobachtung aufbauend habe ich zwei Motivationen in den Filmen Sorrentinos festgestellt, nach denen Momente per Handkamera eingefangen werden und die ich im folgenden erläutern werde: Die Handkamera als Ausdruck der inneren Unruhe des Protagonisten und als Ausdruck einer Außenperspektive, also einer Sicht auf die Situation alternativ zu der des Protagonisten.

Verwendung der Handkamera als Ausdruck der inneren Unruhe des Protagonisten

Zum einen kommt die Handkamera zum Einsatz, wenn die innere Unruhe des Protagonisten veranschaulicht werden soll. Der Protagonist befindet sich in einer Stresssituation, von der er noch nicht weiß, wie sie für ihn ausgehen kann. Bei dieser Anwendung kann man noch in längere Handkameraeinstellungen unterteilen, die eine langanhaltende Anspannung verdeutlichen, und kürzere Handkameraeinstellungen, die einen Schock des Charakters ausdrücken. Als Beispielszenen für die erste Form dienen mir die fast achtminütige Plansequenz gegen Ende von „Le conseguenze dell’amore“⁵⁴⁸ und die beiden Handkameraeinstellungen in „È stata la mano di Dio“⁵⁴⁹.

Am Ende von „Le conseguenze dell’amore“ muss Titta vor einem Mafiakongress aussagen, um das Verschwinden eines Geldkoffers zu erklären. Dabei verfolgt die Kamera ihn und seine Aufpasser vom Hotelzimmer, in dem sie warten, bis zum Saal, in dem Titta dem Mafiaboss

⁵⁴⁷ Witmer 2010

⁵⁴⁸ Sorrentino 2004, 01:18:54 – 01:25:36

⁵⁴⁹ Sorrentino 2021, 43:37 – 44:33 & 01:31:51 – 01:33:00

gegenübersitzt. Zuerst sieht man in einer Totalen vom Gang aus Titta und seine Aufpasser, die warten und vom Türrahmen des Zimmers eingerahmt sind. Auf dem Hotelgang geht die Kamera vor ihnen her. Als die Kamera vor Titta hergeht kann man die Nervosität Tittas erkennen. Danach folgt ein typisches Motiv bei Sorrentino, wonach dem Protagonisten erst gefolgt wird, die Kamera dann seine Position einnimmt bis der Protagonist im Laufe der Einstellung wieder vor die Kamera tritt. Nachdem sie aus einem Aufzug steigen, während dessen Fahrt sich die Kamera in Großaufnahme vor Tittas Gesicht befindet, überholt die Kamera die Personen und nimmt Tittas Platz ein. Man erkennt es daran, dass mehrere Leute in die Kamera blicken. Die Kamera bewegt sich durch ein Foyer, dann einen weiteren Gang bis alle in einem Saal ankommen, in dem die Mafiosi an einem langen Tisch sitzen. Nachdem sich nach Betreten des Saales die Kamera zur Seite bewegt hat, schwenkt sie wieder rechts zurück und Titta geht wieder vor der Kamera her. Kurz vor dem Tisch bleibt Titta stehen, die Kamera bewegt sich links um ihn herum und nimmt links vom Mafiaboss Platz. Titta setzt sich ihm gegenüber hin. Den Rest der Plansequenz verbleibt die Handkamera in dieser Position und schwenkt nur einmal nach rechts, um die Reaktionen der anderen Mafiosi zu zeigen. Auffällig ist, dass man nie das Gesicht des Mafiabosses sieht, sondern die Kamera auf Titta gerichtet bleibt. Man nimmt an, dass Titta hauptsächlich nervös aus Angst vor der Verurteilung ist. Dies wird vermittelt, als er mit gesenktem Kopf gegenüber dem Mafiaboss erzählt wie der Koffer gestohlen wurde, er ihn aber wiederbeschafft hat. Hiermit könnte Titta in Sicherheit sein, doch dann hebt er den Kopf und sagt dem Mafiaboss und den anderen anwesenden Mafiosi, dass der Koffer zwar in seinem Besitz ist, er aber nicht vorhat ihn wieder zurückzugeben. Er sieht es als Racheakt gegenüber der Mafia an, die ihm das Leben gestohlen hätte, indem sie ihn für zehn Jahre in dem Schweizer Hotel festgehalten haben. Titta hat damit sein eigenes Todesurteil gefällt. Die Nervosität Tittas hing somit nicht damit zusammen, sich vor der Bestrafung zu fürchten, sondern den Mut zu fassen es mit der Mafia aufzunehmen. Verstärkt wurde dieses Gefühl eine Entscheidung fällen zu müssen durch die vielen anklagenden, aber auch mitleidigen Blicke in die Kamera, die Titta gegolten haben.

Ein zweites Beispiel für den langanhaltenden Einsatz der Handkamera als Ausdruck der Unruhe und Nervosität des Protagonisten findet sich mit den beiden Handkameraeinstellungen in „È stata la mano di Dio“. Zum Ende des ersten Drittels nimmt Fabiettos Mutter einen Anruf der Geliebten ihres Mannes entgegen, von der sie annahm, dass er sie bereits verlassen hat. Fabietto hat von all dem nichts gewusst und wird von seinem Bruder über die Situation aufgeklärt. Als seine Mutter kurz danach nervlich am Ende und apathisch mit Orangen jongliert, wird sie dabei von Fabietto beobachtet. Sie bricht in Tränen aus und versucht sich zusammenzureißen, doch Fabietto kann ihr lautes Heulen noch im Nebenzimmer mitanhören. Die Handkamera ist in einer Halbnahen auf Fabietto gerichtet, der auf seinem Bett sitzt und anfängt zu Zittern. Das Zittern verstärkt sich bis er regelrecht am krampfhaften Zappeln ist. Auch als sein

Bruder ihn in den Arm nimmt und tröstet, kann er noch nicht aufhören. Die Handkamera fängt die Szene in einer fast einmütigen Einstellung ein. Die zweite Handkameraeinstellung findet sich am Ende des zweiten Drittels. Die der Handkameraeinstellung vorangehende Szene hat eine positive Atmosphäre: Fabiettos Bruder erfährt von Fabietto, dass dieser sein erstes Mal Sex hatte. Beide lachen. Doch in der nächsten Szene auf dem Schulhof kommt die Handkamera zum Einsatz. Fabietto hat merklich noch nicht den Tod seiner Eltern verkraftet und trauert noch. Zu Beginn schlurft er in einer Amerikanischen Einstellung über den Schulhof, umgeben von Mitschülern, die Fußball spielen. Fabietto geht vor der Kamera her, die mit ihm nach rechts schwenkt, und bleibt dann stehen. Er ist nun in einer Halbnahen, aber der Kamera hat er den Rücken zugewendet. Die Musik, die über beiden Szenen lief, stoppt abrupt und man hört, dass Fabietto am Schluchzen ist. Man sieht aber nicht Fabiettos Gesicht, sondern die seiner Mitschüler, von denen mehrere erschrocken stehenbleiben und ihn besorgt anstarren.

Neben dieser langanhaltenden Verwendung der Handkamera gibt es aber auch Momente, in denen die Handkamera nur kurz zum Einsatz kommt, aber dennoch eine Erschütterung oder belastende Situation für den Protagonisten einfängt. Als Beispiele habe ich Handkameraeinstellungen aus „L'amico di famiglia“⁵⁵⁰ und „This Must Be the Place“⁵⁵¹ gewählt. In „L'amico di famiglia“ sitzen Rosalba und Geremia nach der Beerdigung von Rosalbas Mutter zusammen auf dem Bett. Rosalba eröffnet Geremia mit stoischer Miene, dass sie mit ihrem Mann unglücklich ist, und fragt Geremia, ob er sie liebe. Geremia bejaht es, aber Rosalba sagt, sie könne seine Liebe nicht erwidern. Sie verrät ihm, dass sie schwanger ist, und sieht es als möglich an, dass Geremia der Vater ist, sofern das Kind bei der Geburt wie ein Monster aussieht. In der darauffolgenden Szene, die nur zwölf Sekunden dauert, sitzt Geremia auf seinem Bett und starrt ins Nichts. Man merkt ihm seine Nervosität an, die von der plötzlichen Nachricht herrührt, dass er Vater werden könne. Das einzige Licht scheint von der Nachttischlampe neben Geremia zu kommen, da der restliche Raum völlig dunkel ist. Die Handkamera framt ihn in einer Halbnahen. Das Zittern der Kamera steht inszenatorisch im Gegensatz zur statischen Schuss-Gegenschuss-Situation vorher.

In „This Must Be the Place“ kommt die Handkamera in ähnlicher Weise zur Verwendung. Als Cheyenne auf einem Sofa sitzt, den Kopf nach hinten auf der Lehne ruhend, und sich betrinkt, erscheint eine Erinnerung an seine Frau, die während seiner Reise in Irland zurückgeblieben ist. Cheyenne erscheint sichtlich verzweifelt und erinnert sich wie seine Frau über den hellgrün leuchtenden Rasen ihres gemeinsamen Anwesens läuft. Es handelt sich nicht nur um die einzige Rückblende des gesamten Films, sondern auch um die einzige Verwendung der Handkamera. Die Kamera ist auf Cheyennes Frau gerichtet, die freudestrahlend auf die Kamera

⁵⁵⁰ Sorrentino 2006, 01:16:50 – 01:17:02

⁵⁵¹ Sorrentino 2011, 01:35:29 – 01:35:35

zukommt und links neben ihr herrennt. Die Handkamera macht noch einen leichten Schwenk nach links, doch in diesem Moment wird schon zurückgeschnitten. Der Inhalt der Erinnerung steht im Gegensatz zur Lage Cheyennes. Mit der Handkamera wird nicht der Moment der Unruhe oder Erschütterung selbst gezeigt, aber ihre Verwendung geht daraus hervor, da die Erinnerung dem verzweifelten Cheyenne als Gegenmittel dient.

Wie man auch an der Verwendung der Handkamera im Allgemeinen beobachten kann, kommt die Handkamera hauptsächlich in der ersten Schaffensphase zum Einsatz. Bis auf „L'amore non ha confini“ beinhaltet jeder Film bis „La partita lenta“ Handkameraeinstellungen als Ausdruck einer Unruhe oder Nervosität des Protagonisten, die über einen halben Prozent der Gesamtdauer des Films ausmachen. Von den folgenden Filme überschreiten nur der Kurzfilm „Killer in Red“ und „È stata la mano di Dio“ diesen Wert. Ein Extrembeispiel bildet der Kurzfilm „La notte lunga“, der einzige mit Mario Amura an der Kamera gedrehte Film Sorrentinos. Über die Hälfte des Films kommt die Handkamera zum Einsatz und wird immer verwendet, wenn der Protagonist, ein drogensüchtiger Friseur, in der Szene anwesend ist. Der Protagonist ist hyperaktiv und erscheint durchgängig unter Stress, was auf seinen Drogenkonsum zurückgeführt werden kann. Statische Einstellung drücken die Perspektive der Nebencharaktere aus, während die Handkamera konsequent für die Wahrnehmung der Situation aus Sicht des Protagonisten gewählt wird. Die Wahl der Handkamera ist hier eine stilistische Entscheidung, die Sorrentino in dieser Radikalität danach nicht mehr getroffen hat.

Verwendung der Handkamera als Ausdruck einer alternativen Perspektive

Diese Verwendung der Handkamera fungiert in ähnlicher Weise wie der Blick in die Kamera, der einem Nebencharakter und nicht dem Protagonisten gilt. Ähnlich wie dieser wird dem Publikum eine alternative Sicht auf die Situation gezeigt, die sich von der Wahrnehmung des Protagonisten unterscheidet. Wie auch in dem vorigen Punkt lässt sich diese Verwendung der Handkamera in zwei Untergattungen unterteilen: Zum einen um ein Machtverhältnis aufzuzeigen, indem der Protagonist die Szene dominiert und die Menschen um ihn herum einschüchtert, zum anderen um einen überraschenden Bruch der Perspektive hervorzurufen. Wie man an den Diagrammen erkennen kann, kommt die Verwendung der Handkamera, so wie Verwendung der Handkamera generell, hauptsächlich in den Werken der ersten Schaffensphase vor. Von allen Filmen nach „La partita lenta“ weisen nur die Werke „Youth“, „The Young Pope“, „Loro“ und „The New Pope“ diese Verwendung der Handkamera auf. Die drei letztgenannten zähle ich wiederum zur dritten Schaffensphase.

Sorrentino hat mehrfach bekundet, dass Macht eines der zentralen Themen seines Werks darstellt.⁵⁵² Die Form der Handkameraverwendung, die Offenlegung von Machtverhältnissen,

⁵⁵² Vgl. Bonsaver 2009

zeigt sich in Szenen, in denen Handkameraeinstellungen sich mit stabilen Bildkompositionen abwechseln. Zur Veranschaulichung ziehe ich Szenen aus „L'uomo in più“⁵⁵³ und „Il divo“⁵⁵⁴ heran. Gleich in einer der ersten Szenen seines ersten Spielfilms setzt Sorrentino diese Technik ein. Nach einem verlorenen Spiel betritt der Trainer einer Fußballmannschaft die Mannschaftskabine. Mit statischen Einstellungen, dem grimmigen Gesicht des Trainers und den ängstlichen Gesichtern der Spieler wird Spannung aufgebaut, bevor der Trainer seinen Wutausbruch hat. Mit Beginn des Wutausbruchs wird mit der Handkamera gefilmt, die in wackelnden Bildern dem Trainer kreuz und quer durch die Kabine folgt, wie er seine Mannschaft zusammenstaucht. Das Schnittgewitter und die wackelnden Bilder machen einem sanften Dolly-In auf einen der beiden Protagonisten, des Fußballspielers Antonio Pisapia, Platz. Während die anderen Spieler eingeschüchtert sind angesichts der ungezügelten Wut, ergreift Pisapia das Wort und drückt sich ruhig, sachlich und gefasst aus. Die Einstellungen auf Pisapia sind dabei statisch und somit stabil. Dazwischen folgen Handkameraaufnahmen des nachwievorschlaufenden Trainers, der Pisapia allerdings nicht unterbricht. Der Kontrast zwischen stabilen und instabilen Bild verdeutlicht das Machtverhältnis der Szene. Der gefasst und selbstbewusst auftretende Pisapia hat im Gegensatz zum emotionalen ungehaltenen Trainer, der eigentlich die Machtposition besitzt, die Situation im Griff.

Zu Beginn von „Il divo“ kommt es zu einer ähnlichen Szene nach der Vorstellung der Mitglieder von Andreottis Faktion, der „Corrente“. Als sie vorgestellt werden sind die Bilder stilistisch überhöht: Zeitlupen, Untersichten, fließende Kamerabewegungen. Die Personen fahren in teuren Autos vor oder sind wie der Haushaltsminister zusätzlich in Begleitung zweier schöner Frauen, seinen Pressesprecherinnen. Sie werden als selbstbewusste, sich ihrer Position sichere Personen vorgestellt, als sie dann aber in Gegenwart Andreottis sind bekommt diese Fassade Risse, was an der Inszenierung mit der Handkamera liegt. Während Andreotti spricht nimmt die Kamera eine stabile Position ein: statische Aufnahmen und vereinzelte Steadicambewegungen. Ist die Kamera jedoch auf die anderen Anwesenden gerichtet, wackelt das Bild regelmäßig. Wiederholt werfen sie sich ängstliche Blicke zu oder sind nervös, allen voran Salvo Lima. Vergrößert wird der Kontrast dadurch, dass Andreotti sich gar nicht anstrengen muss, um Herr der Lage zu sein. Während alle anderen um ihn herum postiert sind, liegt er auf einem Stuhl, wird rasiert, kontert mit trockenen Sprüchen und gibt Anweisungen. Am Ende der Szene wird mitgeteilt, dass es der Moment kurz vor Vereidigung seines siebten Kabinetts ist.

Am Ende der sechsten Folge von „The New Pope“⁵⁵⁵ kommt zu einer Umkehrung dieser Technik, als zwar ein Machtverhältnis dargestellt wird, es sich diesmal aber um den Protagonisten

⁵⁵³ Sorrentino 2001a, 04:17 – 06:45

⁵⁵⁴ Sorrentino 2008, 11:45 – 14:07

⁵⁵⁵ Sorrentino 2021, 6. Folge, 43:35 – 44:50

handelt, der in der Szene Schwäche zeigt. Die Verwendung der Handkamera ist derjenigen ähnlich, die über einen längeren Zeitraum hinweg die innere Unruhe des Protagonisten ausdrückt. Sir John Brannox, zu dem Zeitpunkt bereits zum Papst Johannes Paul III. ernannt, lässt sich auf ein international übertragenes Live-Interview ein. Die Gefahr einer Blamage ist hoch, ebenso wie der Stress. Insbesondere die anderen Führungsmitglieder des Vatikans verfolgen aufmerksam das Interview. Das Interview ist größtenteils als statische Schuss-Gegenschuss-Situation gefilmt. Zu Beginn befinden sich Brannox und der Interviewer in Amerikanischen Einstellungen oder Halbtotale. Als der Interviewer Brannox auf den frühen Tod seines Zwillingbruders Adam anspricht verengt sich der Bildausschnitt. Beide sind von nun an in Halbnahe bzw. Nah-Einstellungen zu sehen. Bis hierhin meistert Brannox das Interview souverän, was durch das stabile Bild und die kontrollierte Inszenierung unterstrichen wird. Die persönlichen Fragen haben den Druck auf Brannox bereits erhöht wie sich an der Verengung des Bildausschnitts verdeutlicht. Als der Interviewer an einer Stelle nachhakt, als es um die genauere Definition von Brannox „Hingabe“ an die Kirche und die Katholiken geht, verliert dieser die Kontrolle über die Situation. Bevor das Gesicht von Brannox nun in Großaufnahme und per Handkamera gezeigt wird, kündigt sich der Kontrollverlust durch eine plötzliche Schärfeverlagerung vom Interviewer hin zum Hintergrund des Saales an. Brannox fängt an zu stottern und wirkt zutiefst verunsichert. Die Handkameraaufnahmen, die sich Brannox aufdrängen, wechseln sich ab mit stabilen Einstellungen auf den Interviewer und die Führungsmitglieder des Vatikans. Brannox sagt, dass seine Hingabe im Bösen liege. Auf das Böse solle offen und ohne Heuchelei geblickt werden. Der Interviewer sieht dies als Anspielung auf die zahlreichen Missbrauchsskandale der Kirche an, worauf Brannox jedoch keine Antwort mehr findet. Seine Augen beginnen sich zu schließen und es wirkt, als ob er auf dem Stuhl einsackt. Kurz danach steht er auf. Die Kamera hat wieder ein stabiles Bild und schaut aus der Distanz auf die Situation. Mit einem „Entschuldigen Sie mich“ verlässt der aufgewühlte Brannox unvermittelt das Interview.

So wie die Handkameraverwendung, die einen Schock des Protagonisten ausdrückt, ist die Handkameraverwendung als überraschender Bruch der dominanten Perspektive durch ihre Abruptheit und Kürze geprägt. Die Handkamera kommt in diesen Fällen zum Einsatz, um entweder die Unzufriedenheit eines Nebencharakters zu verdeutlichen wie in der ersten Beispielszene aus „Le conseguenze dell’amore“ oder um einen Kontrast herzustellen zwischen zwei Personengruppen wie in der einzigen Handkameraeinstellung des Films „Youth“. Da man nicht erkennen konnte, ob in den Poolsequenzen in „Youth“ die Handkamera aus technischen oder stilistischen Gründen verwendet wurde, lasse ich sie außer acht. Gegen Ende des ersten Drittels trifft der Protagonist Titta di Girolamo in „Le conseguenze dell’amore“ seinen Bruder an der Hotelbar. Der Dialog ist statisch als Schuss-Gegenschuss-Situation inszeniert mit vereinzelten Schwenks und Dolly-Ins. Den Blicken der Bardame Sofia, die die beiden bedient, weicht

Titta aus. Tittas Bruder hingegen versucht in dem kurzen Moment mit ihr zu flirten. Bereits in einer vorherigen Szene konnte man sehen, dass Titta versucht unter keinen Umständen auf sie zu reagieren, auch wenn sie sich nach Ende ihrer Schicht von ihm wie von allen anderen verabschiedet hat. Als Sofia sich diesmal zum Ende ihrer Schicht von Titta verabschiedet ohne eine Antwort von ihm zu bekommen, konfrontiert sie ihn. Die Handkamera geht vor Sofia her, die gerade im Begriff ist zu gehen, als sie sich umdreht und zu Tittas Tisch geht. Sofia ist sichtbar aufgewühlt, was die Handkamera durch ihr Schwanken verstärkt. Sie sagt ihm, dass sie es unverschämt findet, dass er in den zwei Jahren, die sie bereits an der Theke arbeitet, kein einziges Mal auf sie reagiert hat, obwohl sie sich jeden Tag von ihm wie von allen anderen verabschiedet hat. Im Gegensatz scheint Titta die Fassung zu bewahren und so emotionslos zu wirken wie sonst, als man ihn im Spiegel aufstehen sieht, er sich vor Sofia hinstellt und sich dann ohne ein Wort zu sagen umdreht und geht. Hier wird die Handkamera im Anschluss für einen kurzen Moment zur Veranschaulichung der inneren Unruhe des Protagonisten eingesetzt. Die Handkamera geht einige Schritte vor Titta her, an dessen Gesicht man ansieht, dass er sich unsicher ist, ob dies der richtige Weg zur Auflösung der Situation gewesen ist.

In „Youth“ hingegen wird die Handkamera weniger konfrontativ eingesetzt, verdeutlicht aber dennoch einen Kontrast. Während sie im Garten des Sanatoriums sitzen, schauen der junge Schauspieler Jimmy Tree und Fred Ballinger zu einem gealterten, am Stock gehenden Fußballer herüber, der starke Ähnlichkeiten mit Diego Maradona aufweist. Der Fußballer wird von einer Gruppe Fans um Autogramme gebeten, die sich hinter einem Zaun drängen. Während die Kamera auf der einen Seite des Zauns, der des Sanatoriums, stabil erscheint, wird einmal auf die Seite der Fans herübergewechselt. Die Sicht der Fans auf den Fußballer, den sie durch den Zaun hindurch sehen, wird mit der Handkamera gefilmt. Es ist der einzige Moment des Films, in dem die Kamera nicht die Sicht eines Gastes des Sanatoriums einnimmt. Der wackelnde Blick steht in scharfem Kontrast zu dem der gehobenen Gesellschaft, die das Sanatorium bewohnt.

Fazit

In den Filmen Sorrentinos kommt etliche Male die Handkamera zum Einsatz. Dies geschieht jedoch mit Ausnahme von „La notte lunga“ präzise und zeitlich begrenzt, wobei ihre Motivation in feste Kategorien eingeordnet werden kann. Es drückt Bigazzis Skepsis gegenüber der Verwendung von Handkameras aus, der er ablehnend gegenüber steht, sofern ihr Gebrauch zu sehr „ausufert“.⁵⁵⁶ Wie sich die Verwendung der Handkamera bei Sorrentino in Zukunft gestaltet lässt sich schwer sagen nach dem Wechsel an der Kamera von Bigazzi zu D’Antonio. In den drei Kurzfilmen, die Sorrentino mit D’Antonio gedreht hat, kam die Handkamera nie zum

⁵⁵⁶ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

Einsatz. Bei ihrem ersten Spielfilm hingegen war es der höchste Anteil an Handkamera am Gesamtfilm seit seiner ersten Schaffensphase. Aufgrund der Entwicklung der letzten Jahre lässt sich vermuten, dass sich die Verwendung der Handkamera auch in Zukunft in Grenzen halten wird. Außerdem lässt sich vermuten, dass sie eher zum Einsatz kommt, um wie in „È stata la mano di Dio“ einen Moment extremer Anspannung für den Protagonisten auszudrücken.

Plansequenzen und längere Einstellungen

In Sorrentinos Filmen kommen regelmäßig Plansequenzen vor. Besonders bei Sorrentinos erstem Film „L'uomo in più“ wurde beobachtet, dass der Einsatz von Plansequenzen „eher die Regel, als die Ausnahme“ ist.⁵⁵⁷ Sorrentino hat im Nachhinein zugegeben, dass er bei seinem ersten Spielfilm äußerst ambitioniert gewesen ist und er sowohl in der Handlung, als auch dem Stil auf „Gigantismus“ gesetzt hat.⁵⁵⁸ Der übermäßige Einsatz in diesem Film kann ein Beleg dafür sein, dass unerfahrene Regisseure auf aufwendige Plansequenzen zur Hervorhebung eines dramatischen Moments setzen, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Dieser „Macho-Style“ scheint in „L'uomo in più“ verwirklicht zu sein.⁵⁵⁹

Aber auch Jahre später, nach viel Erfahrung, setzt Sorrentino immer noch Plansequenzen ein. Alle Spielfilme und Mini-Serien weisen mindestens eine Einstellung auf, die länger als eine Minute dauert. Selbst der Kurzfilm „Piccole avventure romane“ weist trotz seiner kurzen Film-dauer eine solche Einstellung auf. Sie sind somit fester Bestandteil von Sorrentinos Stil. Auch wenn sich die Kamera in diesen Einstellungen viel bewegt,⁵⁶⁰ kommen aber auch statische Einstellungen in Sorrentinos Filmen vor, die außergewöhnlich lang dauern. Dass sich die Kamera in Plansequenzen bewegen muss und Plansequenzen nicht auch statisch sein können, ist eine Annahme, die erst in den letzten Jahren aufgekommen ist.⁵⁶¹ Wäre es außerdem Voraussetzung, dass als Plansequenz nur ein Master gilt, der eine einzelne Szene in einer Einstellung einfängt ohne zu schneiden, so könne auch eine 15 Sekunden lange Einstellung als Plansequenz gelten, während dies bei einer fünf Minuten langen Einstellung in einer 15 Minuten langen Szene nicht der Fall wäre. Das Merkmal der Plansequenz ist nicht das Filmen einer Szene in einer einzelnen Einstellung, sondern die Weigerung zu Schneiden und einen Moment ununterbrochen wahrzunehmen. Um solche Einstellungen in den Filmen Sorrentinos vergleichen zu können, habe ich eine Mindestdauer von einer Minute festgesetzt. Wie auch bei den

⁵⁵⁷ Kilbourn 2020, S.112

⁵⁵⁸ Pagani 2020

⁵⁵⁹ Edelstein / Vachon 1998, S.263; zitiert nach Bordwell 2002, S.23

⁵⁶⁰ Kilbourn 2020, S.23

⁵⁶¹ Bordwell 2002, S.21

Blicken in die Kamera vergleiche ich Plansequenzen nicht aufgrund ihrer Häufigkeit in den Filmen Sorrentinos, sondern wie groß ihr Anteil an der Gesamtdauer des Films ist. So gibt es Einstellungen in Sorrentinos Filmen, die gerade die Dauer von einer Minute übersteigen wie in „L'amico di famiglia“⁵⁶² und „Piccole avventure romane“⁵⁶³, und andere, die mehrere Minuten dauern. Die längsten Einstellungen, die in die Handlung integriert sind, finden sich in „Le conseguenze dell'amore“⁵⁶⁴ und „The Young Pope“⁵⁶⁵. Regelmäßig stellen die Einstellungen, über die der Abspann läuft, die längste Einstellung des Films dar, worauf ich am Ende des Kapitels eingehen werde. Wenn diese Einstellungen mit berücksichtigt werden, findet sich die längste ununterbrochene Einstellung in Sorrentinos Filmen im Abspann von „La grande bellezza“ mit einer Dauer von 7 Minuten und 30 Sekunden.⁵⁶⁶ In der ersten Schaffensphase schwankt der Anteil, den Plansequenzen an der Gesamtdauer des Films ausmachen, noch zwischen 3,77 % bei „L'amico di famiglia“ und einem Höchstwert von 13,82 % in „Le conseguenze dell'amore“. Ab „Il divo“ hat sich dieser Wert aber eingependelt und liegt bei allen Spielfilmen und Mini-Serien zwischen 6,59 % in „Loro“ und 9,56 % in „This Must Be the Place“. Dadurch, dass „Piccole avventure romane“ als einziger Kurzfilm Sorrentinos ebenfalls eine Einstellung von mehr als einer Minute Dauer aufweist, liegt bei diesem der Anteil mit 13,54 % ziemlich hoch und nur knapp hinter dem Höchstwert von „Le conseguenze dell'amore“.

Bazin hat hervorgehoben, wozu eine Plansequenz dient und was sie zur Geltung bringt. Bazin kontrastiert Szenen, die in einer Einstellung vieles miteinander verbinden, und die Montage-theorie der 1920er Jahre, die sich aus meiner Sicht durch ihr Beharren auf Rhythmus und Zerstückelung der Zeit noch heute in Musikvideos findet. Laut Bazin „ist es verboten zu schneiden“, „wenn das Wesentliche eines Ereignisses von der gleichzeitigen Anwesenheit zweier oder mehrerer Handlungsfaktoren abhängt“.⁵⁶⁷ Eine Situation in einer langen, kontinuierlichen Einstellung einzufangen verdeutlicht „die Respektierung der Einheit des Ortes und [...] der Dauer des Geschehens“. Im Gegensatz zur Montage werde das Geschehen weder zerstückelt, noch „[sein dramatischer] Gehalt in der Zeit [analysiert]“.⁵⁶⁸ Während die Montage die Dauer eines Geschehens durch ihre Zerstückelung in einzelne Bilder „durch eine intellektuelle, abstrakte Zeit ersetzt“, verleiht eine lange, ununterbrochene Einstellung einer Situation „Verhältnismäßigkeit und Sinn“.⁵⁶⁹ Indem „die Montage auf ein Minimum“ reduziert werde, könne „die Wirklichkeit in ihrer tatsächlichen Kontinuität auf die Leinwand“ gebracht werden.⁵⁷⁰ Es

⁵⁶² Sorrentino 2006, 46:28 – 47:29

⁵⁶³ Sorrentino 2018b, 01:28 – 02:33

⁵⁶⁴ Sorrentino 2004, 01:18:45 – 01:25:36. Dauer: 06:54 Minuten

⁵⁶⁵ Sorrentino 2016, 9. Folge, 00:11 – 05:39. Dauer: 05:28 Minuten

⁵⁶⁶ Sorrentino 2013, 02:07:59 – 02:15:29

⁵⁶⁷ Bazin 1956, S.84

⁵⁶⁸ Bazin 2015, S.101f.

⁵⁶⁹ Bazin 2015, S.108

⁵⁷⁰ Bazin 2015, S.106

scheint, dass auch Bazin der Ansicht ist, dass eine Plansequenz keine gesamte Szene einfangen muss, sondern wiederum nur einen Teil, wenn auch einen wesentlichen: „Nur weil das Bild realistischer wird, sind abstrakte Zusätze [Schnitte] möglich.“⁵⁷¹ Durch diese möglichst realistische Wiedergabe der Dauer eines Geschehens zieht Kilbourn eine Verbindung zu Gilles Deleuze und dem „Zeitbild“⁵⁷² im Gegensatz zur herausgelösten Großaufnahme, auf die das Publikum durch das gespiegelte Angeschautwerden beim Blick in die Kamera reagiert und das wiederum Deleuzes „Affektbild“ verkörpert.⁵⁷³

Plansequenzen mit sich bewegender Kamera

Auf diese Erkenntnisse aufbauend kann man die Plansequenzen in Sorrentinos Filmen grob in zwei Kategorien einteilen: solche, in denen sich die Kamera bewegt, und statische. Um die Kontinuität beider Formen der Plansequenzen aufzuzeigen verwende ich zu beiden drei Beispielszenen aus unterschiedlichen Schaffensphasen Sorrentinos. Zuerst erläutere ich Plansequenzen, in denen die Kamera in Bewegung ist und die Bordwell als die Plansequenzen ansieht, wie sie sich die meisten Leute vorstellen.⁵⁷⁴ Um sich bewegen zu können sind diese Einstellungen entweder per Steadicam oder Dolly gefilmt. Bei einigen, in denen sich die Kamera in die Luft erhebt oder über eine Masse hinweg schwebt, kommt ein Kran zum Einsatz. Es existieren manche Ausnahmen, die wie in „Le conseguenze dell’amore“⁵⁷⁵ und „È stata la mano di Dio“⁵⁷⁶ mit der Handkamera gefilmt sind oder wie der Vorspann von „È stata la mano di Dio“⁵⁷⁷ vom Hubschrauber aus. Als Beispielszenen für Plansequenzen mit sich bewegender Kamera habe ich die Nachtclubszene in „L’uomo in più“⁵⁷⁸, das David-Byrne-Konzert in „This Must Be the Place“ mit dem titelgebenden Song und Lennys Ansprache gegenüber den Kardinälen in der letzten Folge von „The New Pope“ ausgewählt. Jede dieser Plansequenzen ist auf eine unterschiedliche Weise gedreht worden: die erste per Steadicam mit Kran zu Beginn, die zweite per Kran und die dritte per Dolly, wobei in einer Plansequenz, die sich an die ausgewählte anschließt wiederum ein Kran zum Einsatz kommt.

In der ersten Beispielszene aus „L’uomo in più“ folgt die Kamera dem Protagonisten, dem Sänger Antonio Pisapia, in einer einzigen, langen Steadicamfahrt erst in und dann durch den Nachtclub, bis auf die Tanzfläche. Größtenteils wird die Szene durch den Song „Don’t Let Me Be Misunderstood“ von Santa Esmeralda untermalt. Durch die Bindung der Kamera an den Protagonisten und ein Gefühl des Staunens beim Betreten des Clubs wurde eine Verbindung

⁵⁷¹ Bazin 2015, S.108

⁵⁷² Kilbourn 2020, S.15

⁵⁷³ Kilbourn 2020, S.XIV

⁵⁷⁴ Bordwell 2002, S.21

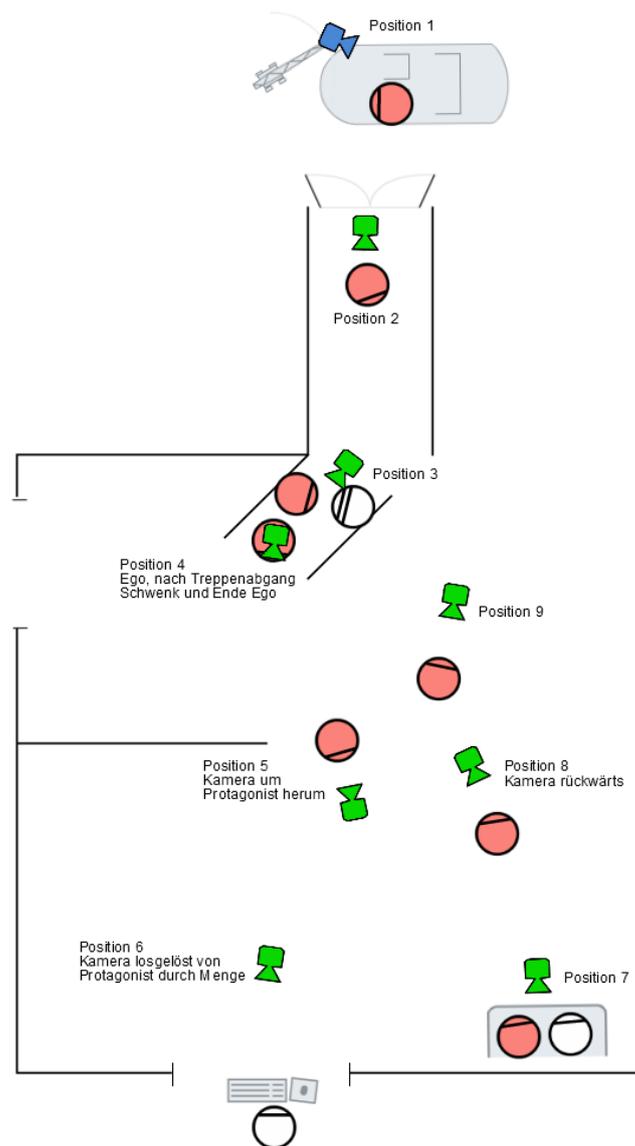
⁵⁷⁵ Sorrentino 2004, 01:18:45 – 01:25:36

⁵⁷⁶ Sorrentino 2021, 01:31:51 – 01:33:00

⁵⁷⁷ Sorrentino 2021, 00:30 – 03:10

⁵⁷⁸ Sorrentino 2001a

zur Copacabana-Plansequenz in Martin Scorseses „Goodfellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia“ (1990) gezogen.⁵⁷⁹ Das schwindelerregende Herabsinken der Kamera zu Beginn der Einstellung – die Kamera blickt schräg aus der Vogelperspektive auf das Auto Pisapias –, sowie die gleichmäßige und konstante Bewegung der Kamera erinnern auch an die Plansequenz zu Beginn von Paul Thomas Andersons Film „Boogie Nights“ (1997).⁵⁸⁰ Verstärkt wird der Eindruck noch durch die Musik, die die komplette Einstellung untermalt und das Begleiten des Charakters über die Tanzfläche. Nachdem sich die Kamera wahrscheinlich von einem Kran herab abgesenkt hat, folgt die Kamera mithilfe einer Steadicam Pisapia und seinen Begleitern auf Augenhöhe in den Club. Außerhalb des Clubs herrscht ein warmes, durch Straßenlaternen motiviertes Licht, während im Eingangsraum das Licht erst blau, im hinteren Teil auf der Treppe grün erscheint. Auf dem Flur zündet sich Pisapia eine Zigarette an. Von dort bis zum Treppenabgang framt die Kamera ihn in einer Halbnahen. Auf der Treppe trifft er eine junge Frau auf ihrem Weg nach oben. Nach einem Mitschwenken mit ihr, nimmt die Kamera seinen Blick ein, was sich an mehreren Blicken in die Kamera zeigt, bei denen die Charaktere Pisapia ansprechen. Unten auf der Treppe tritt Pisapia nach einem Linksschwenk wieder ins Bild herein. Sobald er sich an der Tanzfläche befindet, wo er von ständig wechselndem, bunten Licht angestrahlt wird, macht sich die Kamera für einen



„L'uomo in più“: Bilder ganz oben Position 1, nach unten Position 9. 00:17:25; 00:17:44; 00:18:02; 00:18:11; 00:18:33; 00:18:59; 00:19:05; 00:20:36

⁵⁷⁹ Marlow-Mann 2011, S.112

⁵⁸⁰ Die genannte Plansequenz aus „Boogie Nights“ kann aber ebenso von der Copacabana-Plansequenz beeinflusst sein. Marlow-Mann 2011, S.113

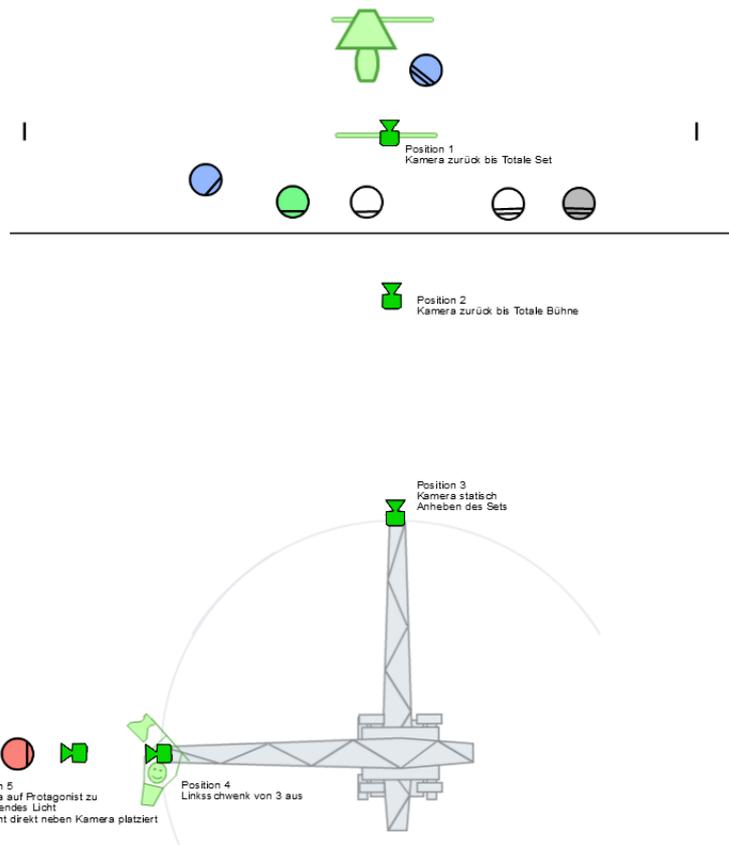
Moment von ihm unabhängig und macht einen Schlenker über die Tanzfläche durch die tanzende Menge und das DJ-Pult vorbei, bis sie wieder auf Pisapia zukommt, der sich auf einer Bank neben der Treppe mit einem Mann unterhält. Nachdem sich die beiden verabschiedet haben, geht die Kamera in einer Halbnahen vor Pisapia her, der auf die Tanzfläche tritt. Nur vereinzelt trifft ihn Licht. Nachdem der Song wechselt, wird jedoch ein Scheinwerfer von hinten auf ihn gerichtet, was seine Silhouette hervorhebt. Kamera und Protagonist bewegen sich noch einen kurzen Moment auf der Tanzfläche, bevor beide von der Tanzfläche abgehen. Es fällt auf, dass Pisapia noch immer die Zigarette raucht, die er sich zu Beginn der Einstellung angezündet hat. Pisapia wirkt die Einstellung über locker und selbstsicher, was durch die durchgängige, gleichmäßige Bewegung der Kamera noch verstärkt wird. Diese Form der Plansequenz kann dazu beitragen, dass der Charakter des Protagonisten dynamischer wirkt und das Publikum näher an ihn gebunden wird. Indem nicht nur das Publikum ihm mithilfe der Kamera folgt, sondern auch andere Charaktere auf ihn reagieren, wird der Protagonist zum Zentrum der Aufmerksamkeit erhoben.⁵⁸¹ Ich bemerke aber einen Unterschied zu der Schilderung Kilbourns. Kilbourn erwähnt an anderer Stelle, dass diese Plansequenz fast sechs Minuten lang wäre.⁵⁸² In der Fassung, die mir vorliegt, dauert sie aber 3 Minuten und 20 Sekunden.

Die Plansequenz aus „This Must Be the Place“, die ich ausgewählt habe, ist ebenfalls komplett mit Musik untermalt, die sogar gesungen wird. Bis zum Ende der Einstellung ist die Kamera aber nicht an den Protagonisten gebunden. Man befindet sich auf einem Konzert von David Byrne, dem Frontsänger der Band Talking Heads, der den titelgebenden Song „This Must Be the Place (Naive Melody)“ singt. Die Einstellung ist mit einem Kran gefilmt. Im Gegensatz zur Plansequenz aus „L'uomo in più“ besteht sie auch nicht aus einer durchgängigen gleichmäßigen Bewegung, sondern lässt sich in fünf Bewegungsabschnitte einteilen. Im ersten Abschnitt der Plansequenz sieht man eine auf einem Stuhl sitzende, lesende Frau in einer Halbtotale bzw. Amerikanischen Einstellung, die rhythmisch zum Intro des Songs ihre Beine wippt. Beleuchtet wird sie durch eine Stehlampe und Lichtleisten, die sich vor und hinter ihr auf dem Boden befinden. Das Bild hat durch seine Künstlichkeit und seine im ersten Moment extradiegetisch wirkende Musik etwas von einem Musikvideo. Die Kamera bewegt sich langsam und gleichmäßig zurück. Sobald die Kamera sich bis zu einer Totalen zurückbewegt hat und man schon erkennen kann, dass es sich um ein Bühnenbild handelt, kommt David Byrne von unten ins Bild und fängt an den Song zu singen, der in einer Mischung zwischen Halbnah und Nah geframt ist. Die Kamera bewegt sich im gleichen Tempo weiter zurück. Mit Auftritt von Byrne hat sich aber das Licht verändert. Er wird von Scheinwerfern beleuchtet, die von vorne und hinten auf ihn herabgerichtet sind. Seine Gestalt wird durch seine weißen Haare und seinen weißen Anzug zusätzlich hervorgehoben, die das Licht reflektieren. Die Kamera bewegt sich

⁵⁸¹ Kilbourn 2020, S.5f.

⁵⁸² Kilbourn 2020, S.26

wiederum in eine Totale zurück, durch die die ganzen Musiker und Sängerinnen auf der Bühne zu sehen sind. Am unteren Bildrand ist bereits das Publikum zu sehen. Im Hintergrund kann man sehen, dass das Set, in dem die Frau nachwievor sitzt, angehoben und geneigt wird. Ab diesem Moment beginnt der dritte Abschnitt: Im Hintergrund wird das Set angehoben und die Kamera verharrt in ihrer Position. Sobald das Set um 90° geneigt wurde, bewegt es sich

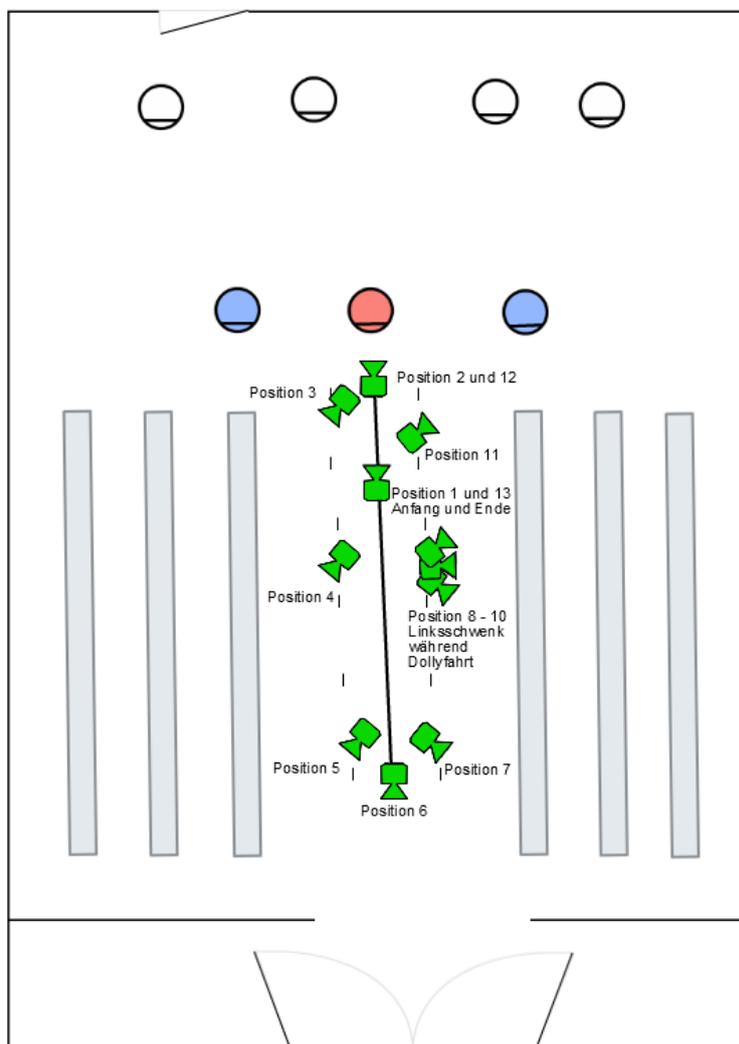


„*This Must Be the Place*“ Plansequenz des David-Byrne-Konzerts

nach vorne über die Bühne. Sobald es sich über die Sängerinnen und die Band hinweg bewegt, müssen sich diese mitsamt ihrer Mikros ducken. Das Set bewegt sich weiter über das Publikum auf die Kamera zu bis das Bild wie ein Splitscreen wirkt. Sobald diese Bildkomposition erreicht ist, schwenkt die Kamera nach links über das Publikum und senkt sich. Sie bewegt sich dabei relativ schnell über das nur spärlich beleuchtete Publikum. Im fünften und letzten Abschnitt verlangsamt sich die Bewegung und bewegt sich langsam geradeaus nach vorne. Sie bewegt sich auf den Protagonisten Cheyenne zu, der durch seine schwarze Perücke und schwarze Kleidung völlig dunkel erscheint bis von vorne ein sanftes warmes Licht auf ihn scheint. Er schaut traurig und mit Tränen in den Augen in die Kamera. Die Plansequenz ist eine auf bestimmte Ereignisse hin choreografierte Bewegung, die durch ihre Abstimmung auf die Musik etwas von einem Musikvideo besitzt. Dadurch, dass sich die Perspektive für einen Moment von dem des Protagonisten trennt, wirkt die Einstellung wie ein Moment des Aufatmens und des Staunens, der durch seine Dynamik und seine Musik etwas von der Melancholie und dem Ernst, der bis jetzt im Film vorgeherrscht hat, nimmt.

Im dritten Beispiel findet sich eine Mischung aus den beiden vorherigen Plansequenzen. Zum Ende von „The New Pope“ ist Lenny Belardo, Papst Pius XIII., aus einem monatelangen Koma erwacht, was von Menschen um ihn herum wie eine „Auferstehung“ angesehen wird, da niemand mehr mit dem Aufwachen gerechnet hat. Erst recht, da er nach dem Aufwachen keinerlei

Anzeichen von gesundheitlichen Problemen aufweist. Parallel zu ihm amtiert Sir John Brannox, Papst Johannes Paul III., der aber aufgrund psychischer Probleme vom Amt zurücktreten will und somit wieder Platz für den „wiederauferstanden“ Papst macht. Lenny sitzt auf einem Thron in der Sixtinischen Kapelle, von dem er auf die versammelten und von seinem Auftreten überraschten Kardinäle herabblickt. Er hält eine Ansprache, in der er den offiziell amtierenden Papst für seine Verdienste lobt und zugleich den anwesenden Kardinälen schwere Anschuldigungen macht. Dabei trägt er ein goldenes, massives Gewand und eine prächtige Tiara auf dem Kopf. Neben ihm stehen zwei in Gold gekleidete Priester und im Hintergrund vier Messdiener, die alle die Hände gefaltet haben und zu Boden schauen. Aus einer Totalen bewegt sich die Kamera auf Lenny zu bis dessen Gesicht in einer Großaufnahme geframt ist. Die Kamera vollzieht einen Linksschwenk, nach dem sich der Dolly vor der einen Bankreihe mit Kardinälen vorherbewegt. Lenny ordnet währenddessen an, dass alle Kardinäle für die Zeit seiner Rede ihre Augen schließen sollen. Die Einstellung ist mit elektronischer Musik unterlegt, die der Bewegung Rhythmus verleiht. Wie in „L'uomo in più“ bewegt sich die



„The New Pope“: Plansequenz in der neunten Folge

Kamera in einer ununterbrochenen, gleichmäßigen Bewegung erst vor der einen Bankreihe her, nach einem weiteren Linksschwenk vor der anderen Bankreihe her. Zum Schluss hat der Dolly eine Rundfahrt durch die Sixtinische Kapelle zurückgelegt und framt am Ende seiner Bewegung Lenny wieder in der Großaufnahme. In der Rede ging um die Kontrolle über Gefühle, wobei er eine Warnung vor den Kardinälen aussprach, sollten sie es wagen, zu verraten, dass er aus dem Koma erwacht ist. Sobald die Kamera wieder auf Lenny gerichtet ist, schließt er den ersten Teil seiner Rede damit ab, dass die Kontrolle der Gefühle Macht ist, wobei er direkt in die

Kamera und somit zum Publikum schaut. Während Kardinal Voiello über die anwesenden Kardinäle Macht ausübe, würden Brannox und er, Lenny, als Päpste Macht über die ganze Welt ausüben. Die Kamera bewegt sich zurück in ihre ursprüngliche Position. Durch ihre Dauer von 4 Minuten und 17 Sekunden, die geschlossenen Augen der Kardinäle, die durchgängige, rhythmische Musik, die gleichmäßige Kamerabewegung und Lennys omnipräsente Stimme besitzt die Plansequenz etwas Hypnotisches.

Nach einer kurzen Schuss-Gegenschuss-Situation, in der Lenny Brannox dazu auffordert zu ihm zu kommen, wird die Ansprache Lennys mit einer weiteren, längeren Einstellung abgeschlossen. Nachdem sich die Kamera aus dem Detail einer Brosche zur Großaufnahme von Lennys Gesicht erhoben hat, bewegt sie sich in einer langsamen, konstanten Bewegung von einer Minute und 59 Sekunden zurück zu einer Panoramaaufnahme der Sixtinischen Kapelle. Die Kardinäle sind nun alle um Lenny herum postiert und schauen ausdruckslos in den Raum in Richtung der Kamera, aber um sie herum, was ihren Blicken eine seltsame Wirkung verleiht. Es korrespondiert mit der Fortsetzung von Lennys Ansprache, in der er von den Kardinälen despotisch absoluten Gehorsam einfordert. Zum Ende seiner Rede fordert Lenny die Kardinäle zum Beten auf, worauf diese sich gleichzeitig Bekreuzigen und zu Boden schauen. Ganz zum Schluss, in diesem Moment der größten Ernsthaftigkeit, wird die Szene ironisch gebrochen. Kardinal Aguirre wendet sich verunsichert an den neben ihm stehenden Kardinal Voiello: „Ich verstehe es nicht. Wer [von beiden] ist denn jetzt der Papst?“, woraufhin Voiello ihn leise anschnauzt „Halt den Mund und bete, du Idiot.“ Wie auch in „L'uomo in più“ kann die Plansequenz durch ihre Bindung an den Protagonisten, in diesem Fall nicht auf visueller, aber auf akustischer Ebene, den Protagonisten zum Zentrum der Aufmerksamkeit werden lassen und das Publikum stärker an ihn binden.⁵⁸³

Statische Plansequenzen

Im Gegensatz zu den Plansequenzen, in denen die Kamera in Bewegung ist, sind statische Plansequenzen deutlich unauffälliger, dadurch dass sie lange in einer Position verharren. Dadurch, dass sie keinen spektakulären Charakter besitzen, stehen sie im Gegensatz zum „Intensified Continuity Style“, den David Bordwell erkannt hat. In statischen Plansequenzen wird ebenfalls ein Schnitt vermieden, um ein Geschehen in seiner natürlichen Zeit einzufangen. Obwohl die Eigenschaften einer Plansequenz somit auch auf eine statische Aufnahme zutreffen können, wird heutzutage mit dem Begriff Plansequenz für gewöhnlich auch eine Bewegung der Kamera angenommen.⁵⁸⁴ Diese Verwendung einer langen unbewegten Einstellung findet sich bei Sorrentino in allen Schaffensphasen. Als Beispiele führe ich das Interview

⁵⁸³ Kilbourn 2020, S.5

⁵⁸⁴ Bordwell 2002, S.21

in „Il divo“ zwischen Andreotti und einem Journalisten an⁵⁸⁵, Lenas Monolog in „Youth“⁵⁸⁶ und das Gespräch zwischen Fabietto und Tante Patrizia in der Psychiatrie in „È stata la mano di Dio“⁵⁸⁷.

In der Mitte von „Il divo“ trifft Andreotti sich mit einem Journalisten für ein Interview. Die beiden sitzen jeweils unter Lampenschirmen, durch die ein warmes Licht auf sie herabfällt. Ein wenig Tageslicht fällt durch ein Fenster. Das Interview besteht aus zwei längeren Einstellungen, die jeweils über eine Minute dauern. Die erste Einstellung bleibt über seine Dauer von einer Minute und 18 Sekunden völlig bewegungslos. Das Gesicht des Journalisten ist am linken Bildrand angeschnitten. Die Schärfe liegt auf Andreotti, der im Hintergrund in einer Halbnahen auf seinem Sessel sitzt. Man sieht somit nie den Journalisten, sondern nur die Reaktion Andreottis. Gleich zu Beginn spricht der Journalist Andreotti auf die Todesfälle und Suizide an, die sich im Zuge des Tangentopoli-Skandals ereignet haben, und dass Andreotti dem Vorwurf Bettino Craxis ausgesetzt ist, er sei die zentrale Figur hinter dem Skandal.⁵⁸⁸ Andreotti lässt den Vorwurf nicht an sich heran. Als der Journalist erwähnt, dass sein eigentlicher Artikel vom Zufall handeln soll, antwortet Andreotti trocken: „Ich glaube nicht an den Zufall. Ich glaube an Gottes Willen“, worauf der Journalist antwortet, dass er besser an den Zufall glauben sollte. Nun folgt die zweite Plansequenz, die ein Gegenschuss auf den Journalisten ist. Der Journalist ist in einer Großaufnahme zu sehen. Die gesamte Einstellung dauert 3 Minuten und 46 Sekunden. Der Journalist konfrontiert Andreotti mit einer ganzen Reihe an „Zufällen“: z.B. dass die meisten Familien der Opfer in Konflikt zu Andreotti standen, dass etliche Opfer kurz davor gewesen sind ihm durch Enthüllungen Schaden zuzufügen, dass einer von Andreottis Vertrauten mit einem in New York untergetauchten Schwerverbrecher in Kontakt stand oder dass es in Andreottis Amtszeit zur Unterwanderung des italienischen Geheimdienstes durch Mitglieder der neofaschistischen Freimaurerloge P2 von Licio Gelli gekommen ist. In Kürze sei Andreotti in alle Skandale Italiens verwickelt, von den Anschuldigungen in Verbindung mit der Mafia zu stehen, ganz zu schweigen. Nach dieser Reihe an Anschuldigungen fragt er Andreotti nochmal zu Zufall und „Gottes Wille“. Ist er durch seine Verstrickungen in all die Skandale ohne Schaden zu nehmen der gerissenste Verbrecher Italiens (Gottes Wille) oder der am meisten verfolgte Mensch in der italienischen Geschichte (Zufall)? Nach nunmehr drei Minuten kommt es zwar

⁵⁸⁵ Sorrentino 2008, 54:30 – 55:48 und 55:48 – 59:34

⁵⁸⁶ Sorrentino 2015, 35:38 – 38:14

⁵⁸⁷ Sorrentino 2021, 01:18:56 – 01:19:59 und 01:20:07 – 01:21:35

⁵⁸⁸ Zum historischen Kontext: Der Tangentopoli-Skandal war ein großer Korruptionsskandal, der von der Mailänder Staatsanwaltschaft im Zuge von Ermittlungen unter dem Namen „Mani pulite“ [saubere Hände] aufgedeckt wurde. Führende Politiker der großen Parteien waren in ein umfassendes Netz aus Korruption, Amtsmissbrauch und illegaler Parteienfinanzierung verstrickt, was Anfang der 1990er Jahre zum Zusammenbruch der italienischen Nachkriegsparteienlandschaft führte, u.a. zur Auflösung von Andreottis christdemokratischer Partei Democrazia Cristiana (DC). Bettino Craxi war Politiker und Vorsitzender der sozialistischen Partei PSI, 1983 bis 1987 italienischer Ministerpräsident und wie sich später herausstellte, ebenfalls in den Tangentopoli-Skandal verwickelt.

zu einer Kamerabewegung, dadurch dass die Kamera aber über eine so lange Zeit in ihrer Position verharrt hat, habe ich diese Einstellungen dennoch als Beispiel für statische Plansequenzen herangezogen. Nun ereignet sich eine kurze Kamerabewegung von 10 Sekunden, in der sich der Dolly nach links bewegt, während die Kamera gleichzeitig nach rechts schwenkt und Andreotti in einer annähernd frontalen Großaufnahme framt. Trocken und sich seiner Machtposition bewusst, macht Andreotti den Journalisten darauf aufmerksam, dass er es gewesen sei, der die Zeitung des Journalisten in einer Krisenzeit gerettet hat und dadurch eine Übernahme durch Silvio Berlusconi verhindert habe. Neben ihm selbst solle der Journalist auch dem geschmähten Verleger Giuseppe Ciarrapico dankbar sein, dass sie ihm die Freiheit gegeben hätten nun solche „unverschämten und verfänglichen Fragen“ zu stellen. Nach dieser Einstellung kommt es zu einem Achsensprung, nach die Kamera zwischen beiden hin und her schwenkt und der Journalist eingesteht, dass es ja nur Hypothesen gewesen sind und die Situation natürlich „komplexer“ gewesen sei. Durch den Fokus auf den Journalisten ist es nicht möglich gewesen eine Reaktion Andreottis zu sehen, wodurch nach zunehmender Zeit die Spannung aufgebaut wird, wie Andreotti hierauf reagieren würde. Dadurch, dass am Ende nicht auf Andreotti geschnitten, sondern herübergeschwenkt wird, bleibt die Einheit der Zeit und somit auch die Anspannung gewahrt.

Im zweiten Beispiel bewegt sich die Kamera wiederum gar nicht und verharrt über 2 Minuten und 36 Sekunden in ihrer Position. Fred Ballinger und seine Tochter Lena liegen auf Massageliegen und sind in eine Schlammpackung eingehüllt. Sie können sich also nicht bewegen. Lena hat kurz zuvor erfahren, dass sie von ihrem Mann für einen Popstar verlassen wurde, was Lena entsprechend wütend macht. Fred versucht seiner Tochter klarzumachen, er könne sie verstehen. Hiernach hält Lena einen Monolog, in dem sie mit ihrem Vater hart ins Gericht geht und bei dem die Kamera über die gesamte Zeit in einer Großaufnahme auf ihrem Gesicht verharrt. Nicht er, sondern ihre Mutter könne ihre Lage verstehen. Ihre Mutter habe ernsthaft darunter gelitten, dass Fred sie immer wieder betrogen hat. Aus Liebe habe sie aber immer wieder klein beigegeben, ihm verziehen und habe über all die Jahre getan, als würde es ihr nichts ausmachen. Fred sei in ihrer Kindheit lieblos, distanziert und streng gewesen. Er habe seine Familie nie geliebt und hätte nur für seine Musik und seine Arbeit gelebt. Lena stehen dabei Tränen in den Augen, während sie versucht so gut es geht ihre Wut im Griff zu behalten. „Ruhe, Melanie!“ seien die einzigen Worte gewesen, die er in ihrer Kindheit zu ihrer Mutter gesagt habe. Er habe nichts über seine Frau gewusst. Besonders erniedrigend sei gewesen, dass er von seinen Affären als „Experimente auf sexueller Ebene“ gesprochen hat. „Experimente auf musikalischer Ebene“ seien ihm nicht genug gewesen. Sie schließt ihren Wutmonolog auf ihren Vater mit den Worten, es habe ihn einen „Scheißdreck“ geschert, wie sich seine Familie fühlt. Nachdem wie im ersten Beispiel nie die Reaktion des Beschuldigten gesehen werden konnte, folgt nun ein Schnitt auf Fred Ballinger, in dem die Bildkomposition

beinahe identisch ist, aber im Gegensatz zu der von Lena gespiegelt. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel folgt hierauf auch keine Verteidigung von Fred. Er versucht die Anschuldigungen regungslos zu ertragen, aber er scheint mit sich zu ringen. Während im Beispiel zu „Il divo“ durch den Schwenk und die Fortführung der Einstellung die Anspannung gehalten wurde und eine Reaktion Andreottis erwarten ließ, hat hier der Schnitt am Ende der Einstellung zu einem Spannungsabfall geführt, nach dem man keinen Konter ihres Vaters zu erwarten hat.

Als drittes habe ich den Dialog zwischen Fabietto und seiner Tante Patrizia aus „È stata la mano di Dio“ ausgewählt, in dem sich zwei statische Einstellungen finden, die jeweils über eine Minute dauern. Fabietto besucht seine Tante, in die er heimlich verliebt ist, in der Psychiatrie, in die sie sich freiwillig hat einweisen lassen. Die Szene scheint größtenteils durch das Licht beleuchtet zu sein, das durch das offene Fenster fällt. Es dürfte sich um natürliches Licht handeln, wie es größtenteils bei dem Film verwendet wurde.⁵⁸⁹ In der ersten von beiden längeren Einstellungen sitzt Fabietto in einer Halbnahen auf dem Bett und Patrizia in einer Halbtotalen auf einem Stuhl am offenen Fenster. Fabietto wird von seiner Tante gefragt, was er einmal werden wolle. Er versucht der Frage auszuweichen, weil er es peinlich und verrückt findet, jemand anderem zu sagen, dass er Filmregisseur werden wolle. Patrizia lockt ihn zur Antwort, indem sie sagt: „Wenn es verrückt ist, redest du mit der Richtigen.“ Diese Einstellung dauert eine Minute und drei Sekunden. Nachdem Fabietto ihr dies gestanden hat, kommt sie zu ihm herüber und setzt sich neben ihn auf das Bett. Die zweite längere Einstellung schwenkt nur einmal kurz leicht zur Seite, um Patrizia richtig zu framen, als sie sich hinsetzt. Patrizia ist im Hintergrund in einer Nahaufnahme zu sehen. Fabietto ist am rechten Bildrand angeschnitten. Es geht um die erste Szene des Films, in der sie „auf den kleinen Mönch“ getroffen sei, der ihr versprochen hatte, schwanger zu werden. An dem Abend haben sich ihr Mann und sie gestritten, wobei er sie auch schwer verprügelt hat, weswegen auch Fabietto und seine Eltern damals vorbeigekommen sind. Danach hätten sie und ihr Mann sich aber wieder vertragen, „sich geliebt“ wie sie gegenüber Fabietto sagt und sie sei schwanger geworden, wie es auch „vom kleinen Mönch“ versprochen worden sei. Einige Tage später sei es aber wieder zu einem Streit gekommen, bei dem ihr Mann sie so schwer geschlagen hätte, dass es zu einer Fehlgeburt gekommen wäre. Tief erschüttert über den Verlust ihres Kindes sei sie kurz davor gewesen sich umzubringen, weswegen sie darum gebeten habe, sie freiwillig einzuliefern, damit sie sich nichts antut. Vor diesem Geständnis haben sowohl Fabietto, als auch das Publikum nur gewusst, dass sie eingeliefert wurde, aber nicht aus welchem Grund.

All diese drei Beispiele zeigen eine Enthüllung oder ein Geständnis. In vielen Filmen Sorrentinos gelangen die Charaktere an einen Punkt, an dem sie sich entweder etwas eingestehen müssen oder an dem ihnen von einem anderen Charakter ein Mangel aufgezeigt wird, den sie

⁵⁸⁹ Block Hicks 2021

als einen Teil von sich akzeptieren müssen. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Fernsehshow in „L'uomo in più“, dem Moment in „La grande bellezza“, in dem Jep sich gegenüber Ramona an seine Jugendliebe erinnert, und der Beichte am Ende von „The New Pope“, bei der nicht nur Kardinal Gutierrez gegenüber John Brannox, Papst Johannes Paul III, beichtet homosexuell zu sein und eine Affäre mit einem Mann hat, sondern auch Brannox Gutierrez beichtet, dass sein Glaubenskonzept „The Middle Way“, durch das er international berühmt wurde, eigentlich von seinem verstorbenen Zwillingsbruder Adam stammt, er es sich angeeignet und für das seine ausgegeben hat.

Das besondere an den statischen Plansequenzen ist, dass sich in ihnen ein Haufen Informationen befindet, den das Publikum verarbeiten muss. Die Reaktion des Gesprächspartners wird hinausgezögert und dadurch eine Spannung aufgebaut, ob er bei einer Beichte vergibt, ein Geständnis toleriert oder ob er sich gegenüber einer Anschuldigung wehrt. Im Gegensatz zum Dialog oder Monolog, der der Exposition dient, geht es in diesen Geständnisszenen bzw. enthüllenden Szenen nicht nur darum, was gesagt wird, sondern was die Person, die es sagt, dabei empfindet. Das Publikum wird nicht durch Kamerabewegungen oder Schnitte abgelenkt, sondern soll sich ganz auf die Emotion der gezeigten Person konzentrieren. Auch Sorrentino hat angemerkt, dass statische Einstellungen es erlauben würden, sich mehr auf das Schauspiel zu konzentrieren und auf das, was ein Charakter fühlt und erlebt.⁵⁹⁰ Durch die Länge der Einstellung, der Einheit des Ortes und durch die Konzentration auf die Großaufnahme des Gesichts, kann so bei statischen Plansequenzen sowohl auf Deleuzes Konzepte des Zeitbildes, als auch des Affektbildes verwiesen werden.^{591 592}

Plansequenzen und die erste und letzte Einstellung eines Sorrentino-Films

Neben der statischen Plansequenz weist „È stata la mano di Dio“ noch eine andere Eigenschaft von Sorrentinos Filmen auf. Regelmäßig enden Sorrentinos Filme mit einer Plansequenz, vereinzelt auch der längsten eines Films, über die der Abspann läuft. Am Ende von „È stata la mano di Dio“ sitzt Fabietto im Zug nach Rom und lässt Neapel, sowie seine Vergangenheit hinter sich. Die Situation erinnert an das Ende von Fellinis Film „I vitelloni – Die Müßiggänger“ (1953), in dem der Protagonist ebenfalls seine Vergangenheit und seine Heimatstadt verlässt, während andere es nicht können. Gleichzeitig erinnert er sich und weiß noch nicht, was die Zukunft bringen mag. Während Moraldo, der Protagonist in Fellinis Film, am Bahnhof kurz vor seiner Abfahrt einen Jungen trifft, mit dem er sich einige Nächte zuvor unterhalten hat, sieht Fabietto auf einem Zwischenstopp den „kleinen Mönch“, einen Jungen in Mönchskutte, der ihm zuwinkt, am Bahnsteig stehen. Den Film über konnte man annehmen,

⁵⁹⁰ Feinberg 2022

⁵⁹¹ Deleuze 1986, S.87; zitiert nach Kilbourn 2020, S.XIV

⁵⁹² Kilbourn 2020, S.15

dass es sich bei ihm um eine Einbildung von Fabiettos Tante Patrizia handeln konnte. Als der Zug weiterfährt schaut die Kamera von außerhalb des Zugfensters in einer Halbnahen bzw. Naheinstellung auf Fabietto. Nachdem Fabietto im Film immer einen Walkman trägt und Musik hört, ist es mit dem Abspann und der letzten Einstellung das erste Mal, dass man die Musik hört, die er hört. Auch andere Schlusseinstellungen vermitteln ein Gefühl des Abschieds oder der Abwesenheit. In der Plansequenz am Ende von „L'amico di famiglia“ hebt sich der Kran über dem Strand in die Höhe, während Geremia mit seinem Metalldetektor in der Ferne verschwindet. In der Plansequenz am Ende von „La grande bellezza“, die zugleich die längste Einstellung des Films ist, gleitet die Kamera über den Tiber. Keine Charaktere des Films kommen in ihr vor, sondern ganz allein die Stadt Rom. Am Ende von „The Young Pope“ steigt die Kamera in einer fast zwei Minuten langen CGI-Einstellung vom Markusplatz in Venedig ins Weltall auf, als ob die Seele Lennys aufsteigt. Kurz zuvor ist Lenny bei einer Rede, die er vor einer Menge auf dem Markusplatz gehalten hat, zusammengebrochen. Bis zur Veröffentlichung von „The New Pope“ konnte angenommen werden, dass Lenny gestorben sei. Als letztes sei noch die Plansequenz am Ende von „Loro“ zu nennen, in der sich die Steadicam vor mehreren erschöpften Feuerwehrleuten herbewegt, die sich nach einer Bergung infolge des Erdbebens von L'Aquila ausruhen. Die Abwesenheit in diesem Fall stellt das Milieu dar. Während der Film bis auf kurze Szenen die Oberschicht und Machtzirkel um Berlusconi begleitet hat, sieht man am Ende und ohne Musikuntermalung die Mittelschicht, die weit vom Luxus Berlusconis entfernt ist.

Die Endszenen von „Il divo“ und „Youth“ stellen Variationen dar. In „Il divo“ wird die Plansequenz am Ende unvorhergesehen zur letzten Einstellung des Films. Die Steadicam folgt Andreotti im Rebibbia-Gefängnis, in dem er als Zeuge im Mafiaprozess geladen ist. Die Plansequenz dauert zwei Minuten und 35 Sekunden. Auch in dieser Einstellung folgt die Kamera erst Andreotti, nimmt nach einem Schwenk dessen Perspektive ein – verdeutlicht durch die Blicke in die Kamera –, lässt ihn dann wieder ins Bild kommen, entfernt sich von ihm für eine Rundfahrt vor der Richterbank. Zum Schluss und nach Beendigung der Runde bewegt sich die Kamera bis zu einer Detailaufnahme seiner Augen wieder auf Andreotti zu. Während die Kamera in dieser Position verharrt, wird das Bild zunehmend grau bzw. schwarz-weiß und man kann eine Träne in seinem Auge erkennen. Der Abspann beginnt nicht bereits während der Einstellung, sondern erst nachdem mehrere Texttafeln eingeblendet wurden, auf denen der weitere Werdegang Andreottis mit mehreren weiteren Anklagen und Freisprüchen geschildert ist. „Youth“ endet mit dem Konzert zu Ehren von Elisabeth II., das Fred Ballinger dirigiert. Zwar beginnt der Abspann schon über dieser letzten Szene, im Vergleich zu den anderen Szenen handelt es sich hierbei nicht um eine Plansequenz, sondern um eine Montage. Es erfolgen mehrere Schnitte. Die Länge der letzten Einstellung, aber auch das Konzert ganz am

Ende von „Youth“ bilden einen Ausklang für die Filme. Sie stehen im Gegensatz zum unvermittelten Beginn der Filme.

Sorrentino hat gesagt, dass ihn als Zuschauer Filme am meisten interessieren, bei denen er am Anfang nicht weiß, was ihn erwartet. Das erste Bild müsse visuell stark sein. Zugleich habe man am Beginn noch die Freiheit und die einzige Möglichkeit, das Publikum in einer extravaganen Weise abzulenken und auf eine falsche Fährte zu führen, bevor „das Damoklesschwert des Kinos, eine Geschichte erzählen zu müssen, über einem hängt“.⁵⁹³ In seinen Eröffnungsbildern spiegelt sich diese Erwartung Sorrentinos. Selten sieht man in den ersten Einstellungen den Protagonisten. Dem Publikum wird eine Welt bzw. Umgebung präsentiert, bevor ihr die Charaktere vorgestellt werden. Die ersten Bilder von jedem seiner Filme lassen sich in drei Kategorien einordnen, bei denen das Publikum nie weiß, was es erwartet: Plansequenzen, statische Einstellungen eines Details und Kamerabewegungen von einem Detail zur Totale.

Bei „L'amore non ha confini“, „Le conseguenze dell'amore“, „Il divo“ und „È stata la mano di Dio“ handelt es sich um Plansequenzen. Nur ein Detail in diesen Einstellungen gibt schon einen Hinweis auf das, was in dem Film folgen wird. Zu Beginn von „È stata la mano di Dio“ fliegt man über die Bucht von Neapel auf Neapel zu, über dem soeben die Sonne aufgeht. Kurz vor dem Ufer wendet sich der Blick nach links und es wird einem Leichenwagen gefolgt, der auf der Uferstraße folgt. Die Kamera entfernt sich wieder vom Leichenwagen, um aufzusteigen und linksherum auf das offene Meer zu schwenken. Es wird vermittelt, dass obwohl es sich um eine schöne Stadt und ein schönes Bild handelt, der Tod allgegenwärtig und unvorhergesehen ist. So wie es Fabietto später mit dem Tod seiner Eltern erleben muss.

Bei der zweiten Art zeigt die Kamera ein Detail oder bleibt statisch. Diese Eröffnung kommt in „L'uomo in più“, „This Must Be the Place“, „Ewige Jugend“, „Killer in Red“ und „The New Pope“ vor. Die erste Einstellung von „Killer in Red“ zeigt aus Obersicht ein Cocktailglas, in dem der titelgebende Drink gemischt wird. In „Ewige Jugend“ ist die Kamera nicht ganz statisch, da sie sich auf einer drehenden Plattform befindet. Die Sängerin und die Band bewegen sich nicht, aber durch das Drehen der Plattform bewegt sich der Hintergrund.

Bei der letzten Art, mit der ein Film Sorrentinos eröffnet wird, bewegt sich die Kamera aus einem Detail in einer schnellen Bewegung in eine Totale zurück. Dies trifft auf die Filme „La notte lunga“, „L'amico di famiglia“, „La partita lenta“, „La grande bellezza“, „The Young Pope“, „Loro“ und „Piccole avventure romane“ zu, also die meisten Werke. In „La grande bellezza“ ist die Kamera zum Beispiel auf das Mündungsrohr einer Kanone gerichtet, das man erst erkennt, wenn sich die Kamera zurück bewegt hat. Die Kanone wird abgefeuert, die Kamera bewegt sich zur Seite und zeigt das Publikum, das von einer Brücke aus dem Salutschuss beigewohnt

⁵⁹³ Sorrentino 2006 (Making-of)

hat und klatscht. Im Folgenden bewegt sich die Kamera in mehreren Steadicam- und Dollybewegungen durch das morgendliche Rom.

Der Kurzfilm „The Dream“ lässt sich als einziges Werk keiner dieser Kategorien zuordnen. Zu Beginn von „The Dream“ bewegt sich die Kamera seitwärts und schaut dabei über Rom, bis die Protagonistin ins Bild tritt. Die folgende Eröffnungsszene erinnert mit seinen Impressionen von Rom jedoch an „La grande bellezza“.

Fazit und Ausblick

Zu den Plansequenzen in den Filmen Sorrentinos lässt sich festhalten, dass sie durch die Einheit des Ortes und der Zeit das Publikum an einen Charakter binden. Entweder zeigen sie ein spektakuläres Bild, das das Publikum in Staunen versetzt, oder sie verhalten sich wie bei den statischen Plansequenzen zurückhaltend. Wie sich bei der Einordnung der ersten und letzten Einstellung eines Films gezeigt hat, können Plansequenzen den Film rahmen. Außerdem stellen sie einen Gegenpol zu den kurzen Einstellungen und Montagen dar, wie es sie in den Filmen Sorrentinos gibt.⁵⁹⁴ Wie Sorrentino sagte, sei Rhythmus für ihn das wichtigste, da sich aus ihm die Ironie bildet, die er für unerlässlich hält.⁵⁹⁵ Es erscheint notwendig, dass dieser Rhythmus nicht nur bei der Untersuchung von Plansequenzen berücksichtigt wird, sondern auch auf den Gesamtfilm. Inwiefern sich die Positionierung einer Plansequenz auf die Handlung und Wahrnehmung eines Films, somit auch dessen Rhythmus auswirkt, ist ein Thema, auf das bei einer Untersuchung der Dramaturgie und der Montage von Sorrentinos Filmen näher eingegangen werden kann. Dies gilt auch für das folgende, letzte Kapitel dieses Abschnitts.

Die Kamera in Bewegung

Eines der Markenzeichen von Sorrentinos Filmen sind die vielen, fließenden Kamerabewegungen.⁵⁹⁶ Entweder sticht eine Kamerabewegung heraus und macht auf sich aufmerksam oder es liegt an dem hohen Anteil von Kamerabewegungen am Film. Schon in „Youth“, den ich als ersten von Sorrentinos Filmen gesehen habe, fiel mir die Kameraarbeit und die Bewegungen auf, deren Anteil am Film sich aber im Nachhinein im Vergleich zu den anderen Filmen als gering herausgestellt hat. Eine Untersuchung von Bewegung im Film im Allgemeinen kann durch das Blocking verkompliziert werden, da sich im Film nicht nur die Kamera bewegt, sondern auch Schauspielerinnen und Schauspieler ihre Position verlagern, was die

⁵⁹⁴ Curstädt 2020, S.127f.

⁵⁹⁵ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia“: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁵⁹⁶ Facchini 2017, S.183; zitiert nach Alexius 2020, S.88f.

Aufmerksamkeit des Publikums bindet und vor dem Aufkommen des „Intensified Continuity Style“ für die Dynamik ausgiebig genutzt wurde.⁵⁹⁷

Wie ich sie bereits bei den Plansequenzen definiert habe, werte ich eine Kamerabewegung als Verlagerung der Position der Kamera wie es bei einer Steadicam, Kran, Dolly oder Handkamera der Fall ist. Um die Bewegung der Kamera in den Filmen von Sorrentino zu beurteilen, habe ich es für nötig gehalten Schwenks der Kamera nicht als Kamerabewegung zu werten, da ein Schwenk unter anderem nur dazu dienen kann, einen Charakter passend zu framen. In der einen erläuterten, statischen Plansequenz aus „È stata la mano di Dio“ ist dies der Fall gewesen. Zusätzlich werte ich die gesamte Einstellung als Bewegung. Es sei denn, die Kamera verharrt über eine signifikante Zeit in einer Position wie während des erläuterten Interviews zwischen Andreotti und dem Journalisten in „Il divo“. Zooms habe ich wiederum in den Kamerabewegungen berücksichtigt. Zwar verlagert sich nicht die Kameraposition, durch den Zoom wird jedoch die Illusion erzeugt, sich von etwas zu entfernen oder sich auf etwas zuzubewegen. Ursprünglich wurden Zoomeinstellungen in den 1970er Jahren populär, um eine schnelle, billige Ergänzung zu Dollys zu besitzen. Zooms konnten auch in Situationen eingesetzt werden, in denen die Verwendung eines Dollys nicht möglich gewesen ist. Zooms, sofern sie auffällig eingesetzt werden, können durch die Veränderung der Brennweite das Publikum auf die Inszenierung aufmerksam machen und so die Illusion des Films brechen.⁵⁹⁸

Bei Betrachtung des Anteils von Kamerabewegungen an den Filmen lässt sich eine klare Entwicklung erkennen. Der durchschnittliche Anteil an Kamerabewegungen am Gesamtfilm liegt gemessen auf alle Werke bei 37,58 % und auf die Spielfilme und Mini-Serien beschränkt bei 35,2 %. Die Werte variieren allerdings je nach Werk und Schaffensphase gewaltig. In den ersten Werken steigt der Wert von „L'amore non ha confini“ zu „L'uomo in più“ rapide an, erreicht schnell einen Höhepunkt mit „La notte lunga“ und „Le conseguenze dell'amore“, in denen sich die Kamera über die Hälfte der Dauer des Films bewegt. Bei „La notte lunga“ lässt sich dieser hohe Wert auf den außergewöhnlich häufigen Einsatz der Handkamera zurückführen, der im Werk Sorrentinos einzigartig ist. Nach „Le conseguenze dell'amore“ sinkt dieser Wert zunehmend bis er bei „This Must Be the Place“ mit 19,83 % den geringsten Anteil am Gesamtfilm im gesamten Werk Sorrentinos ausmacht. Der außergewöhnlich hohe Wert von „La partita lenta“ ist mit Vorsicht zu betrachten, da es sich um drei unterschiedliche Fassungen des Kurzfilms handelt, der als einzelner gewertet wird. „La grande bellezza“ und „The Dream“ besitzen einen höheren Anteil an Kamerabewegungen als die beiden englischsprachigen Filme Sorrentinos und liegen mit einem Anteil von 31,91 % und 37,22 % Kamerabewegungen am Gesamtfilm im Durchschnitt der Filme Sorrentinos. „Youth“ weist mit einem Wert von 21,2 % den

⁵⁹⁷ Vgl. Bordwell 2002, S.25

⁵⁹⁸ Schauer 2014, S.94f.

zweitgeringsten Anteil an Kamerabewegungen auf. Hiernach steigt der Wert aber beinahe kontinuierlich über die dritte Schaffensphase an. Diese Entwicklung in der dritten Schaffensphase korrespondiert mit der Entwicklung des Anteils von Blicken in die Kamera, die allein dem Publikum gelten. So wie die Blicke in die Kamera tragen auch Kamerabewegungen dazu bei, das Publikum auf die Inszenierung aufmerksam zu machen und das Abgebildete zu hinterfragen. Auch der vermehrte Einsatz von selbstreflexiven Techniken wie Zeitlupen oder Zooms trägt dazu bei.^{599 600} Von „The New Pope“ zu „È stata la mano di Dio“ halbiert sich der Anteil der Kamerabewegungen von 46,64% auf 22,58 %. Der Einbruch lässt sich auf Sorrentinos Wunsch zurückführen mit „È stata la mano di Dio“ mit Althergebrachten zu brechen und eine neue Richtung einzuschlagen.⁶⁰¹ Dass die Kamera sich so oft bewegt, steht für Sorrentino mit dem Gefühl in Verbindung ein Geheimnis aufzudecken, etwas auf die Spur zu kommen dass man noch nicht kennt.⁶⁰² „È stata la mano di Dio“ steht in einem Gegensatz dazu. Hier bewege sich die Kamera so wenig, weil „in anderen Filmen erst noch eine Wahrheit gefunden werden muss“, hier aber nicht. Vieles, was im Film geschildert sei, habe er erlebt und sei nicht ausgedacht, weswegen sich die Kamera weniger bewege. Wie im Kapitel zum Blick in die Kamera festgestellt wurde, ist die Perspektive in „È stata la mano di Dio“ größtenteils an Fabietto, das Alter Ego Sorrentinos, gebunden. Nur durch einen Blick in die Kamera aus der Sicht eines Nebencharakters und die Abwesenheit Fabiettos in einigen Szenen wird diese Perspektive durch die eines anderen gebrochen bzw. erweitert.⁶⁰³ Kommen wir auf die unterschiedlichen Perspektiven zurück, mit denen von unterschiedlichen Charakteren und dem Publikum eine Situation erlebt werden kann, kann die Festlegung auf eine Perspektive die Einschätzung einer Situation einschränken. Den Protagonisten bzw. dominanten Blick zu hinterfragen wird hierdurch erschwert.⁶⁰⁴

„Intensified Continuity Style“ und „ästhetischer Überschuss“

David Bordwells Konzept des „Intensified Continuity Style“ umfasst auch Beobachtungen zur Kamerabewegung. Sowie die Kamera sich oftmals in Plansequenzen bewegt, hat seit Einführung des Tonfilms die Bewegung der Kamera drastisch zugenommen und sei aus dem Unterhaltungskino nicht mehr wegzudenken. Durch technische Innovationen wie die Steadicam wurden in den 1970er und 1980er Jahre kontrollierte, stabile Kamerafahrten erleichtert. Ebenso wie Steadicamfahrten wurden Kranbewegungen mit der Zeit allgegenwärtig und waren nicht mehr an besondere Ereignisse gebunden.⁶⁰⁵ In Sorrentinos erstem englischsprachigen Film

⁵⁹⁹ Alexius 2020, S.76

⁶⁰⁰ Kilbourn 2020, S.153

⁶⁰¹ Vgl. Cumming 2021

⁶⁰² Crowds 2014, S.12

⁶⁰³ Feinberg 2022

⁶⁰⁴ Vgl. Mulvey 1973, S.407f.

⁶⁰⁵ Bordwell 2002, S.20

fällt neben der geringen Kamerabewegung auf, dass Kranbewegungen oftmals klassisch eingesetzt wurden. Wenn ein Charakter an einem Ort ankommt, senkt sich die Kamera vom Kran aus oftmals, und sobald sich ein Charakter auf den Weg macht, hebt sie sich. Die Bewegung der Kameras und die höhere Schnittfrequenz führt Bordwell auf das Fernsehen zurück. Die Umgebung, in der Fernsehen geschaut wurde und nachwievon geschaut wird, ist von Ablenkungen geprägt. Die Aufmerksamkeit des Publikums muss immer wieder gewonnen werden, was sich mit der Zeit auch aufs Kino übertragen hat.⁶⁰⁶

Bewegungen der Kamera müssen nicht durch die Bewegung der Charaktere motiviert sein, sondern können im dramaturgischen Sinne überflüssig sein. Der visuelle Eindruck einer Szene wird erhöht, um zum einen die Aufmerksamkeit des Publikums an die Ereignisse auf der Leinwand zu binden und zum anderen einer Szene zusätzliches emotionales Gewicht zu verleihen. Diese Technik bringt aber Nachteile, was sich unter anderem in der Ablehnung durch orthodoxe Filmkritiker gezeigt hat.⁶⁰⁷ Die Inszenierung kann überladen wirken und dadurch, dass jede Einstellung zum stärksten visuellen Ergebnis gedrängt wird, kann „enorme Kraft [verbraucht werden]“.⁶⁰⁸ Man kann auch daraus schließen, dass durch ein konstant hohes Erwartungslevel das emotionale Gewicht einer Szene untergraben werden kann, da es am Ruhemoment mangelt, ab dem sich wieder Spannung und Erwartung aufbauen können.

Wie es aber so oft bei Sorrentino vorkommt, dient auch die Bewegung der Kamera dazu „die Aufmerksamkeit auf die Inszenierung selbst [zu lenken]“⁶⁰⁹ und diese zu hinterfragen. Relativ statischen und ereignislosen Szenen kann Dynamik und eine ironische Brechung verliehen werden. Besonders in „Le conseguenze dell’amore“ fällt dies auf, in dem sich die Kamera von allen Spielfilmen und Mini-Serien am meisten bewegt, obwohl das Dasein Tittas im Hotel ziemlich eintönig ist. Auch dadurch, dass sich die Kamera bewegt ohne an die Wahrnehmung eines bestimmten Charakters gebunden zu sein, verdeutlicht sie ihre Eigenständigkeit und ihre Ungebundenheit an die Perspektive eines bestimmten Charakters innerhalb der Diegesis.⁶¹⁰

Immer wieder finden sich in Sorrentinos Filmen schnell geschnittene Montagen, in den sich die Kamera fast ruhelos bewegt.⁶¹¹ In den frühen Filmen stechen die Geldübergabe in „Le conseguenze dell’amore“, sowie der Schönheitswettbewerb und der Betrug an Geremia durch Rosalba und Gino in „L’amico di famiglia“ heraus. Weitere Beispiele sind das Konzert am Ende von „Youth“ und Lennys Markusplatzrede am Ende von „The Young Pope“, bei der von Ort zu Ort zu unterschiedlichen Leuten geschnitten wird, die sich die Rede im Fernsehen ansehen.

⁶⁰⁶ Bordwell 2002, S.21f.

⁶⁰⁷ Kilbourn 2020, S.XXVI

⁶⁰⁸ Bordwell 2002, S.24

⁶⁰⁹ Alexius 2020, S.90

⁶¹⁰ Kilbourn 2020, S.17f.

⁶¹¹ Vgl. Kilbourn 2020, S.40

Integrierte, rhythmische Montagen sind die Parodien auf die Fernsehwelten Berlusconis und sein Wahlkampfvideo in „Loro“, sowie die Vorspanne von „The New Pope“. Besonders die Eröffnungsszene von „La grande bellezza“ ist besonders und hat Curstädt dazu veranlasst auf sie das Konzept des „ästhetischen Überschusses“ anzuwenden. Zu Beginn von „La grande bellezza“, lange bevor man einen Charakter als Protagonisten ausmachen kann, bewegt sich die Kamera mittels Steadicam oder Kran an Attraktionen in Rom vorbei. Wie Curstädt ebenfalls bemerkt, befindet sich die Kamera „unerlässlich in Bewegung“. Die Szene ist rhythmisch geschnitten, was die „bestimmte Geschwindigkeit auf Dinge und Menschen“, sowie „dynamische[n] Richtungswechsel“ der Kamera von Einstellung zu Einstellung hervorhebt.⁶¹² Wichtig zu erwähnen ist, dass der Blick der Kamera nicht an eine diegetische Instanz wie einen Charakter gebunden ist, sondern dass sie sich eigenständig bewegt. Als „ästhetisch überschüssig“ wertet Curstädt die Szene, da sie durch ihren Bildinhalt „auf etwas“ (Rom) und zugleich „auf sich selbst“ (die Inszenierung) verweist.⁶¹³ Zusätzlich besitzt die Szene keine vordergründig erkennbare Funktion für die Entwicklung der Handlung. Dieser „ästhetische Überschuss“ und das Fehlen einer die Handlung voranbringenden Funktion lässt sich auf mehrere der soeben genannten, mit durchgängigen Kamerabewegungen gepaarten, schnellen Montagen beziehen.

Wiederkehrende und herausragende Kamerabewegungen

„Früher [...] haben Regisseure ihre Darsteller bewegt. Heute bewegen sie die Kamera.“⁶¹⁴ An dieses Zitat erinnert Bordwell sich, um die Verlagerung des Schwerpunkts in der Inszenierung vom Blocking zum Staging zu veranschaulichen. Anstatt Dynamik durch die Positionierung der Darsteller im Bild zu erzeugen, ging man im Zuge des „Intensified Continuity Style“ und des Wettbewerbs um die größtmögliche Aufmerksamkeit dazu über, Filme auf visueller Ebene so spektakulär und aufregend wie möglich erscheinen zu lassen. Auch Sorrentino werden bestimmte Kamerabewegungen nachgesagt, die in seinen Filmen regelmäßig vorkommen. Ihr Auftreten sei in großem Maße auch Luca Bigazzi zu verdanken.⁶¹⁵ Im Folgenden werde ich einige benennen, die ich in den Filmen Sorrentinos erkannt habe.

Eine Kamerabewegung, für die Bigazzi verantwortlich gezeichnet wird, ist ein relativer schneller Dolly-In auf eine Person. Währenddessen wird die Kamera jedoch zusätzlich geschwenkt,⁶¹⁶ sodass es zu Vertikalenverschiebungen im Vordergrund und Hintergrund kommen kann. Unter Vertikalenverschiebungen verstehe ich die Verschiebung von das Bild strukturierenden Linien wie sie zum Beispiel Bäume, Pfeiler, Säulen, Straßenlaternen, Tür- und

⁶¹² Curstädt 2020, S.127f.

⁶¹³ Curstädt 2020, S.149

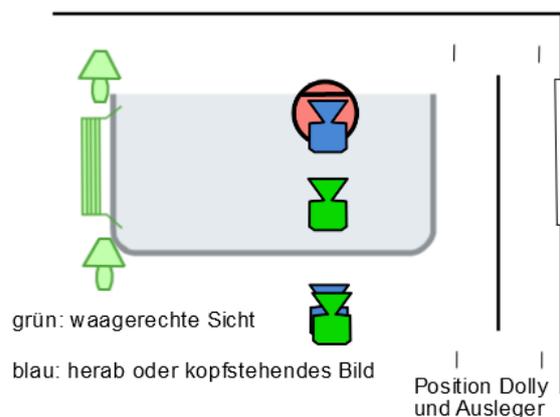
⁶¹⁴ Bordwell 2002, S.25

⁶¹⁵ Kilbourn 2020, S.152

⁶¹⁶ Kilbourn 2020, S.17

Fensterrahmen oder Lampen erzeugen. Auch Menschen, die um den Protagonisten herum auf anderen Bildebenen positioniert sind, können den gleichen Effekt haben, wenn sich die Kamera um den Protagonisten herum bewegt. Dadurch, dass sich auf unterschiedlichen Ebenen des Bildes Bewegungen ereignen, wirkt das Bild dynamischer und aufregender. Weitere regelmäßige Anwender dieser Technik sehe ich in Michael Bay⁶¹⁷ und Akira Kurosawa.⁶¹⁸ Die Verwendung dieser Technik in Sorrentinos Filmen ließe sich auf beide, Sorrentino und Bigazzi, zurückführen. Bereits in „L’amore non ha confini“ lässt sich eine solche Bewegung entdecken, unmittelbar bevor der Protagonist zum Mafiatreffen erscheint und in „L’uomo in più“ in diversen Dialogszenen in Schuss-Gegenschuss-Inszenierung, bei denen sich die Kamera immer wieder per Dolly auf die Gesprächspartner zubewegt. Andererseits muss man erwähnen, dass der Kameramann dieser beiden Filme, Pasquale Mari, zuvor wiederum Kameraassistent Bigazzis war.⁶¹⁹

Eine weitere wiederkehrende Kamerabewegung bzw. Bildkomposition ist das auf dem Kopf stehende Bild. Bereits in „L’uomo in più“ schaut die Kamera in einem seltsamen schrägen Winkel auf das Auto herab, mit dem Antonio und seine Begleiter zum Nachtclub gefahren sind, bevor sich die Kamera herabbewegt und in die Plansequenz übergeht. Auch zu Beginn von „The Young Pope“ blickt die Kamera auf Lenny herab, wobei das Kreuz aus der Perspektive der Kamera auf dem Kopf steht. Die zwei bedeutendsten Einstellungen mit auf dem Kopf stehendem Bild finden sich in „Le conseguenze dell’amore“ und „La grande bellezza“. In „Le conseguenze dell’amore“ bewegt sich die Kamera in einer aufwendigen Einstellung mit einer Dauer von einer Minute und 29 Sekunden über Titta hinweg, der sich soeben Heroin gespritzt hat, wobei er sich nach hinten lehnt, der Kopf über der Bettkante liegt und er kopfüber in die Kamera schaut, bevor er aufschreckt und sich mit ihm die Kamera wieder erhebt. Sorrentino hat sich vorgenommen, dass „der Auftritt der Drogen im Film [...] kurz, aber unvergesslich sein [sollte]“. Eine 180°-Drehung der Kamera erschien ihm das geeignete Mittel dafür zu sein.⁶²⁰ Dieses Vorhaben dürfte ihm gelungen sein. Marlow-Mann bezeichnete diese Einstellung als „eine der bemerkenswertesten [Kamerabewegungen] des



Die 180°-Kamerabewegung in „Le conseguenze dell’amore“

⁶¹⁷ Vgl. Michael Bay – What is Bayhem?: <https://www.youtube.com/watch?v=2THVvshvq0Q>

⁶¹⁸ Vgl. Akira Kurosawa – Composing Movement: <https://www.youtube.com/watch?v=doaQC-S8de8>

⁶¹⁹ Pasquale Mari: https://www.imdb.com/name/nm0546938/?ref=ttfc_fc_cr10

⁶²⁰ Sorrentino 2004 (Making-of)

zeitgenössischen, italienischen Kinos“.⁶²¹ Diese Szene ereignet sich, nachdem er von Sofia konfrontiert wurde. Zu Beginn von „La grande bellezza“ befindet sich Jep auf einer opulenten Party für seinen 65. Geburtstags. Dass es sich um die Geburtstagsfeier von Jep handelt ist dem Publikum ebenfalls nicht zu Anfang bewusst, sondern es wird direkt in die Menge gestoßen. Es ist schwer sich in dem Durcheinander aus tanzenden Menschen, unterschiedlichen Lichteffekten, unklarer Geografie und einer sporadisch auftretenden, mexikanischen Band orientieren zu können. Als die Feier auf ihren Höhepunkt zusteuert, schaut die Kamera auf die tanzende Menge herab. Danach senkt sie sich aber nicht in eine realistische Waagerechte, sondern kopfüber mit einem Fokus auf Jep herab. Die Menge ist in ihrem Luxus und Exzess fern der Realität.

Einen ebenso aufregenden Effekt erzeugt Sorrentino durch die regelmäßige Verwendung des Dolly-Zooms, der mir in vier seiner Filme aufgefallen ist. Dabei wird das Objekt in der Bildmitte in der gleichen Größe gehalten, durch die gleichzeitige Bewegung von Dolly und Zoom wird die Umgebung verzerrt und es entsteht eine Sogwirkung. Etabliert wurde diese Technik in Alfred Hitchcocks „Vertigo – Aus dem Reich der Toten“ (1958), bei dem ein Dolly-In, verbunden mit einem gleichzeitigen Zoom-Out dazu führt, dass das Bild tiefer erscheint. Man bekommt das Gefühl, dass der Hintergrund sich von einem wegbewegt, was die Höhenangst des Protagonisten veranschaulicht hat (Vertigo-Effekt).⁶²² Den entgegengesetzten Effekt hat Steven Spielberg in „Der weiße Hai“ (1975) durch einen Dolly-Out mit gleichzeitigem Zoom-In erzeugt, bei dem der Hintergrund komprimiert wurde. Zum Einsatz kam der Effekt beim Angriff des Hais am dicht befüllten Strand, bei dem der Schock des Protagonisten ausgedrückt wird, dessen schlimmste Befürchtungen sich erfüllt haben (Jaws-Effekt). In Sorrentinos Filmen fallen diese Effekte überraschenderweise nicht auf den ersten Blick auf, weil gleichzeitig vermittelt wird, dass man sich auf einen Charakter zubewegt (Dolly-In), sich von ihm entfernt (Dolly-Out) oder der Effekt äußerst subtil eingesetzt wird. Es wird ein surreales Gefühl erzeugt, dass man durch die verdeckte Verwendung der Effekte nicht sofort identifizieren kann. Dadurch, dass sich gleichzeitig ein Charakter auf die Kamera zubewegt oder sich von ihr entfernt, hat man das Gefühl, dass sich der Charakter schneller (Vertigo-Effekt, von der Kamera weg) oder langsamer (Vertigo-Effekt, auf die Kamera zu) bewegt, als wie man es durch die Bewegung der Kamera allein wahrnehmen würde.

Der Jaws-Effekt lässt sich auf dem Tanzball beobachten, wenn sich Andreotti und die Botschaftergattin, die mit ihrem Mann tanzt, in die Augen sehen und man durch die Komprimierung des Hintergrunds das Gefühl bekommt, dass sich Andreotti auf sie zubewegt, obwohl er unbewegt in der Ecke des Saales steht. Es ist möglich, dass sich der Jaws-Effekt auch in „La

⁶²¹ Marlow-Mann 2010b, S.167; zitiert nach Kilbourn 2020, S.189

⁶²² Vgl. Grzeschik 2011, S.792

grande bellezza“ während der Performance von Talia Concept ereignet. Die Künstlerin steht erst nackt auf einer künstlichen Straße, die auf die Säule eines Aquädukts außerhalb Roms hinführt. Von zwei Assistentinnen wird sie verschleiert, bevor sie schreiend auf die Säule zu rennt. Die Kamera erhebt sich und fährt auf dem Dolly zurück, was man auch im Making-of sehen kann.⁶²³ Es bleibt aber ein surreales Gefühl beim Betrachten der Einstellung, weswegen ich davon ausgehe, dass gleichzeitig hereingezoomt wurde, aber nicht ganz im Einklang mit der Kranbewegung, um den Effekt zu verdecken. Der Vertigo-Effekt ist mir in „L'amico di famiglia“ und „Loro“ aufgefallen. In „L'amico di famiglia“ ist er verbunden mit einer komplexen Dolly-Einstellung, in der Geremia auf dem Weg zu seiner Mutter erst durch den Innenhof des Appartementgebäudes rennt, um dann oben auf dem Gang auf die Kamera und seine Wohnung zuzulaufen. Durch die gleichzeitige Dolly-Bewegung auf ihn zu ist der Effekt erst nicht zu beobachten, aber durch das unnatürliche Gefühl, das die Einstellung auslöst, wird Spannung aufgebaut. In der nächsten Szene, innerhalb Geremias Wohnung, zeigt sich, dass seine Mutter gestorben ist. In „Loro“ findet sich für zwei Sekunden ein Vertigo-Effekt, der eine entscheidende Stelle des Films betont. Berlusconi geht mit seinem Enkel durch den parkartigen Garten seines Anwesens, als er unvorhergesehen in „Kacke“ tritt, worauf ihn sein Enkel aufmerksam macht. Doch Berlusconi redet sich mit einer haarsträubenden Begründung vom Gärtner, dem Umgraben des Gartens und der durch die weiche Erde dabei entstehenden, nach Kot aussehenden Erdklumpen heraus. Sein Enkel glaubt ihm, worauf er ihm einen Satz mit auf den Weg gibt, dessen Bedeutung durch den Einsatz des Vertigo-Effekts verstärkt wird. Die Kamera ist in einer Halbnah auf Berlusconis Enkel gerichtet, wobei man das Gefühl hat, dass sich der Hintergrund mit dem künstlichen Vulkan von ihm entfernt. „Du hast gelernt, dass eine Wahrheit das Ergebnis des Tons und der Überzeugung ist, mit der wir sie aussprechen. [...] Wichtig ist nur, dass du mir geglaubt hast.“ Die Wahrheit selbst bedeutet für Berlusconi nichts. Es zählt ganz allein, dass es Leute gibt, die glauben, was er behauptet.

Fazit zur Kamerabewegung

Wie man im letzten Beispiel sehen konnte, bedeutet eine die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Kamerabewegung nicht unbedingt eine Verringerung des inhaltlichen Gehalts einer Szene, sondern kann auch als dramaturgisches Mittel dienen. An anderer Stelle wurde darauf aufmerksam gemacht, dass es in Sorrentinos Filmen oft Szenen gibt, in denen die Charaktere flanieren. Dass sie spazieren gehen oder sich umher bewegen, dient nicht dem Zweck, dass sie sich auf ein Ziel zubewegen, sondern dass sie sich überhaupt bewegen.⁶²⁴ Sie erschließen sich ihre Räume und genauso wie die Kamera in ihren unmotivierten Momenten ziehen sie die Blicke anderer, als auch des Publikums auf sich, während die Kamera ihre Bewegungen

⁶²³ Sorrentino 2013 (Making-of)

⁶²⁴ Tuan 2021, S.68ff.

spiegelt.⁶²⁵ Wie in „La grande bellezza“, in dem sich eine verarmte Adlige abends durch ihr Elternhaus geht, das mittlerweile zu einem Museum umfunktioniert wurde, bewegt sich die Kamera mit ihr durch die Räume. „Die äußere Form des Schönen in Architektur und Kunst [wird] durch Bilder persönlicher Erfahrungen [unterstrichen]“, wie Hayer es bezeichnete.⁶²⁶ Die Kamera spiegelt immer wieder den Blick des Publikums, wenn sie sich langsam an Objekten vorbeibewegt und zum Betrachten und Staunen einlädt.⁶²⁷

⁶²⁵ Vgl. Kilbourn 2020, S.143

⁶²⁶ Hayer 2020, S.33

⁶²⁷ Vgl. Hayer 2020, S.32

Schluss

Die Stilmittel Sorrentinos dienen immer wieder dazu, die Illusion der Inszenierung und die „glänzenden Oberflächen“ zu brechen und das Publikum aufzufordern, das Gesehene zu hinterfragen.⁶²⁸ Aber auch, wenn Objekte und Personen dem Publikum als Abbilder aufgezeigt werden, ist es immer noch möglich emotional angesprochen zu sein oder wie Kilbourn es näher bezeichnete „zu denken, zu handeln und zu fühlen“.⁶²⁹ Postmoderne, im Sinne der Oberflächlichkeit, und Realismus, im Sinne des Gefühls und bewussten Erlebens, stellen nicht unbedingt einen Widerspruch dar.⁶³⁰ Außerdem schließe ich mich der Einschätzung Kilbourns an, wonach Sorrentinos Stil Elemente von Bordwells „Intensified Continuity Style“ beinhaltet, dessen selbstreflexiver Stil die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht.⁶³¹ Sorrentino verbindet dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Einflüsse aus dem italienischen und internationalen Kino, dem kommerziellen wie künstlerischen Film, Werbung, Musikvideo und „hoher Kunst“. „Orthodoxe Kritiker“, wie Kilbourn sie nennt, stufen einen „trockenen und zurückgenommenen Stil“ – also vermutlich distanzierte, statische Einstellungen, sowie subtilere Themenvermittlung und eine begrenzte Farbpalette – gegenüber Sorrentinos selbstreflexiven Stil als „überlegen“ ein.⁶³² In einer Medienlandschaft, die einen durch seine Reize und Informationen ständig ablenken und überlasten kann, erscheint Sorrentinos Herangehensweise aber als eine Notwendigkeit, um das Publikum für nicht auf Spannung ausgelegte Filme und ihre existenziellen Themen von Erinnerung, Verlust und Identität zu begeistern.⁶³³

Dadurch, dass der Blick der Kamera nicht durchgängig an die Perspektive des Protagonisten oder eines anderen Charakters gebunden ist, verkörpert er eine Überlegenheit gegenüber diesen. Das Publikum kann Dinge erfahren und sich Perspektiven erschließen, die den Charakteren vorenthalten werden. Bewegungen und Perspektiven der Charaktere werden „durch die Kamera gedoppelt und gerahmt“.⁶³⁴ Da die Kamera mehrere Blickwinkel auf eine Situation werfen und die Wahrnehmung eines Charakters hinterfragen kann, bestimmt der Ausdruck der Kamera nicht nur über den Ausdruck der Körper, wie es Curstädt schlussfolgerte,⁶³⁵ sondern auch darüber, wie Charaktere ihre Umwelt wahrnehmen und sie wiederum von ihrer Umwelt wahrgenommen werden. Neben den Protagonisten von Sorrentinos Filmen, besitzen auch andere Figuren seiner Filme ein gestörtes Verhältnis zu ihrer Vergangenheit, allen voran die verarmten Adeligen in „Le conseguenze dell’amore“ oder Mick Boyle in „Youth“. Durch das

⁶²⁸ Facchini 2017, S.183; zitiert nach Alexius 2020, S.88f.

⁶²⁹ Kilbourn 2020, S.149

⁶³⁰ Vgl. Kilbourn 2020, S.XXVII

⁶³¹ Kilbourn 2020, S.66

⁶³² Kilbourn 2020, S.XXVI

⁶³³ Vgl. Kilbourn 2020, S.66

⁶³⁴ Vgl. Curstädt, S.160

⁶³⁵ Curstädt 2020, S.156

Aufzeigen dieser unterschiedliche Positionen kann Sorrentinos Stil gleichzeitig engagiert sein und ein „spektakuläres Bild“ hervorbringen.⁶³⁶ Indem „die äußere Form des Schönen in Architektur und Kunst durch Bilder persönlicher Erfahrungen“ unterstrichen, aber auch ergänzt wird, stellt sich für die Charaktere, aber auch für das Publikum die Frage nach der Identität.⁶³⁷

Auf der Suche nach etwas „Wahrem“

Der Blick dieser Charaktere hat auch mit einer anderen Eigenschaft zu tun. Bei den Protagonisten handelt es sich in den meisten Fällen nicht nur um Männer, sondern um solche, die sich einsam und leer fühlen, deren besten Tage aus ihrer Sicht hinter ihnen liegen und die sich nach einer unbeschwerten und glücklicheren Zeit zurücksehnen.⁶³⁸ Wie sich an Fabietto in „È stata la mano di Dio“ zeigt, ist es nicht notwendig, dass dieser Mann alt ist und auch an Valeria Golinos Charakter im Kurzfilm „The Dream“ zeigt sich, dass diese Sehnsucht nach einer besseren Vergangenheit nicht auf einen männlichen Charakter beschränkt sein muss. Wenn diese Charaktere etwas Schönes erblicken, geht es ihnen dabei nicht in erster Linie um Macht, wie Mulvey schlussgefolgert hat, sondern eher darum etwas in Erinnerung zu rufen. Das Schöne zeigt ihnen einen Mangel auf. In Anlehnung an Mulvey kann man sagen, dass diese Gegenwart des Schönen die Handlung für einen Moment zum Stillstand bringt, da sie den Protagonisten oder auch andere Charaktere eine Zeit lang von sich ablenkt.⁶³⁹

Dass der Charakter über die angesehene Person eine Macht ausüben will, erscheint als Nebeneffekt oder Folge. Hier möchte ich noch einmal einen Vergleich zu Hitchcock ziehen, da sich in „Vertigo“ dieser Effekt am stärksten verdeutlicht. Der Protagonist übt nicht aus Böswilligkeit Macht über die Frau aus, sondern weil sie für ihn das Ideal darstellt, das er in der Vergangenheit verloren hat oder verloren zu haben glaubt. Die Ironie liegt darin, dass Hitchcock offenbart, dass es sich bei der geliebten Person in der Vergangenheit nur um eine Täuschung gehandelt hat und die Person, die er jetzt vor sich hat und die er nach seinem Ideal formen will, die Echte ist. Durch die Perspektivenwechsel macht auch Sorrentino in seinen Filmen immer wieder darauf aufmerksam, dass es sich bei dem Anbeten des Schönen bzw. der Schönen um eine Verklärung durch den Protagonisten handelt und er seine Wünsche und Sehnsüchte projiziert. Sorrentino geht es nicht allein darum, dass die Vergangenheit der Charaktere verklärt wird,⁶⁴⁰ sondern dass sie dazu in der Lage sind Macht über die eigene Erinnerung zu haben.⁶⁴¹

⁶³⁶ Kilbourn 2020, S.178

⁶³⁷ Hayer 2020, S.33

⁶³⁸ Vigni 2012; zitiert nach Kilbourn, S.182

⁶³⁹ Vgl. Hayer 2020, S.44

⁶⁴⁰ Hayer 2020, S.37

⁶⁴¹ Kilbourn 2020, S.30

Die Mehrzahl an Perspektiven und die Ironie sorgen aber auch für Skepsis, da zugleich dargestellt wird, was die Welt, in der der Protagonist lebt, von seiner Sinnsuche hält: nämlich kaum etwas. Paolo Sorrentinos Werk dürfte deswegen oft als postmodern eingeordnet worden sein, da seine Protagonisten in einer postmodernen Welt leben, in der das Abbild mehr zählt als der Inhalt. Am offensichtlichsten wird dies in den Werken zwischen „The Young Pope“ und „The New Pope“, in denen ein Schwerpunkt auf der Selbstinszenierung und der Außendarstellung der Charaktere liegt. Da „The Young Pope“ und „The New Pope“ im Vatikan spielen, möchte ich Hayer widersprechen, der in den heiligen Figuren die Verkörperung des „Ideal[s] einer inneren Schönheit“ für die Protagonisten sieht.⁶⁴² Dies soll nicht mit religiösen Figuren verwechselt werden, die oft als oberflächlich dargestellt werden und deren Überzeugungen eher wie Selbstinszenierung wirken. Man sollte aber berücksichtigen, dass es sich auch hier eher um Wunschprojektionen des Protagonisten handelt, da auch diese Inszenierungen des Heiligen ironisch gebrochen werden. Durch ihr Beharren auf die Bedeutung des Abbildes und der Oberfläche ist die Welt in den Werken Sorrentinos eine Welt des Spektakels. Einerseits stellt der Verlust einer universellen Definition von Schönheit und Objektivität einen Ausdruck von Freiheit dar. Andererseits kann es für den Einzelnen aber zu einer Überforderung führen, all die Eindrücke dieser Welt in eine Ordnung zu bringen, die Orientierung bietet. Das Leben selbst ergibt keinen Sinn.⁶⁴³ Die Suche nach einem Sinn in dieser Menge an Möglichkeiten erscheint aus der Sicht der Welt als nutzlos, da auch die Suche nach dem Sinn als nichts anderes als Oberflächlichkeit erscheint. Der zynische Höhepunkt stellt hierbei die Vorbereitung auf die Beerdigung Andreas in „La grande bellezza“ dar, in der Jep Gambardella seiner Begleitung Ramona und auch dem Publikum die Verhaltensregeln auf einer Beerdigung erläutert. Eine Beerdigung sei kein Ereignis, auf dem der Verlust eines Lebens betrauert wird, sondern nur ein weiteres Spektakel, das der eigenen Selbstinszenierung dient.⁶⁴⁴ Dass Jep dann aber auf der Beerdigung alle Regeln bricht, weil er seine wahren Emotionen nicht verbergen kann und sich gewahr wird, dass ein Mensch gestorben ist, verdeutlicht, dass die Oberflächen und die Regeln der Inszenierung nur etwas verbergen wollen. So wie es Sorrentino erhofft, kommt manchmal etwas „Wahres“ in all der Ironie und der Oberfläche zum Vorschein.

Auch Lenny Belardo, der Protagonist von „The Young Pope“, scheint etwas „Wahrem“ zu begegnen. Bei einem nächtlichen Ausbruch aus dem Vatikan mit seinem Jugendfreund Kardinal Dussolier treffen die beiden an einer Hotelbar auf ein junges Callgirl. Ihre Kleidung, ihr Gang, ihr Blick zu den beiden, kurz ihre ganze Erscheinung scheint andere aufzufordern sie anzublicken. Als sich die beiden zu ihr gesellen, kann sie durchschauen, dass es sich bei beiden um Priester handelt. So wie sie ihre eigene Erscheinung kontrolliert, durchschaut sie auch das

⁶⁴² Hayer 2020, S.44

⁶⁴³ Cangiano 2021, S.25

⁶⁴⁴ Facchini 2017, S.187; zitiert nach Cangiano 2021, S.32

Auftreten anderer. Als sie behauptet, sie kenne das Göttliche, ist sie sich der Aufmerksamkeit der beiden zutiefst Religiösen sicher. Dem Publikum wird vermittelt, dass sie ihre eigene Schönheit als das Göttliche ansieht, da sie sich zudem vorbeugt und mit den beiden zu flirten scheint, bis sie aber plötzlich ihr Handy zückt und ein Foto des staunenden Lenny macht und ihm das Bild zeigt. Sie meint aber nicht das Abbild Lennys, von dem sie noch nicht weiß, dass er der Papst ist, sondern sie zoomt heran und zeigt ihm seine Augen. Hier wären wir bei einer Veranschaulichung von Sorrentinos Stilmittel des Blickes in die Kamera und dem „Topos vom Auge als Spiegelbild der Seele“. ⁶⁴⁵ Es ist nicht allein der Blick des Einzelnen, der zählt, sondern auch wie er aufgenommen wird.

Sorrentinos Werk beinhaltet mit seinen Themen wie Verlust, Einsamkeit⁶⁴⁶ und dem Zweifel am Lebenssinn eine thematische Verbindung zum Film und der Literatur der Moderne.⁶⁴⁷ Man kann nicht sagen, dass es, wie Alexius meint, „in ihrem Kern moderne Filme“ sind⁶⁴⁸. Dafür sind die postmodernen Einflüsse zu stark. Das Streben seiner Protagonisten nach einer gefestigten Identität und einem klaren Wertesystem wird aber gerechtfertigt und geteilt, während es für die Gesellschaft um sie herum nichts weiter als ein Ausdruck „neurotischer Irrelevanz“ und eine Karikatur ist. Der Erfolg der Sinnsuche der Protagonisten stellt einen Sieg der Ideen der Moderne über die der Postmoderne dar.⁶⁴⁹ Jep Gambardella aus „La grande bellezza“ verkörpert dies wohl am besten. Aus den Protagonisten der Filme sticht er heraus, da er sich von Anfang an seiner Situation und der Welt um sich herum im Klaren ist. Er findet in ihr aber keine Genugtuung. Materiell hat er keinerlei Sorgen, aber innerlich fühlt er sich leer und irrelevant.⁶⁵⁰ Indem er Macht über seine Erinnerung erlangt und über den Weg reflektiert, wie er zu dem geworden ist, was er ist, hat er die Chance sich gedanklich in eine Welt zurückzugeben, die er verloren geglaubt hat und die ihm neue Kraft schenkt.⁶⁵¹ Er ist mit sich im Reinen und kann seinen Zynismus überwinden.⁶⁵² Durch das Bewusstsein über die eigene Identität, die ihm Bedeutung gibt, kehrt auch die Authentizität zurück, die er in der Welt der Oberflächen und Selbstinszenierungen um sich herum so vermisst.⁶⁵³ Ein Rest Skepsis bleibt aber übrig, da bis auf „Le conseguenze dell'amore“ und „The New Pope“, an deren Ende der Protagonist stirbt, die Reise der Protagonisten noch weiter geht. Sie haben aber zumindest den Entschluss zum Aufbruch gefasst.

⁶⁴⁵ Alexius 2020, S.120

⁶⁴⁶ Kilbourn 2020, S.189

⁶⁴⁷ Kilbourn 2020, S.20

⁶⁴⁸ Alexius 2020, S.93

⁶⁴⁹ Vgl. Cangiano 2021, S.27f.

⁶⁵⁰ Cangiano 2021, S.26

⁶⁵¹ Cangiano 2021, S.34

⁶⁵² Cangiano 2021, S.26

⁶⁵³ Vgl. Cangiano 2021, S.34

Die Frage, wo im Kontext von Moderne und Postmoderne sich Sorrentinos Filme verorten lassen, lässt sich hiermit beantworten. Die zugrunde liegenden Themen und das Streben seiner Protagonisten nach einem Sinn verbinden das Werk mit der Moderne, während „ein dauerhaftes Spiel mit Zitaten und Allusionen [betrieben wird]“.⁶⁵⁴ Bei der Suche nach etwas „Wahrem“ wird die Vergangenheit der Charaktere aber nicht verklärt und es besteht für sie auch nicht die Möglichkeit in diese zurückzukehren.⁶⁵⁵ Man kann sich in die Moderne mit seinen festen Werten und Wahrheitsbegriffen zurücksehnen, aber nicht zu ihr zurückkehren. Die Filme stellen einerseits das Leben in der Postmoderne dar, aber stellen andererseits wiederholt ihr Denken infrage. Die Stilmittel der Postmoderne werden immer wieder herangezogen um ebendiese zu hinterfragen, zu kritisieren und das Streben nach einem Sinn – zumindest für einen selbst – als Lösung anzubieten, um die Leere in sich selbst zu füllen. Von den Antwortmöglichkeiten, die ich zu Beginn in der Zielsetzung formuliert habe, teile ich die komplexeste: Sorrentinos Kino ist ein postmodernes Kino, das sich nach der Moderne zurücksehnt und in seiner Infragestellung postmoderner Methoden und Denkweisen gleichzeitig ein Kino gegen die Postmoderne darstellt.⁶⁵⁶

Ausblick

Durch seine Verbindung von kommerziell notwendigem, Aufmerksamkeit bindenden Stil und einer klaren Positionierung durch das Aufzeigen unterschiedlicher Perspektiven, ist Paolo Sorrentino dabei einen Ansatz für ein engagiertes, politisches Kino in Italien zu schaffen. Lange Zeit nach der Hochphase des politischen Kinos im Italien der 1970er Jahre mit Regisseuren wie Francesco Rosi scheint Sorrentino einen Weg gefunden zu haben ein Publikum für selbst-reflexive und existenzielle Themen zu begeistern.⁶⁵⁷ Das vermehrte Erscheinen wissenschaftlicher Texte, die sich mit dem Werk Sorrentinos beschäftigen, verdeutlichen ein gesteigertes Interesse am wohl berühmtesten Regisseur des zeitgenössischen, italienischen Kinos.⁶⁵⁸

Sorrentinos eigenwilliger Stil hat ihn in der Filmwissenschaft zu einem „prime candidate for auteurist analysis“ gemacht,⁶⁵⁹ doch Filme sind immer eine Gemeinschaftsarbeit. In dieser Bachelorarbeit habe ich einen Blick auf die Kameraführung und wiederkehrende, visuelle Stilelemente im Werk Sorrentinos geworfen, aber habe dabei auch den regelmäßigen Kameraleuten, mit denen Sorrentino zusammengearbeitet hat Respekt gezollt: allen voran Luca Bigazzi und zunehmend auch Daria D’Antonio. Wie man im Laufe der Arbeit erkennen konnte, habe ich regelmäßig auf mögliche weitere Untersuchungsfelder aufmerksam gemacht. Als

⁶⁵⁴ Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.13

⁶⁵⁵ Hayer 2020, S.37

⁶⁵⁶ Cangiano 2021, S.27

⁶⁵⁷ Crowdus 2009, S.34

⁶⁵⁸ Vgl. Alexius / Curstädt / Hayer 2020, S.19

⁶⁵⁹ Marlow-Mann 2010a, S. 162; zitiert nach: Mariani 2021, S. XVIII

audiovisuelles, narratives Medium setzen sich Filme aus unterschiedlichen Gewerken und Fachgebieten zusammen. In der zukünftigen Behandlung von Sorrentinos Werk bietet sich an, bei einem Blick auf die Themenfelder wie Schnitt, Musik, Drehbuch und Produktion auch Sorrentinos regelmäßige Mitarbeiter in diesen Bereichen zu berücksichtigen. Sorrentino bezeichnete den Rhythmus als das wichtigste Element des Filmemachens,⁶⁶⁰ womit man zum Schnitt und Sorrentinos regelmäßigem Editoren Cristiano Travaglioli kommt. Giogio Franchini, der Sorrentinos erste Filme geschnitten hat, gelte es dabei ebenfalls zu berücksichtigen. Nachdem er mit mehreren unterschiedlichen Komponisten aus dem elektronischen Musikbereich wie Pasquale Catalano und Teho Teardo zusammengearbeitet hat, wurde seit „La grande bellezza“ jede Filmmusik von Lele Marchitelli komponiert. Neben den eklektischen Soundtracks zu seinen Filmen, wäre damit auch eine Beschäftigung mit der speziell komponierten Filmmusik, dem Score zu Sorrentinos Filmen, angebracht. In Sorrentinos Filmen werden die Bilder und Erfahrungen der Charaktere immer wieder durch die Auswahl der Musik verstärkt. Auch wenn Sorrentino betont hat, die Musik solle nicht das Gezeigte kommentieren,⁶⁶¹ haben solche Sequenzen wie die Einkleidung in „The Young Pope“ oder das bewusste Auslassen von Musik in „È stata la mano di Dio“ einen starken Effekt darauf, wie das Publikum den Film aufnimmt. Auch wenn Sorrentino zu all seinen Filmen auch das Drehbuch verfasst hat, sollte nicht vergessen werden, dass bei knapp der Hälfte von ihnen auch Umberto Contarello am Drehbuch mitgeschrieben hat. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Sorrentino mit dem Schauspieler Toni Servillo, der bis auf „L'amico di famiglia“ in allen italienischsprachigen Spielfilmen Sorrentinos mitgespielt hat. Mit Ausnahme von „È stata la mano di Dio“ spielte er dabei immer die Hauptrolle. Manche sind soweit gegangen sein zurückgenommenes, minimalistisches und subtiles Spiel sogar mit dem von Buster Keaton zu vergleichen.⁶⁶² Auch im Produktionsbereich ist die langjährige Zusammenarbeit mit Nicola Giuliano und Francesca Cima von Indigo Film unübersehbar, die alle Spielfilme Sorrentinos von „L'uomo in più“ bis „Loro“ produziert haben, inklusive Sorrentinos erstem Kurzfilm „L'amore non ha confini“. Bei so vielen regelmäßigen und langjährigen Weggefährten gilt es bei der Beurteilung des Werks eines Regisseurs auch auf die Leute zu achten, die sonst noch an den Filmen mitarbeiten.

Nachdem er bereits einen Oscar für „La grande bellezza“, sowie zahlreiche weitere Filmpreise gewonnen hat und mehrere hochkarätig besetzte Werke wie „Youth“, „The Young Pope“ und „The New Pope“ gedreht hat, dürften weitere internationale Filme bevorstehen. Mehrere Quellen berichten, dass er derzeit an zwei Filmen mit Jennifer Lawrence arbeitet. „Mob Girl“ behandelt das Leben der Mafia-Kronzeugin Arlyne Brickman,⁶⁶³ ⁶⁶⁴ an dem wie bei Sorrentinos

⁶⁶⁰ Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia": <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU>

⁶⁶¹ Sorrentino 2006 (Making-of)

⁶⁶² Von Becker 2008

⁶⁶³ Mariani 2021, S.XX

⁶⁶⁴ Dry 2019

letztem Spielfilm „È stata la mano di Dio“ Daria D’Antonio als Kamerafrau fungieren wird.⁶⁶⁵ Außerdem sollen Lawrence und Sorrentino an einem Film über die berühmte Hollywoodagentin Sue Mengers arbeiten, um dessen Produktion derzeitig Apple und Netflix miteinander konkurrieren. Es ist von einem Produktionsangebot von 80 Mio. US-\$ die Rede, inklusive einer Gage von 20 Mio. US-\$ für Jennifer Lawrence.⁶⁶⁶ Des Weiteren wurde vor kurzem berichtet, dass Sorrentino für den italienischen Fernsehsender Rai 3 eine Mini-Serie mit dem Titel „Cinque pezzi facili“ [Fünf leichte Stücke] dreht, die diesen Herbst erscheinen soll. Es handelt sich um eine Hommage an den italienischen Drehbuchautor und Dramatiker Mattia Torre, der 2019 gestorben ist und in Italien für die Kult-Serie „Boris“ (2007 – 2010) berühmt war, in der Sorrentino einst sogar eine Gastrolle als er selbst übernommen hat. „Cinque pezzi facili“ soll aus fünf Werken Torres bestehen, die Sorrentino als Theaterstücke inszenieren soll und die dann im Fernsehen übertragen werden. Es kann möglich sein, dass „Cinque pezzi facili“ von Sorrentino wie die Theateraufzeichnung von Eduardo De Filippo „Sabato, domenica e lunedì“ (2004) inszeniert wird, da davon berichtet wurde, dass die Mini-Serie in der Tradition von Eduardo De Filippo stehen soll.⁶⁶⁷

Es bleibt abzuwarten wie sich Sorrentinos Stil in Zukunft entwickeln wird, da seine letzten Filme höchst gegensätzlich gewesen sind. Hatte Sorrentino in „The New Pope“ noch sämtliche Stilmittel im Übermaß verwendet und auch in hohem Maße die Kamera bewegt, ist „È stata la mano di Dio“ deutlich statischer und im Stil zurückgenommen gewesen. Im Gegensatz zum Figurenpanorama von „The New Pope“ war „È stata la mano di Dio“ sehr auf seinen Protagonisten Fabietto beschränkt. Sorrentino hat allerdings bestätigt, dass sich der Stil von „È stata la mano di Dio“ deshalb so unterschieden hat, weil er vieles aus dem Film selbst erlebt hat und es sich um Persönliches handelt. Dies wird bei den beiden Jennifer-Lawrence-Filmen nicht der Fall sein, weswegen es möglich ist, dass sich Sorrentino durch einen selbstreflexiven Stil von seinem Inhalt zu distanzieren versucht. Wie Sorrentino sagte, bewege sich die Kamera bei ihm deshalb so oft, weil man sich dabei fühlt ein Geheimnis aufzudecken.⁶⁶⁸ Auf die beiden Charaktere, die Lawrence spielen soll, dürfte dieses Geheimnisvolle, das es aufzudecken gilt, zutreffen. Gleichzeitig könnten sie aber wie „È stata la mano di Dio“ auf den Protagonisten zugeschnitten sein und sich aufgrund ihres Produktionsumfangs an internationale Stilkonventionen anpassen.

Sorrentinos Werdegang vom jungen Regisseur in Neapel um die Jahrtausendwende herum zum international gefragten Filmschaffenden – mittlerweile ist er ja auch als Produzent tätig – spiegelt die Entwicklung gerade in den USA wider, gegenüber nicht-englischsprachigen

⁶⁶⁵ About – Daria d’Antonio: <https://www.dariadantonio.com/about>

⁶⁶⁶ Sharf 2021

⁶⁶⁷ Turrini 2022

⁶⁶⁸ Crowdus 2014, S.12

Filmnationen zunehmend aufgeschlossener zu sein. Bigazzi plädiert außerdem dazu, Filme im Original mit Untertiteln zu schauen und nicht in einer synchronisierten Fassung.⁶⁶⁹ Das Kino kann als Sprache angesehen werden, die auf der ganzen Welt verstanden wird, über die ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis entsteht, das miteinander geteilt wird.⁶⁷⁰ Für Bigazzi ist „das Tolle am Kino: es lügt eben nicht.“ Etwas Künstliches falle sofort auf.⁶⁷¹ Durch all die Ironie, Effekte, schönen Bilder und verschiedenen Blickwinkel kann am Ende durch Zufall doch immer etwas Durchscheinen: etwas Wahres.

⁶⁶⁹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/>

⁶⁷⁰ Landsberg 2003, S.148f.; zitiert nach Kilbourn 2020, S.56f.

⁶⁷¹ Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamera-preis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/>

Anhang

Titel	Jahr	Bild-format	Kamera	Objektiv	Filmformat
L'amore non ha confini	1998	1,56 : 1	?	?	16mm
L'uomo in più – Der Mann im Abseits	2001	1,85 : 1	Technovision	?	35mm (Kodak)
La notte lunga	2001	2,35 : 1	?	?	35mm (Kodak)
Le conseguenze dell'amore – Die Folgen der Liebe	2004	2,35 : 1	Technovision, ARRI Arricam	?	35mm (Kodak)
L'amico di famiglia – Der Freund der Familie	2006	2,35 : 1	Technovision	?	35mm (Fujifilm)
Il divo – Der Göttliche	2008	2,35 : 1	ARRI Arricam, Technovision	?	35mm (Fujifilm)
La partita lenta	2009	2,35 : 1	ARRI Arricam ST	?	35mm
Cheyenne – This Must Be the Place	2011	2,35 : 1	ARRI Arricam LT, Arriflex 535	Zeiss Ultra Prime	35mm (Kodak)
La grande bellezza – Die große Schönheit	2013	2,35 : 1	ARRI Arricam LT, Arriflex 435, Arriflex 535	Zeiss Ultra Prime, Zeiss Lightweight, Angénieux Optimo Zoom	35mm
The Dream	2014	2,35 : 1	?	?	35mm / RED ?
Youth – Ewige Jugend	2015	2,35 : 1	RED Epic Dragon	Zeiss Ultra Prime	Redcode RAW
The Young Pope – Der junge Papst	2016	1,78 : 1	RED Epic	Leitz Summicron C	Redcode RAW
Killer in Red	2017	2,35 : 1	RED (Modell ?)	?	Redcode RAW
Loro – Die Verführten	2018	2,35 : 1	RED Weapon 8K S35	?	Redcode RAW
Piccole avventure romane	2018	2,35 : 1	RED (Modell ?)	?	Redcode RAW
The New Pope – Der neue Papst	2020	1,78 : 1	RED Weapon Helium 8K	Leitz Summicron C, Canon Zoom	Redcode RAW
È stata la mano di Dio – Die Hand Gottes	2021	2,39 : 1	RED Monstro 8K VV	ARRI Signature Prime	Redcode RAW

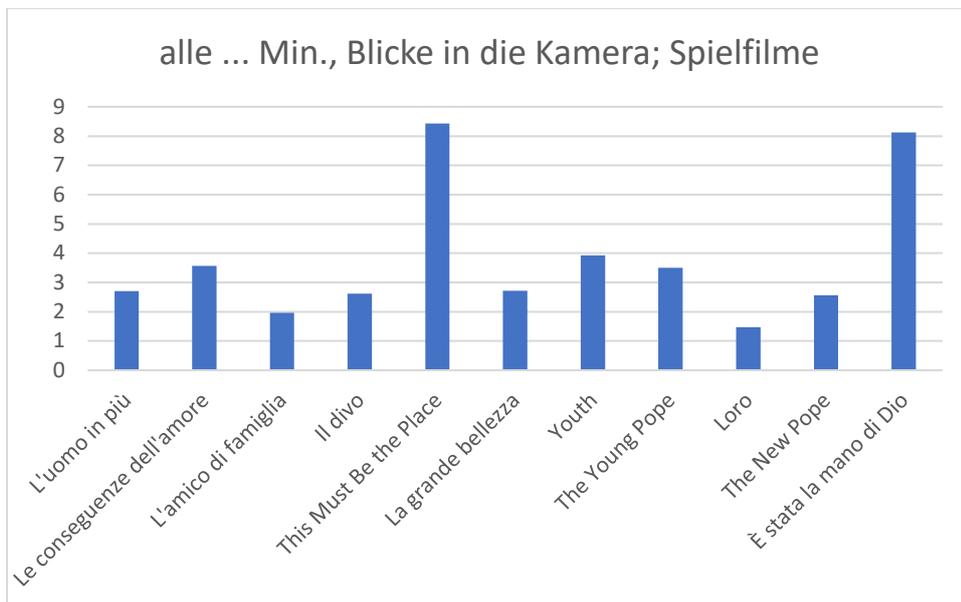
Titel	Jahr	Film- dauer	Kamera	Schnitt	Drehbuch
L'amore non ha confini	1998	15	Pasquale Mari	Jacopo Quadri	Paolo Sorrentino
L'uomo in più – Der Mann im Abseits	2001	100	Pasquale Mari	Giorgio Franchini	Paolo Sorrentino
La notte lunga	2001	15	Mario Amura	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Anna Mittone
Le conseguenze dell'amore – Die Folgen der Liebe	2004	100	Luca Bigazzi	Giorgio Franchini	Paolo Sorrentino
L'amico di famiglia – Der Freund der Familie	2006	102	Luca Bigazzi	Giorgio Franchini	Paolo Sorrentino
Il divo – Der Göttliche	2008	110	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
La partita lenta	2009	10	Gergely Pohárnok	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
Cheyenne – This Must Be the Place	2011	118	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
La grande bellezza – Die große Schönheit	2013	141	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
The Dream	2014	9	Daria D'Antonio	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
Youth – Ewige Jugend	2015	118	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
The Young Pope – Der junge Papst	2016	546	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Tony Grisoni, Stefano Rulli, Umberto Contarello
Killer in Red	2017	13	Daria D'Antonio	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
Loro – Die Verführten	2018	151	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Umberto Contarello
Piccole avventure romane	2018	8	Daria D'Antonio	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
The New Pope – Der neue Papst	2020	460	Luca Bigazzi	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino, Stefano Bises, Umberto Contarello
È stata la mano di Dio – Die Hand Gottes	2021	130	Daria D'Antonio	Cristiano Travaglioli	Paolo Sorrentino
Mob Girl	2022 ?	?	Daria D'Antonio	?	Paolo Sorrentino, Angelina Burnett
Cinque pezzi facili	2022	?	?	?	Mattia Torre
Sue Mengers - Biografie	?	?	?	?	?

Blicke in die Kamera

Blicke in die Kamera: allgemein



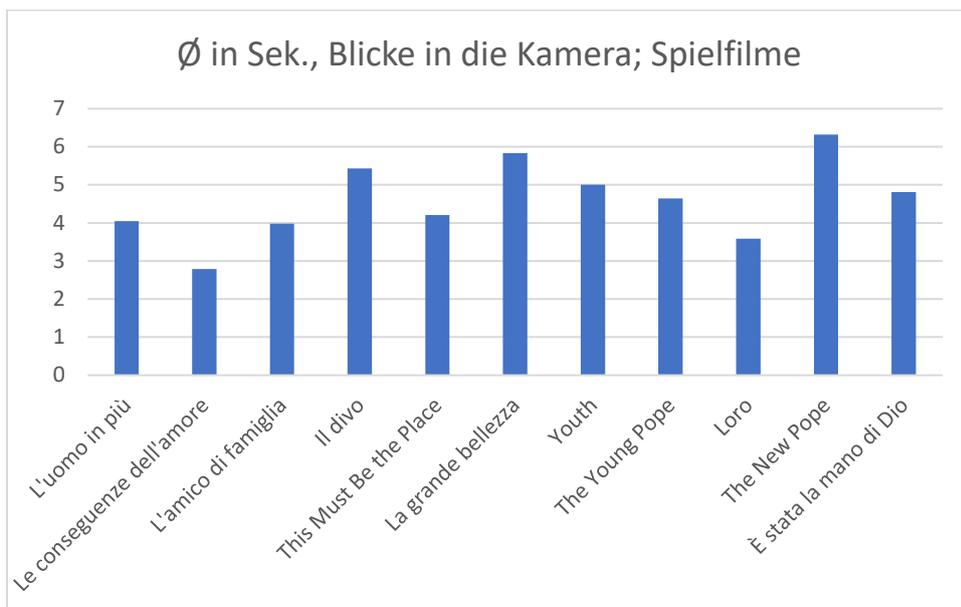
Durchschnitt (alle Werke): alle 3:05 Minuten



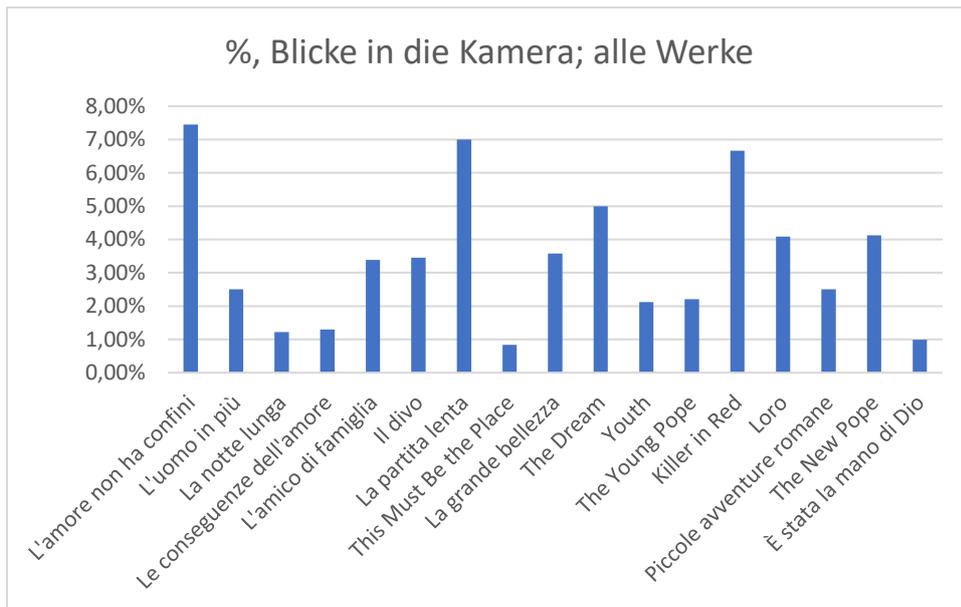
Durchschnitt (Spielfilme / Mini Serien): alle 3:47 Minuten



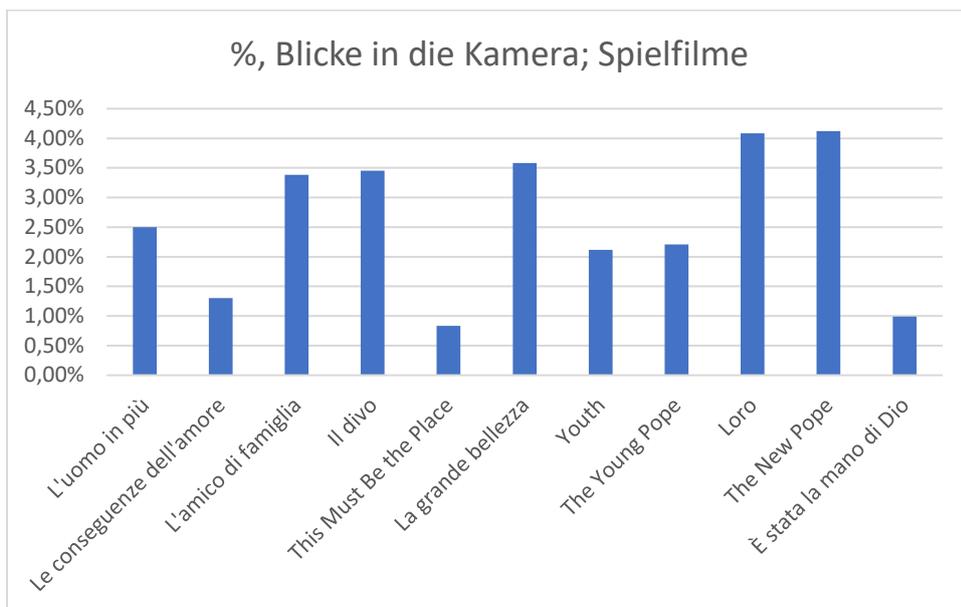
Durchschnitt (alle Werke): 4,51 Sek.



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 4,6 Sekunden



Durchschnitt (alle Werke): 3,44 %

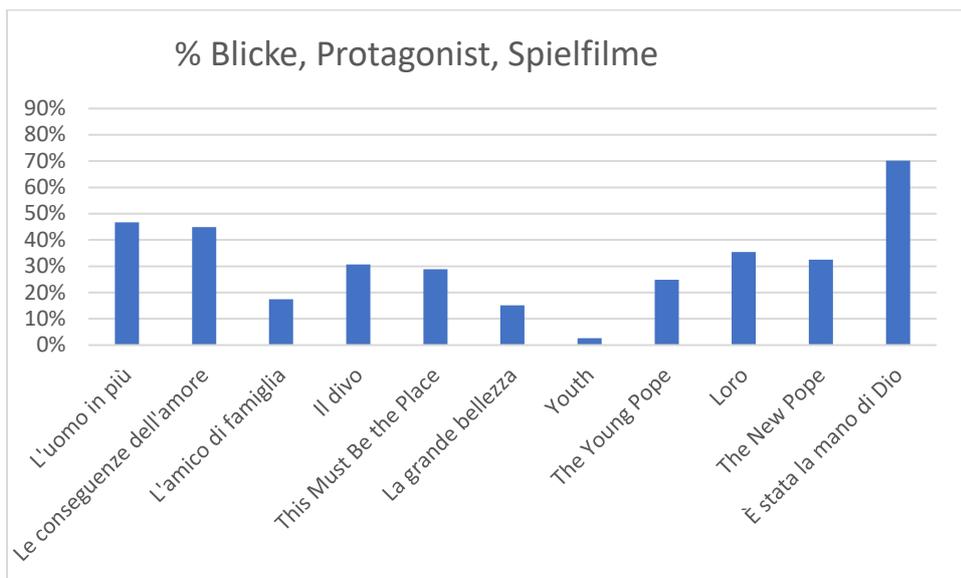


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 2,6 %

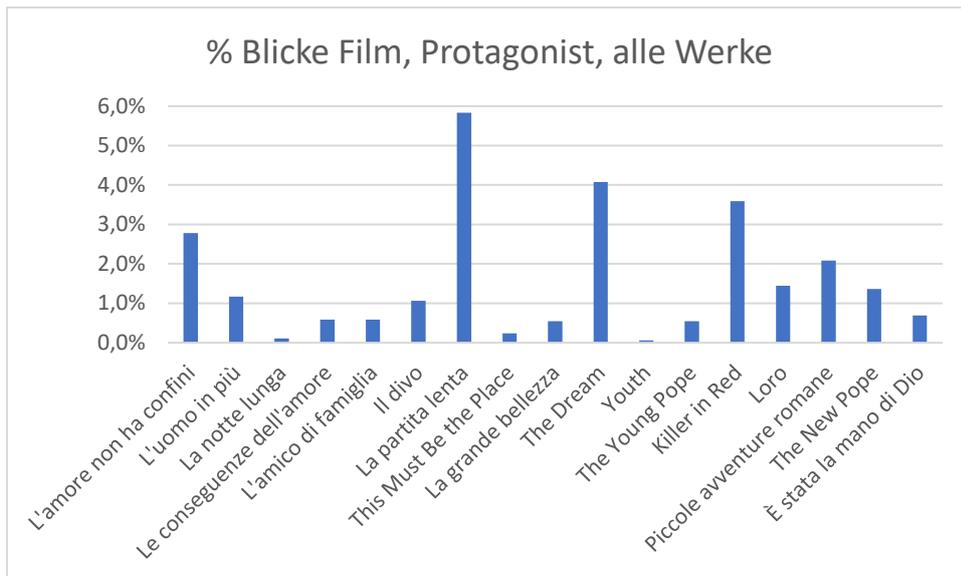
Blicke in die Kamera: Protagonist



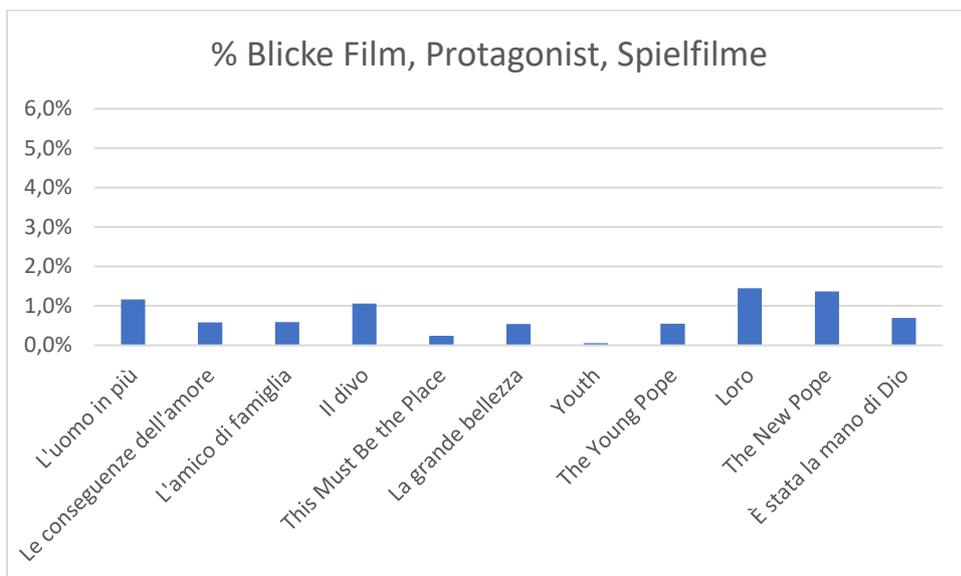
Durchschnitt (alle Werke): 41,04 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 31,75 %

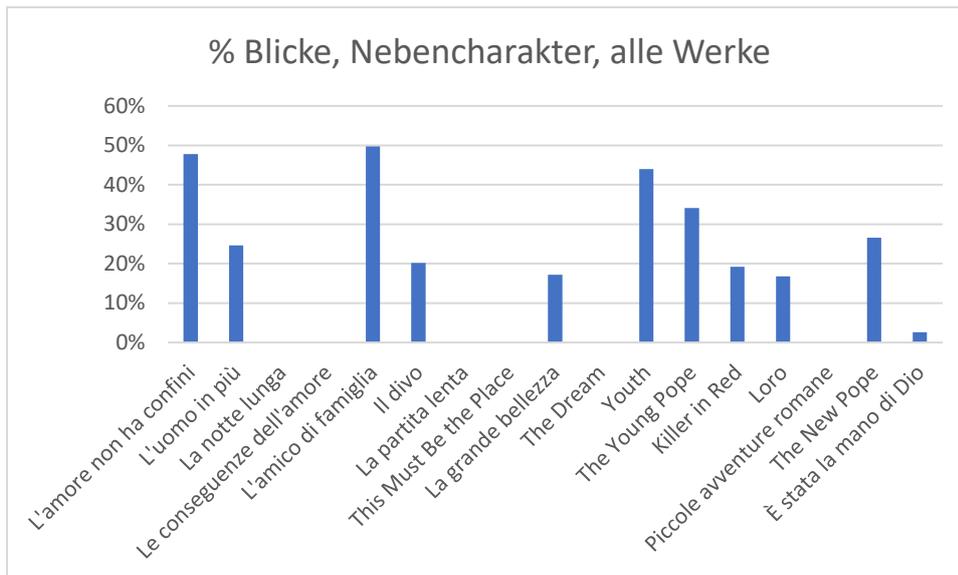


Durchschnitt (alle Werke): 1,57 %

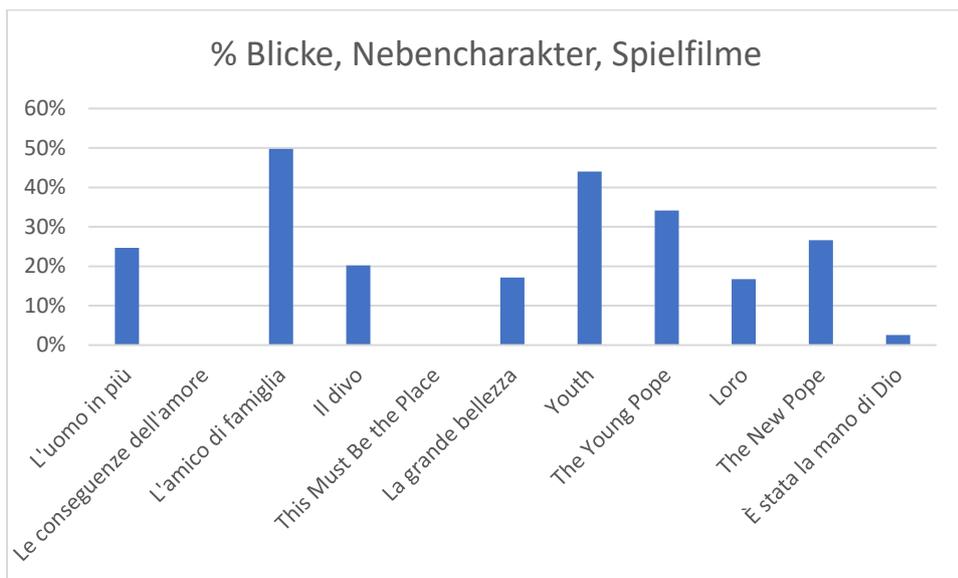


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 0,75 %

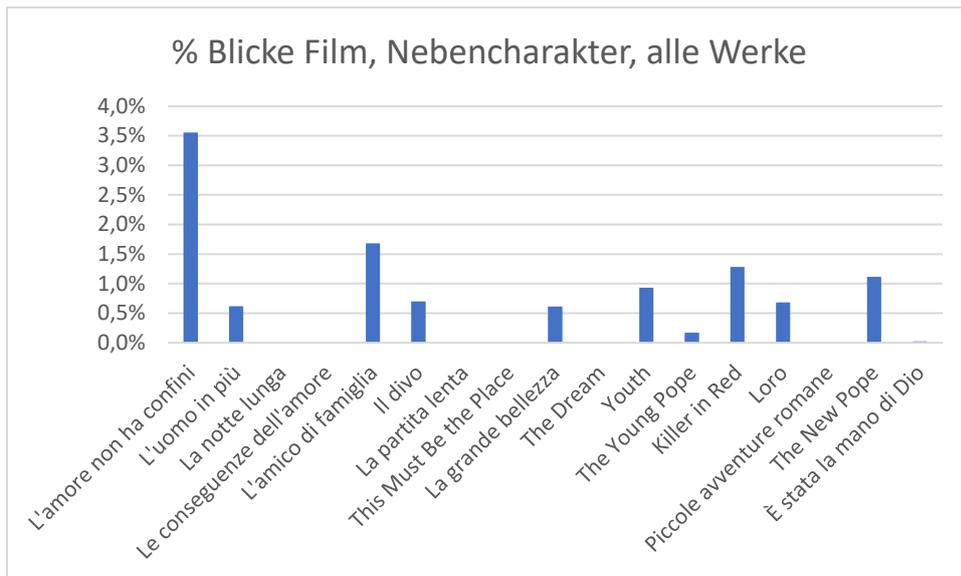
Blicke in die Kamera: Nebencharakter



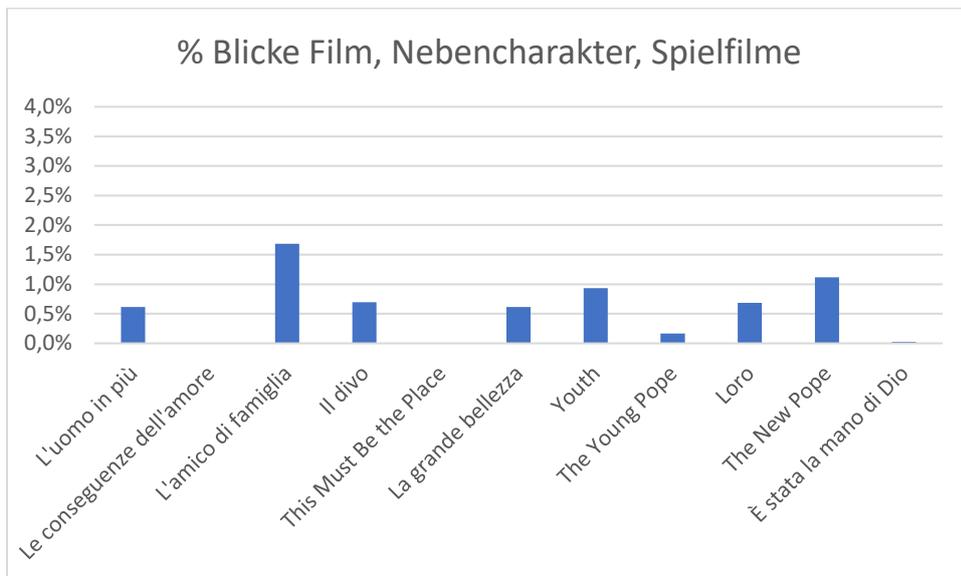
Durchschnitt (alle Werke): 17,81 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 21,44 %

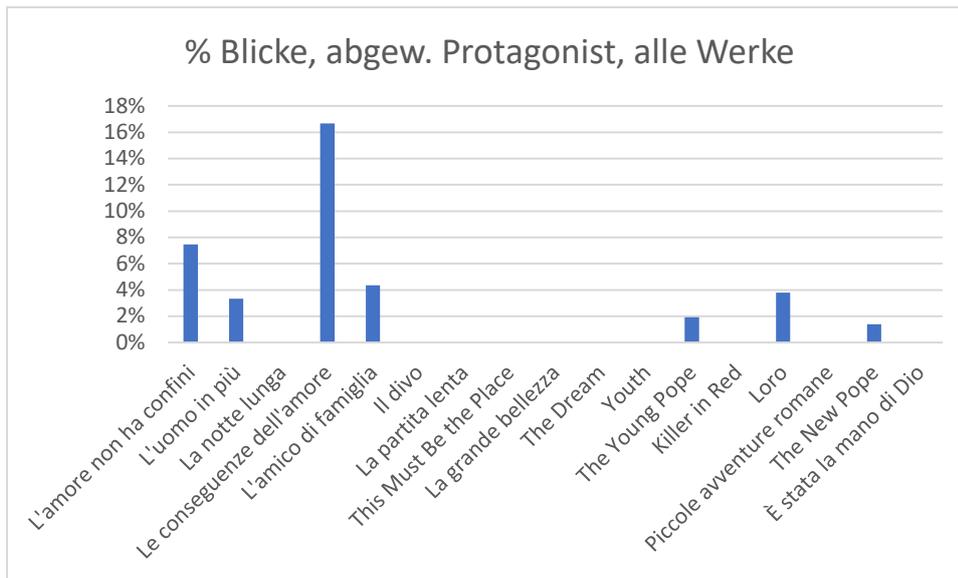


Durchschnitt (alle Werke): 0,67 %

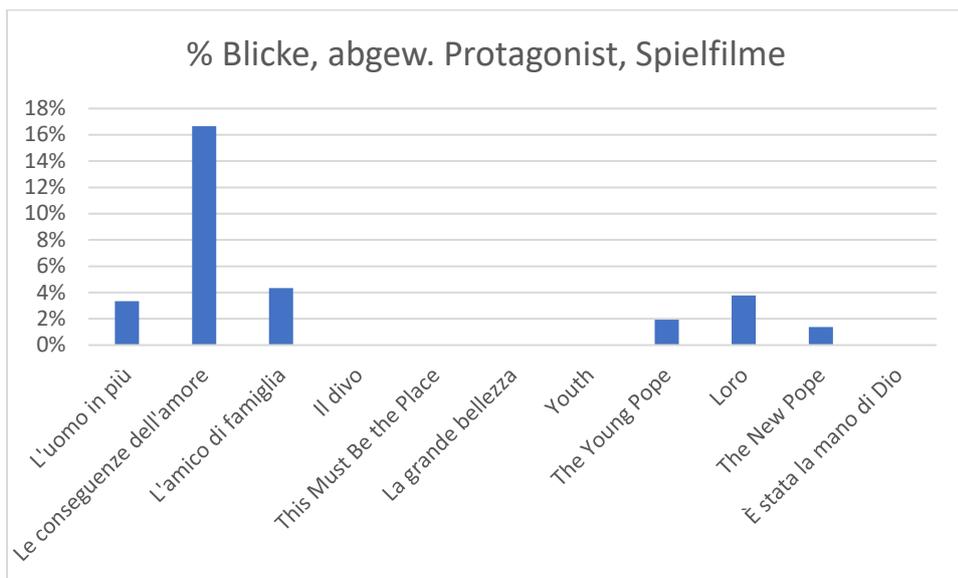


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 0,59 %

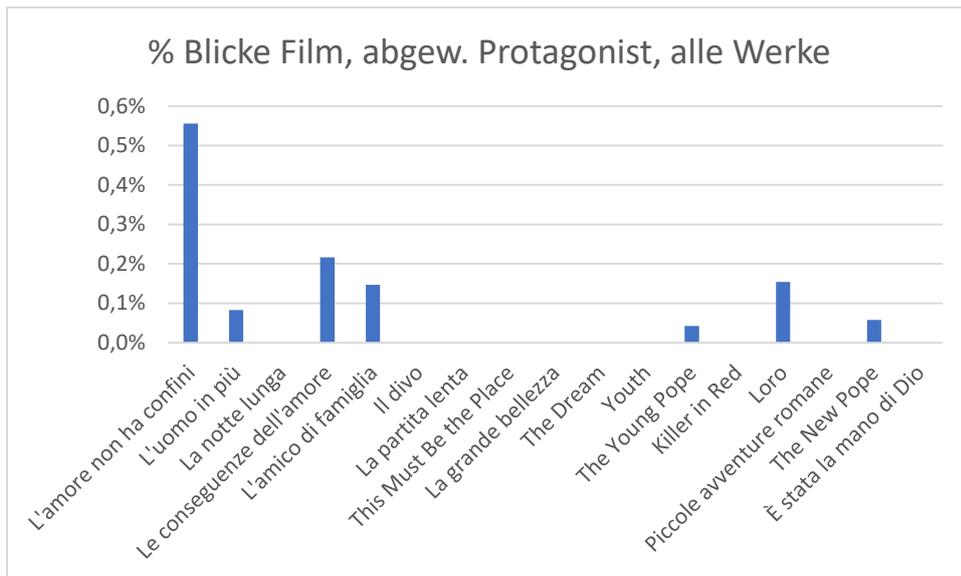
Blicke in die Kamera: abgewandter Protagonist



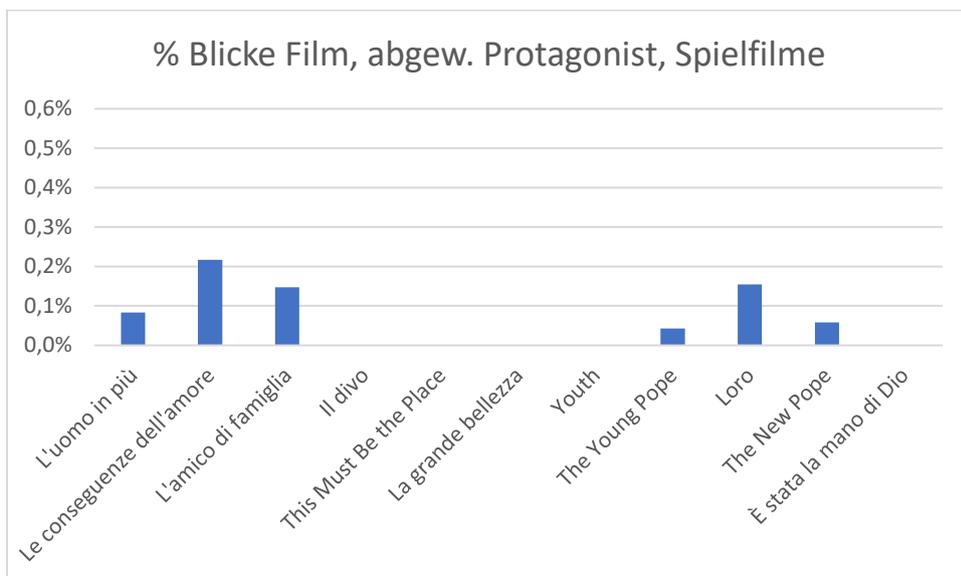
Durchschnitt (alle Werke): 2,29 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 2,86 %

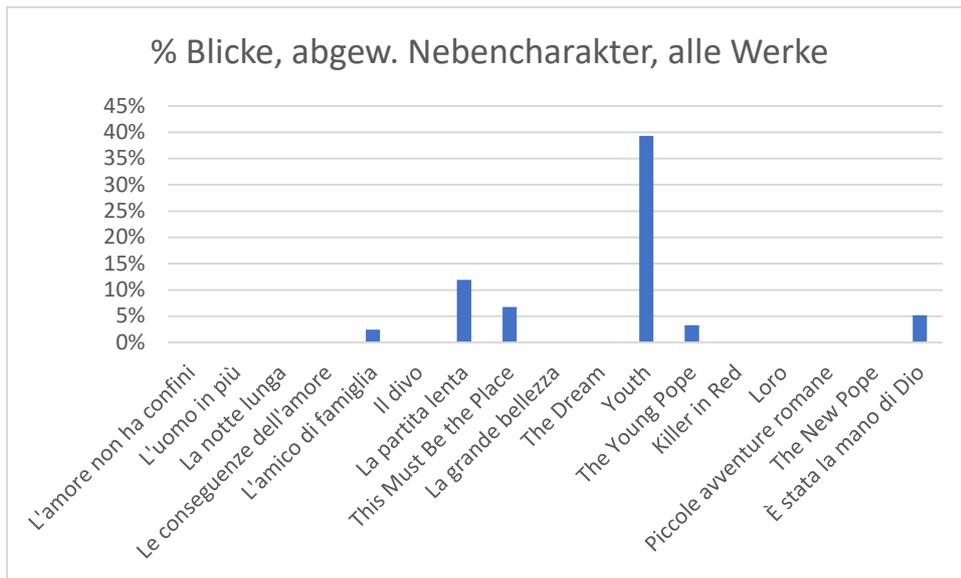


Durchschnitt (alle Werke): 0,07 %

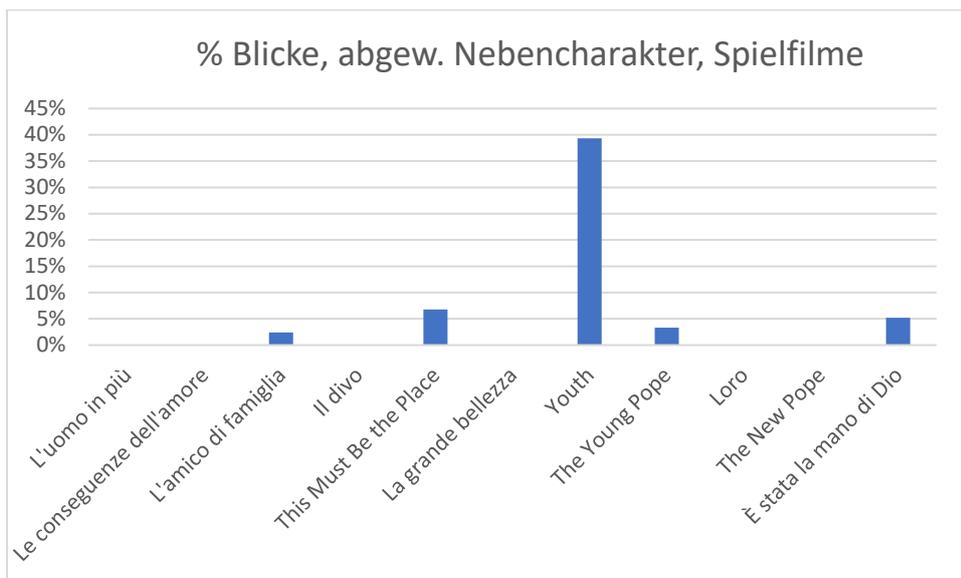


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 0,06 %

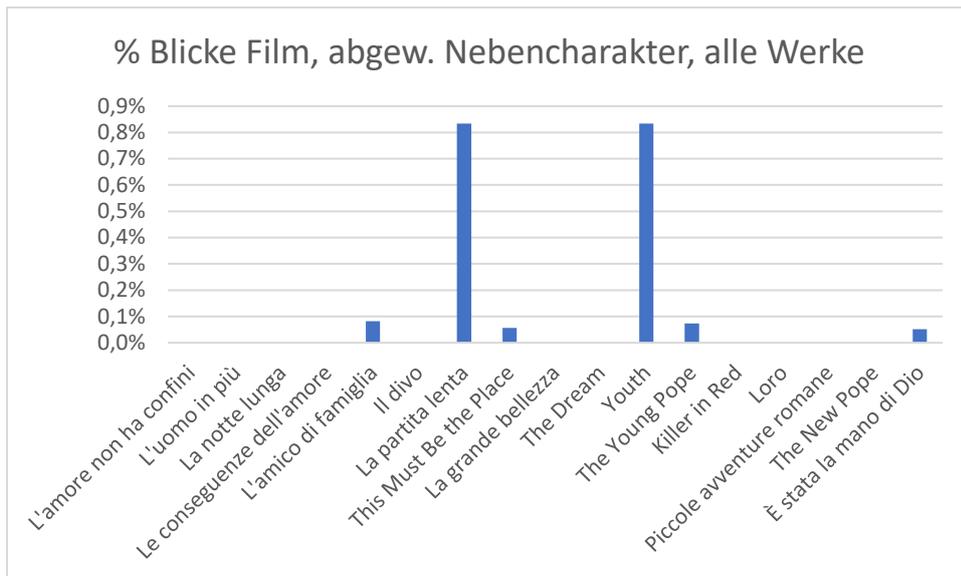
Blicke in die Kamera: abgewandter Nebencharakter



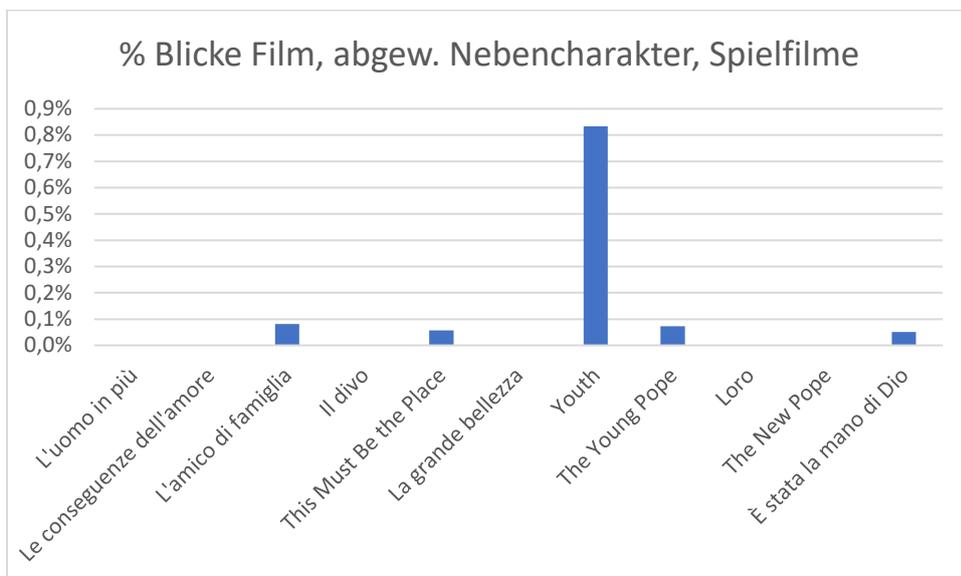
Durchschnitt (alle Werke): 4,06 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 5,19 %

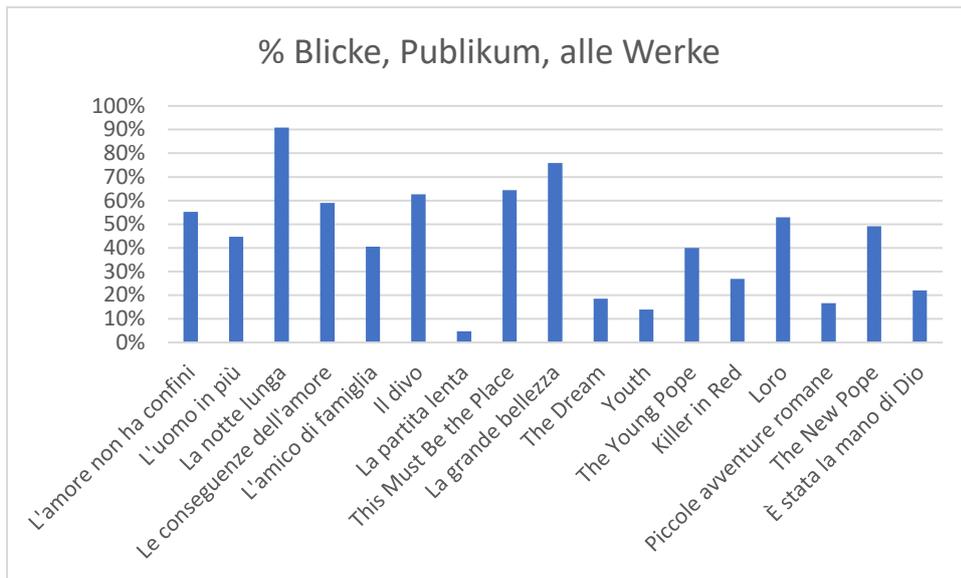


Durchschnitt (alle Werke): 0,11 %

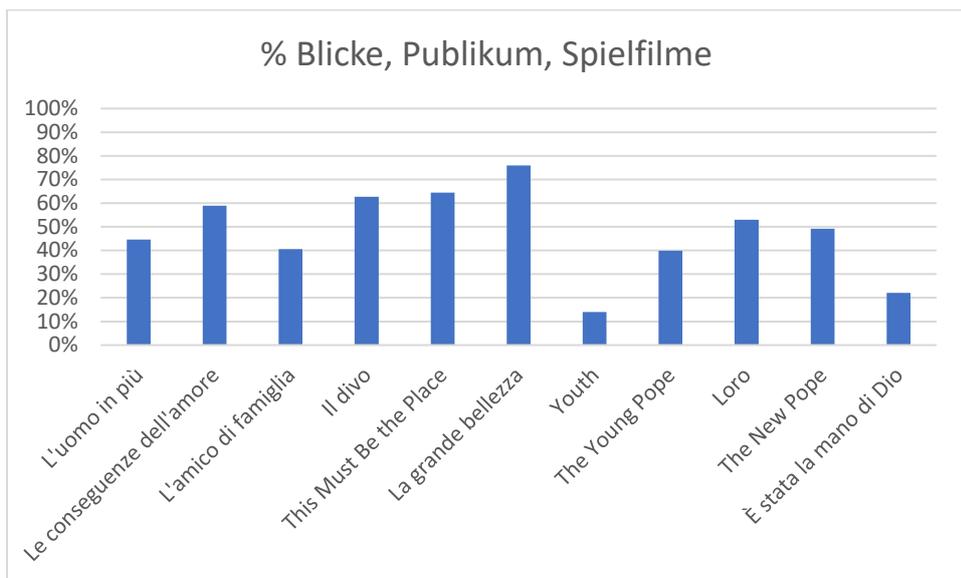


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 0,10 %

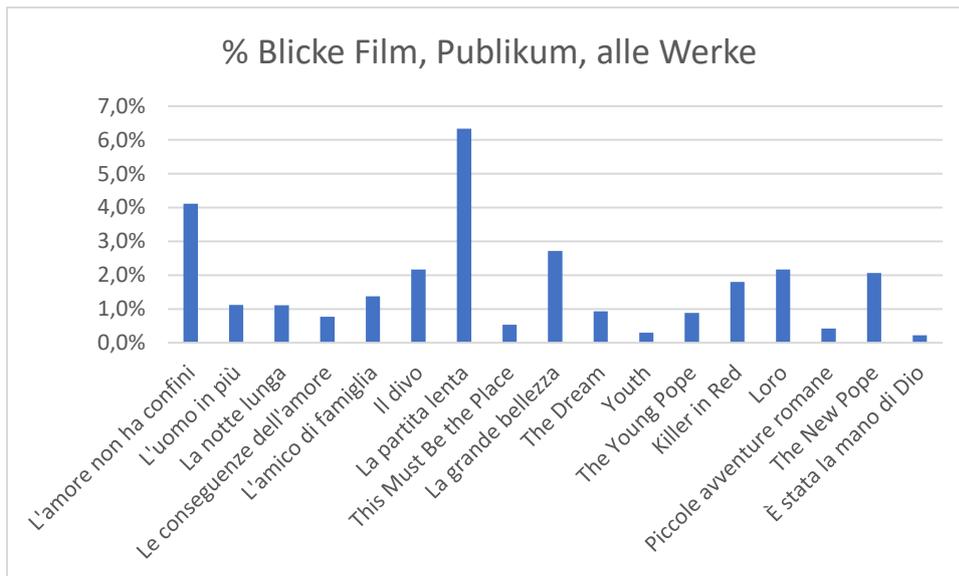
Blicke in die Kamera: Publikum



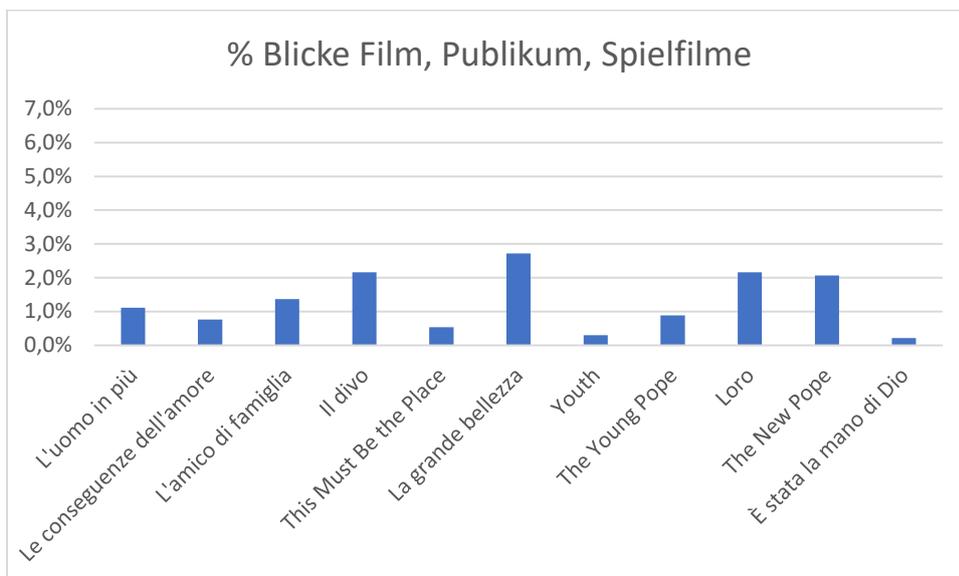
Durchschnitt (alle Werke): 43,44 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 47,77 %



Durchschnitt (alle Werke): 1,71 %



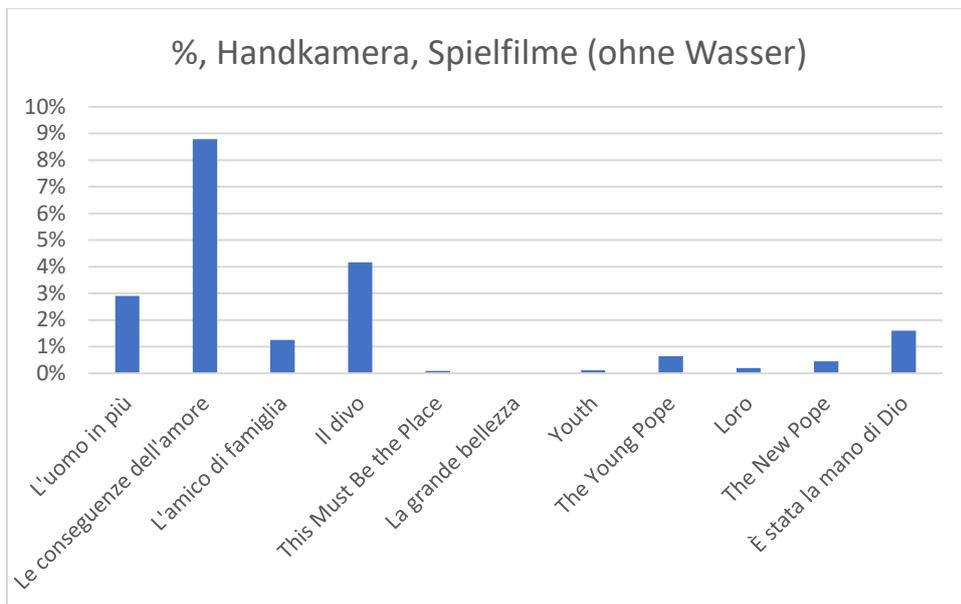
Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 1,30 %

Handkamera

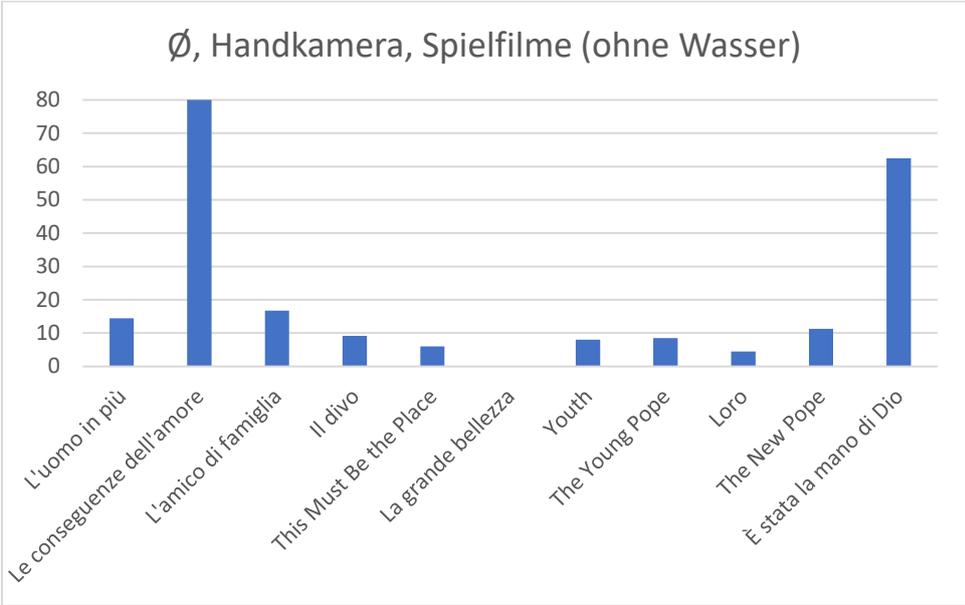
Handkamera: allgemein



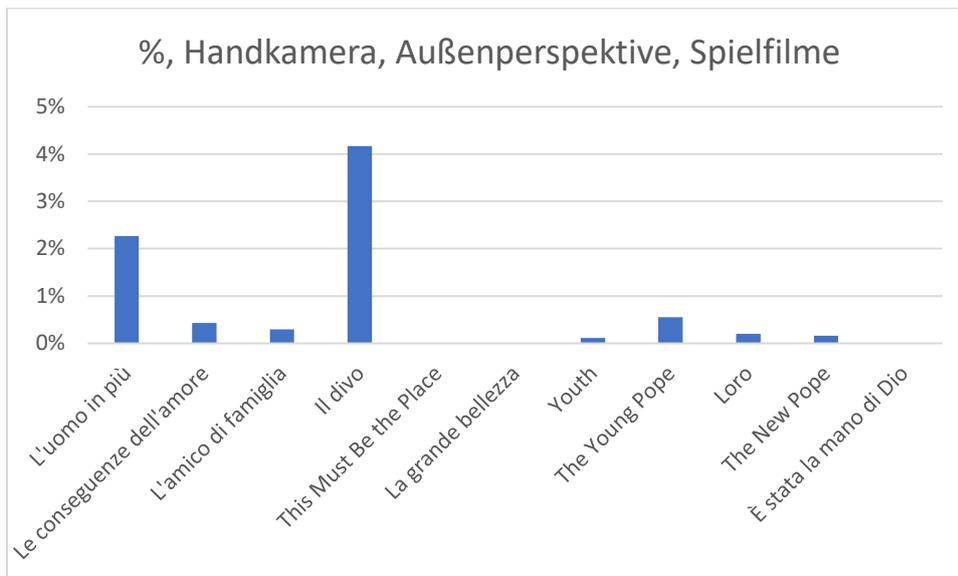
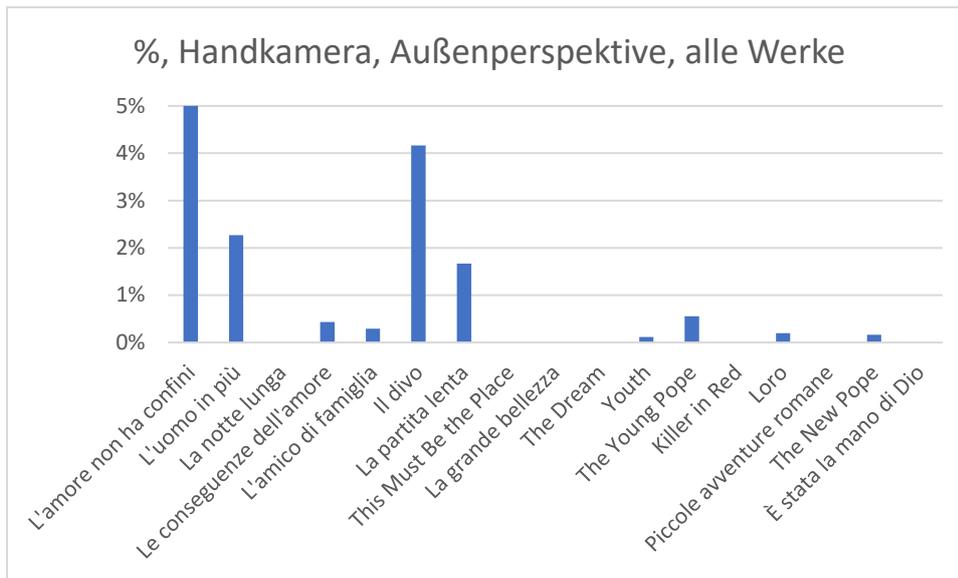
Durchschnitt (alle Werke): 4,99 %



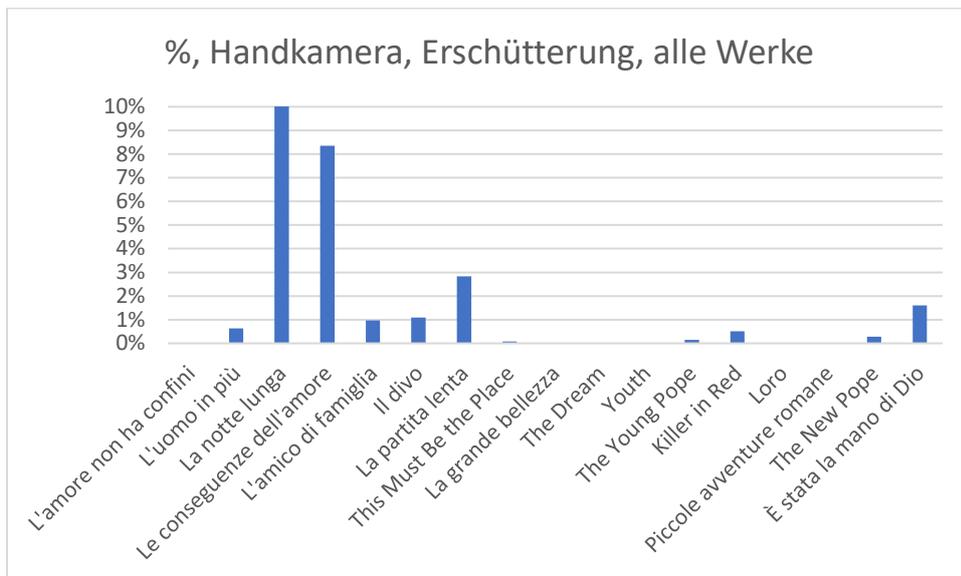
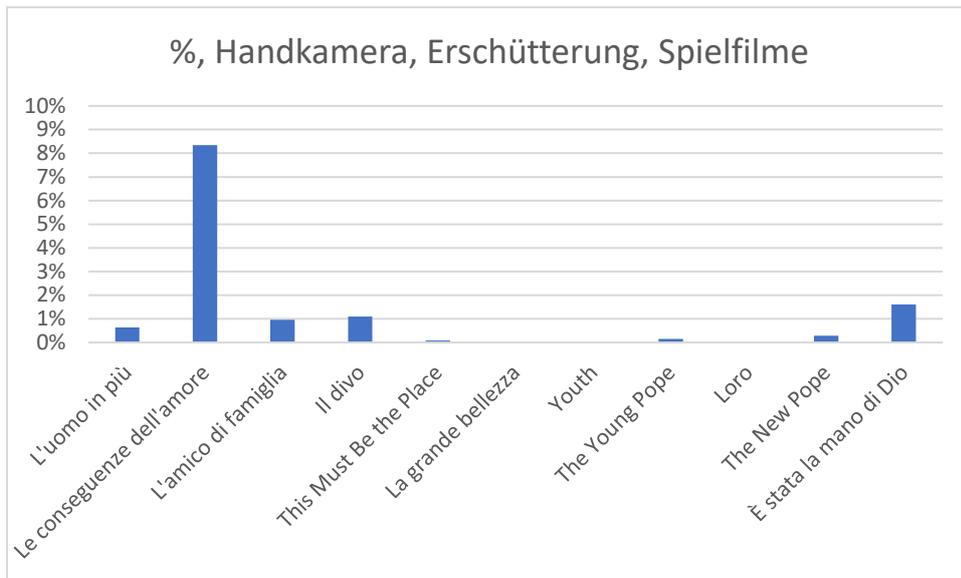
Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 1,84 %



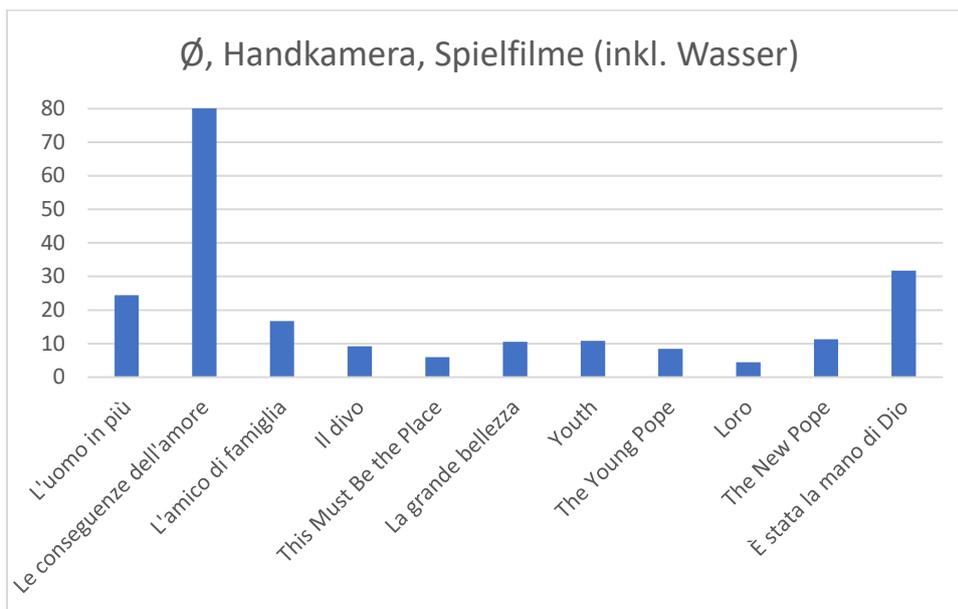
Handkamera: Außenperspektive



Handkamera: Erschütterung / innere Unruhe

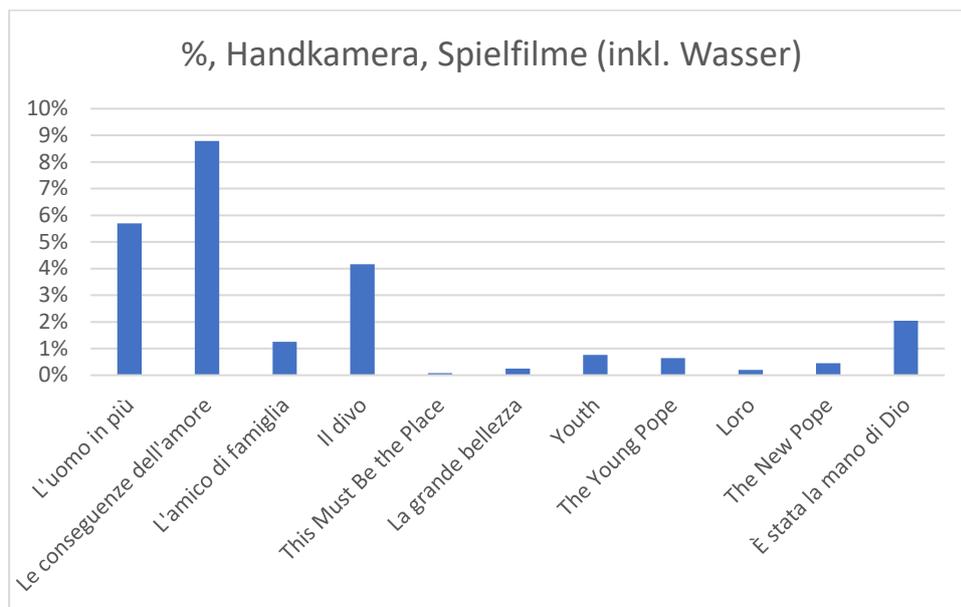


Handkamera: allgemein (mit Wasser)



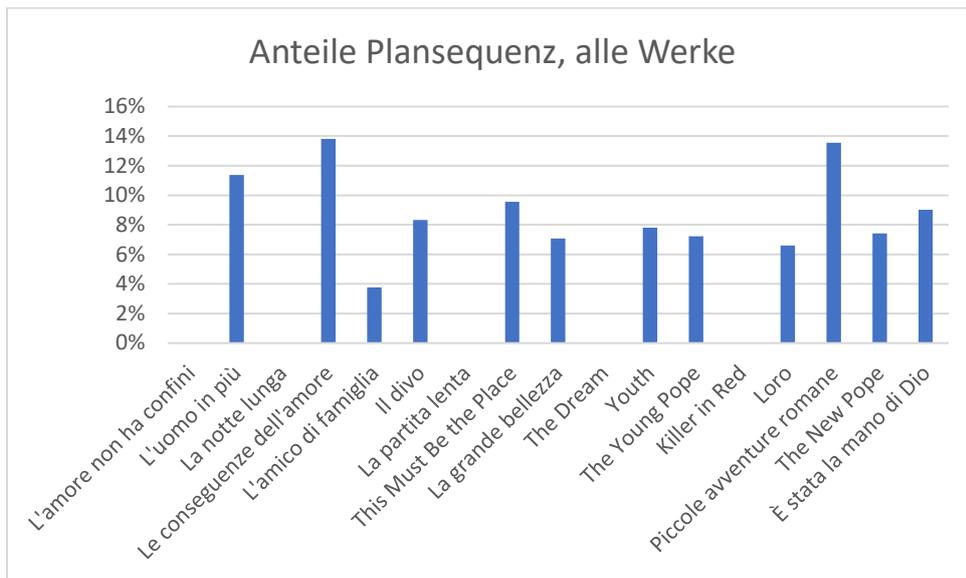


Durchschnitt (alle Werke): 5,28 %

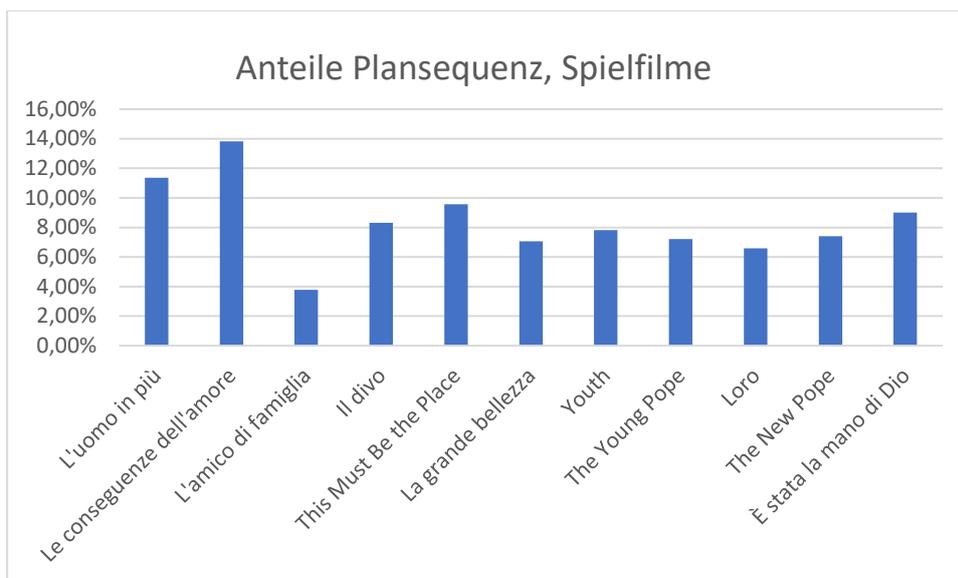


Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 2,21 %

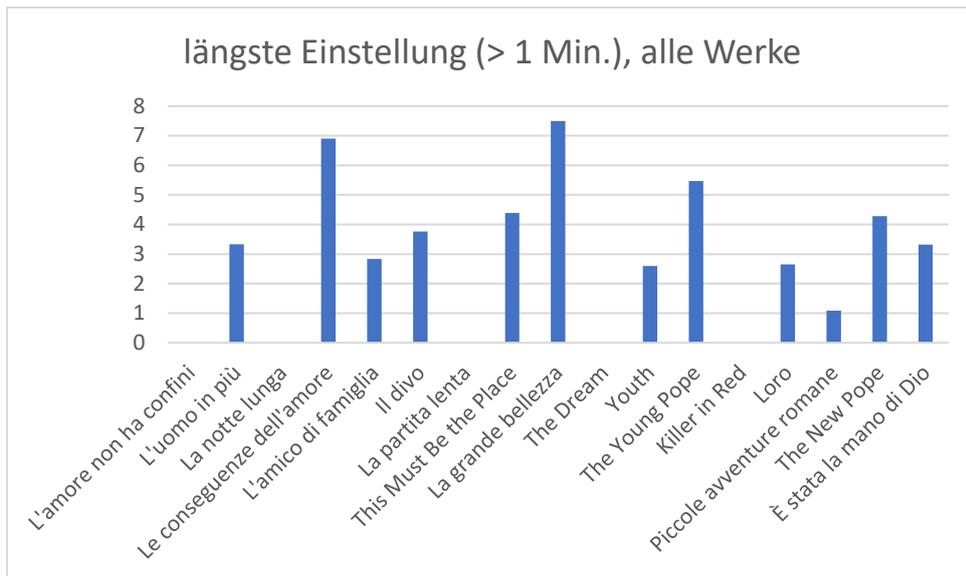
Plansequenzen



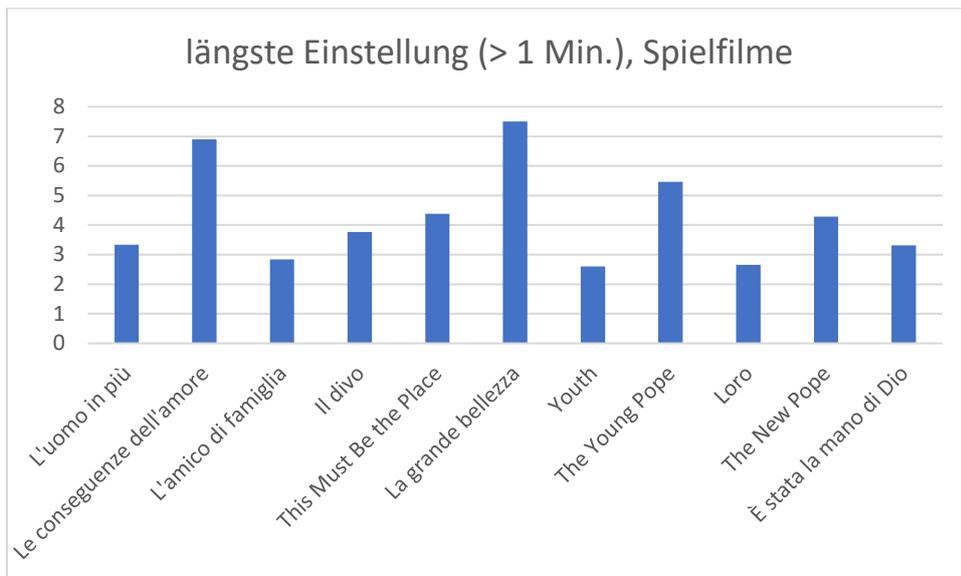
Durchschnitt (alle Werke): 6,21 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 8,36 %



Längste Einstellung (alle Werke): 7:30 Minuten („La grande bellezza“)

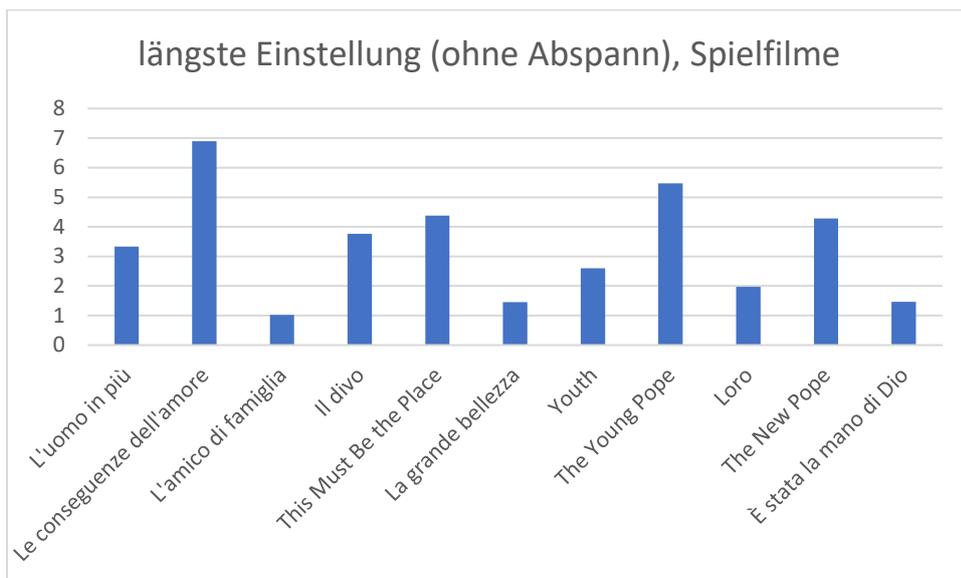


Längste Einstellung (Spielfilme / Mini-Serien): 7:30 Minuten („La grande bellezza“)



Längste Einstellung (ohne Abspann, alle Werke):

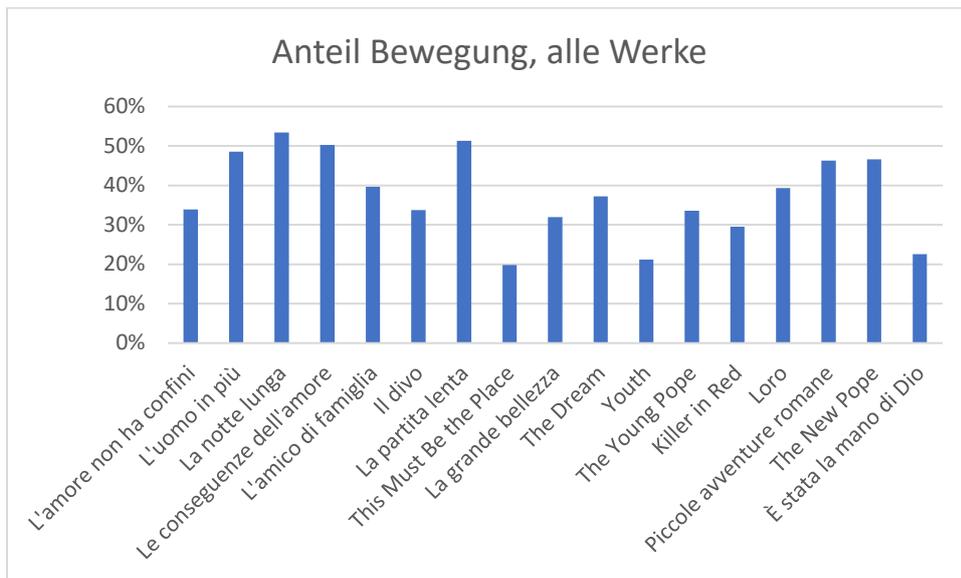
6:54 Minuten („Le conseguenze dell’amore“)



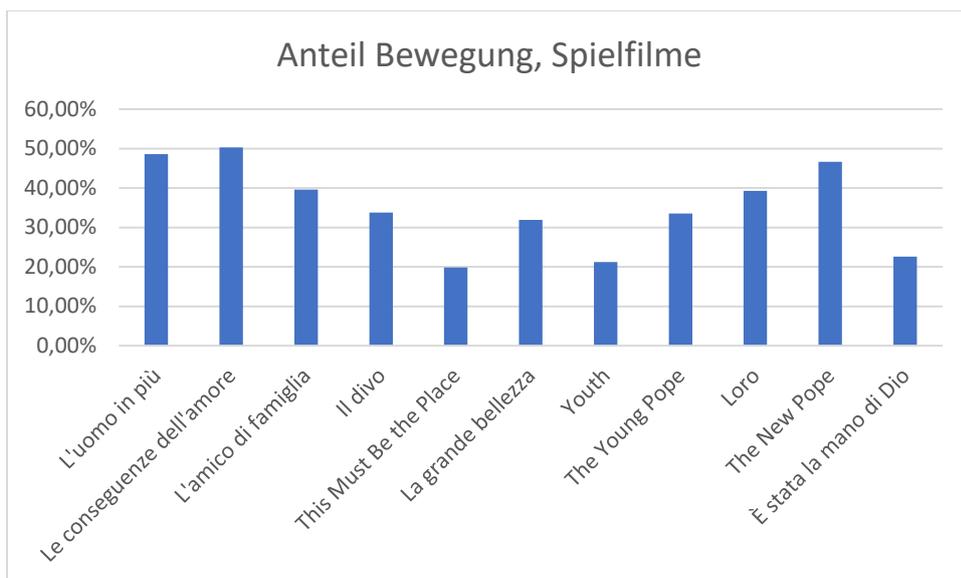
Längste Einstellung (ohne Abspann, Spielfilme / Mini-Serien):

6:54 Minuten („Le conseguenze dell’amore“)

Kamerabewegung



Durchschnitt (alle Werke): 37,58 %



Durchschnitt (Spielfilme / Mini-Serien): 35,20 %

Literatur- und Quellenverzeichnis

Paolo Sorrentinos Filmografie

- Sorrentino, Paolo. 1998: „L'amore non ha confini“ Italien (Rom): Indigo Film
- Sorrentino, Paolo. 2001a: „L'uomo in più“ Italien (Rom): Indigo Film / Key Films
- Sorrentino, Paolo. 2001b: „La notte lunga“ Italien (Rom / Mailand): Indigo Film / Tele+ / Comune di Milano
- Sorrentino, Paolo. 2004: „Le conseguenze dell'amore“ Italien (Rom): Indigo Film / Fandango
- Sorrentino, Paolo. 2006: „L'amico di famiglia“ Frankreich / Italien (Rom): Indigo Film / Fandango
- Sorrentino, Paolo. 2008: „Il divo“ Frankreich / Italien (Rom): Indigo Film / Lucky Red / Parco Film
- Sorrentino, Paolo. 2009: „La partita lenta“ Italien: Parco Film
- Sorrentino, Paolo. 2011a: „This Must Be the Place“ Frankreich / Irland / Italien (Rom): Indigo Film / Lucky Red / Medusa Film
- Sorrentino, Paolo. 2013: „La grande bellezza“ Frankreich / Italien (Rom): Indigo Film
- Sorrentino, Paolo. 2014: „The Dream“ Italien (Rom): Buena Onda (für Bulgari)
- Sorrentino, Paolo. 2015: „Youth“ Frankreich / Großbritannien / Italien / Schweiz (Rom): Indigo Film
- Sorrentino, Paolo. 2016: „The Young Pope“ Frankreich / Großbritannien / Italien / Spanien / USA (Rom): Wildside (für Sky Italia / HBO / Canal+)
- Sorrentino, Paolo. 2017: „Killer in Red“ Italien (Rom): Filmmaster Productions (für Campari)
- Sorrentino, Paolo. 2018a: „Loro“ Frankreich / Italien (Rom): Indigo Film
- Sorrentino, Paolo. 2018b: „Piccole avventure romane“ Italien (Rom): Indigo Film / Collateral Films (für La Rinascente)
- Sorrentino, Paolo. 2020: „The New Pope“ Frankreich / Großbritannien / Italien / Spanien / USA (Rom): Wildside (für Sky Italia / HBO / Canal+)
- Sorrentino, Paolo. 2021: „È stata la mano di Dio“ Italien (Rom): The Apartment

weitere Filme ⁶⁷²

- Blacha, Nicole. 2022: „Pussy, Pleasure, Power! – Die weibliche Lust in der Popkultur“ Deutschland: ZDF. <https://www.arte.tv/de/videos/107821-000-A/pussy-pleasure-power/> (zuletzt aufgerufen: 15.07.2022, in der Mediathek bis zum 05.09.2022 verfügbar)

⁶⁷² Sofern sie als Beleg dienen und nicht lediglich erwähnt werden.

Fellini, Federico. 1960: „La dolce vita – Das süße Leben“ Frankreich / Italien: Riama Film

Fellini, Federico. 1972: „Roma“ Frankreich / Italien: Ultra Film / Les Productions Artistes Associés

Literatur- und Artikelverzeichnis ⁶⁷³

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.). 2014: „Texte zur Theorie des Films“ Stuttgart: Reclam, 6. Auflage (Ersterscheinung: 1979)

Alexius, Christian. 2020: *Der Humanismus, die Masken und das Ideal wahrer Schönheit. Von den Gesichtern in La grande bellezza und anderen Filmen Paolo Sorrentinos*, in Alexius, Christian / Curstädt, Lucas / Hayer, Björn: „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ Marburg: Büchner-Verlag eG, 2020, S.27 – 62

Alexius, Christian / Curstädt, Lucas / Hayer, Björn. 2020: „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ Marburg: Büchner-Verlag eG

Alexius, Christian / Curstädt, Lucas / Hayer, Björn. 2020: *Zur Einleitung*, in Alexius, Christian / Curstädt, Lucas / Hayer, Björn: „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ Marburg: Büchner-Verlag eG, 2020, S.7 – 26

Altman, Randi. 2022: „DP Daria D’Antonio Talks Oscar-Nominated *The Hand of God*“ *Randi Altman’s postPerspective*, veröffentlicht: 21. März 2022. <https://postperspective.com/dp-daria-dantonio-talks-oscar-nominated-the-hand-of-god/> (zuletzt aufgerufen: 27.07.2022)

ASC (American Society of Cinematographers) Staff. 2016: „Red Launches Helium 8K Sensor“ *American Cinematographer*, Dezember 2016. <https://ascmag.com/articles/red-launches-helium-8k-sensor> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Bazin, André. 1956: „Schneiden verboten!“ in Fischer, Robert (Hrsg.): „Was ist Film?“ Berlin: Alexander Verlag, 2015, S.75 – 89. Orig.: Bazin, André. „Schneiden verboten!“ (Montage interdite), in *Cahiers du cinéma*, Nr. 65, Dezember 1956, S.32 – 36. Die ersten drei Absätze (zu *Crin blanc*) stammen aus „Le réel et l’imaginaire“, in *Cahiers du cinéma*, Nr. 25, Juli 1953, S. 52 – 55

Bazin, André. 2015: „Die Entwicklung der Filmsprache“ in Fischer, Robert (Hrsg.): „Was ist Film?“ Berlin: Alexander Verlag, 2015, S.90 – 109. Hinweis: „Die Entwicklung der Filmsprache“ (L’évolution du langage cinématographique) ist eine Synthese aus drei Artikeln. Der erste wurde für den Jubiläumsband *Vingt ans de cinéma à Venise* (Hrsg. Antonio Petrucci, Rom: Editions de L’Ateneo 1952) geschrieben, der zweite erschien unter dem Titel „Le découpage et son évolution“ in der Zeitschrift *L’Age Nouveau* (Nr. 93, Juli 1955), und der dritte, „Pour en finir avec la profondeur de champ“, stammt aus den *Cahiers du cinéma*, Nr. 1, April 1951, S. 17 – 23)

Benjamin B. 2009: „*Inglourious Basterds*: A Nazi’s Worst Nightmare“ *American Cinematographer*, September 2009. <https://ascmag.com/articles/inglourious-basterds-a-nazis-worst-nightmare> (zuletzt aufgerufen: 09.08.2022)

⁶⁷³ Internetquellen, sofern es sich um Artikel handelt, bei denen ich den Urheber erschließen konnte, finden sich ebenfalls in diesem Verzeichnis

- Benjamin B. 2012: „Dariusz Wolski, ASC and Ridley Scott discuss their approach to 3-D digital capture on the sci-fi thriller Prometheus” *American Cinematographer*, Juli 2012. https://theasc.com/ac_magazine/July2012/Prometheus/page1.html (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Benjamin B. 2015: „6 Cinematography Trends“ *American Cinematographer*, veröffentlicht: 25. Dezember 2015. <https://ascmag.com/blog/the-film-book/2015-in-review-6-trends> (zuletzt aufgerufen: 31.07.2015)
- Bergeson, Samantha. 2022: “Zendaya and Anne Hathaway Slink in Diamonds and Jewelry in Paolo Sorrentino’s Bulgari Ad – Watch” *Indiewire*, veröffentlicht: 24. Mai 2022. <https://www.indiewire.com/2022/05/zendaya-anne-hathaway-bulgari-ad-paolo-sorrentino-watch-1234728052/#> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)
- Bisoni, Claudio. 2016: *Paolo Sorrentino: Between Engagement and Savoir Faire* in Lombardi, Giancarlo / Uva, Christian (Hrsg.): „Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film“ Oxford: Peter Lang, 2016
- Block Hicks, Natasha. 2021: “How Italian DP Daria D’Antonio shot The Hand Of God, director Paolo Sorrentino’s most personal film to date” *Cinematography World*, veröffentlicht: 18. Dezember 2021. <https://www.cinematography.world/how-italian-dp-daria-dantonio-shot-hand-of-god-director-paolo-sorrentinos-most-personal-film-to-date/> (zuletzt aufgerufen: 27.07.2022)
- Bondanella, Peter / Pacchioni, Federico. 2017: “A History of Italian Cinema” Zweite Auflage, New York u.a.
- Bonsaver, Guido. 2009: “Prince of Darkness” *Sight and Sound* 19, no.4 (2009): S.42 – 44. des weiteren: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49529> (zuletzt aufgerufen: 29.06.2022)
- Bordwell, David. 2002: “Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film.” *Film Quarterly* 55, no. 3 (2002): S.16 – 28. University of California Press
- Bradshaw, Peter. 2021: “The Hand of God Review – Paolo Sorrentino tells his own Maradona Story” *The Guardian*, veröffentlicht: 1. Dezember 2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/dec/01/the-hand-of-god-review-sorrentino-maradona-italian-film-maker-neapolitan-drama> (zuletzt aufgerufen: 29.06.2022)
- Cangiano, Mimmo. 2021: *Against Postmodernism: Paolo Sorrentino and the Search for Authenticity* in Mariani, Annachiara (Hrsg.): “Paolo Sorrentino’s Cinema and Television” Bristol: Intellect 2021 S. 24 – 36
- Cherkowski, Robert. ?: “Cheyenne – This Must Be the Place” *Filmstarts*, veröffentlicht: unbekannt. <https://www.filmstarts.de/kritiken/146622/kritik.html> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)
- Clive Owen and Paolo Sorrentino Lead (R)Evolution to film for Campari Red Diaries 2017: <https://www.multivu.com/players/uk/7946751-clive-owen-paolo-sorrentino-campari-red/> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Crowdus, Gary. 2009: “Exposing the Dark Secrets of Italian Political History: An Interview with Paolo Sorrentino” *Cineaste* 34, no. 3 (Sommer 2009): S.32 - 37
- Crowdus, Gary. 2014: “In Search of Great Beauty. An Interview with Paolo Sorrentino” in *Cineaste* (Frühling 2014): S.8 – 13
- Cucco, Marco. 2014: *Che cosa è un film? La grande bellezza in una prospettiva di economia e politica dei media* in “La trama dei media. Stato, imprese, pubblico nella società dell’informazione” Rom: Carocci 2014
- Cumming, Ed. 2021: “Paolo Sorrentino: ‘What worries me is the scepticism about these wonderful aspects of our life, like sensuality and eroticism’” *The Independent*, veröffentlicht: 06.

Dezember 2021. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/paolo-sorrentino-interview-the-great-beauty-b1969067.html> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)

Curstädt, Lucas. 2020: *Anthropomediale Szenen, die filmische Geste und der ästhetische Überschuss* in Alexius, Christian / Curstädt, Lucas / Hayer, Björn. 2020: „Paolo Sorrentino. Das Werk eines Ästheten“ Marburg: Büchner-Verlag eG, 2020, S.125 – 172

Deleuze, Gilles. 1986: „Cinema 1: The Movement Image“ Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press

Di Martino, Loredana / Verdicchio, Pasquale (Hrsg.). 2017: „Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema“ Newcastle upon Tyne

Doane, Mary Ann. 2000: *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* in Stam, Robert / Miller, Toby (Hrsg.): „Film Theory: An Anthology“ Malden: Blackwell, 2000: S.495 – 509

Drobinski, Matthias. 2020: „Revolutionär und Reaktionär“ *Süddeutsche Zeitung*, veröffentlicht: 17. Mai 2020. <https://www.sueddeutsche.de/politik/vatikan-revolutionaer-und-reaktionaer-1.4910386> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

Dry, Jude. 2019: „Jennifer Lawrence to Produce and Star in New Paolo Sorrentino Film ‘Mob Girl’“ *Indiewire*, veröffentlicht: 24. Juli 2019. <https://www.indiewire.com/2019/07/jennifer-lawrence-paolo-sorrentino-mob-girl-1202160542/> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

Ebert, Roger. 2005: „Ozu: The masterpieces you’ve missed“ *RogerEbert.com*, veröffentlicht: 07. Januar 2005. <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/ozu-the-masterpieces-youve-missed> (zuletzt aufgerufen: 09.08.2022)

Edelstein, David / Vachon, Christine. 1998: „Shooting to Kill: How an Independent Producer Blasts Through the Barriers to Make Movies That Matter“ New York City: Avon

Ehlen, Peter / Haeffner, Gerd / Schmidt, Josef. 2016: „Philosophie des 19. Jahrhunderts“ Stuttgart: W. Kohlhammer (fünfte vollständig überarbeitete Fassung)

Elkann, Alain. 2017: „Alain Elkann Interviews Italian Director and Screenwriter Paolo Sorrentino,“ Alain Elkann Interviews (website), veröffentlicht: 05. März 2017. <http://www.alainelkanninterviews.com/paolo-sorrentino/> (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Engstler, Achim. 2008: *Skeptizismus* in Precht, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hrsg.): „Metzler Lexikon Philosophie“ Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler (dritte Auflage), 2008: S.562

Ernst, Jutta. 2013: *Literaturtheorien des Modernismus* in Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2013 (fünfte und aktualisierte Auflage): S.538 – 540

Facchini, Monica. 2017: *A Journey from Death to Life. Spectacular Realism and the ‘Unamendability’ in Reality in Paolo Sorrentino’s The Great Beauty*, in Di Martino, Loredana / Verdicchio, Pasquale (Hrsg.): „Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema“ Newcastle upon Tyne, 2017

Feinberg, Scott. 2022: „‘Awards Chatter’ Podcast – Paolo Sorrentino (‘The Hand of God’)“ *The Hollywood Reporter*, veröffentlicht: 19. Februar 2022. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/awards-chatter-podcast-paolo-sorrentino-the-hand-of-god-1235096734/> (zuletzt aufgerufen: 27.06.2022)

Felix, Jürgen. 2011: *Postmoderne und Kino* in Koebner, Thomas (Hrsg.): „Reclams Sachlexikon des Films“ Stuttgart: Reclam, 2011 (3. Auflage, Ersterscheinung: 2002), S.535 – 537

- Fischer, Robert (Hrsg.). 2015: „Was ist Film?“ Berlin: Alexander Verlag (3. Auflage, Erstausgabe 2004). Französisches Original: Bazin, André. „Qu'est-ce que le cinéma?“ Paris : Les Éditions du Cerf, 1975
- Frisch, Simon. 2020: *Auteurismus. Film und Artefakt*, in: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hrsg.): „Handbuch Filmanalyse“, Wiesbaden, 2019.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009: „Staring: How We Look“ Oxford: Oxford University Press
- Grainge, Paul (Hrsg.). 2003: „Memory and Popular Film“ New York City: Manchester University Press
- Grzeschik, Ilona. 2011: *Zoom* in Koebner, Thomas (Hrsg.): „Reclams Sachlexikon des Films“ Stuttgart: Reclam, 2011. S. 791 – 792 (3. Auflage, Ersterscheinung: 2002)
- Hart, Hugh. 2015: „Christopher Nolan fights to keep film alive“ *DGA Quarterly Magazine* (Sommer 2015). <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1503-Summer-2015/Industry-Film-is-Dead.aspx> (zuletzt aufgerufen: 31.07.2022)
- Hipkins, Danielle. 2008: „Why Italian Film Studies Needs a Second Take on Gender“ *Italian Studies* 63, Nr. 2 (2008): S.213 - 234
- Holben, Jay. 2012: „David Fincher reteams with Jeff Cronenweth, ASC to remake the Swedish hit *The Girl with the Dragon Tattoo*“ *American Cinematographer*, Januar 2012. https://theasc.com/ac_magazine/January2012/GirlwiththeDragonTattoo/page2.html (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Iannone, Pasquale. 2013: „Journey to the End of the Night.“ *Sight and Sound* 23, no. 10 (2013), S.38 – 41
- Iannotta, Antonio. 2016: *Le immagini del potere: Note sull'identità italiana nel cinema di Paolo Sorrentino* in *California Italian Studies* , 6:2, S.1 – 17.
- Jameson, Fredric. 1991: „Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ Durham
- Karasek, Hellmuth. 2015: „Billy Wilder. Eine Nahaufnahme“ Hamburg
- Keating, Patrick (Hrsg.). 2014: „Cinematography“ London: I.B. Tauris
- Kilbourn, Russell J. A.. 2020: „The cinema of Paolo Sorrentino : commitment to style“ New York: (Wallflower Press) Columbia University Press
- Koebner, Thomas (Hrsg.). 2011: „Reclams Sachlexikon des Films“ Stuttgart: Reclam (3. Auflage, Ersterscheinung: 2002)
- Kositzke, Boris. 2008: *Postmoderne* in Precht, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hrsg.): „Metzler Lexikon Philosophie“ Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler (dritte Auflage), 2008: S.472 – 473
- Landsberg, Alison. 2003: *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture* in Grainge, Paul (Hrsg.): „Memory and Popular Film“ New York City: Manchester University Press, 2003. S. 144 – 161
- Langenscheidt-Redaktion (Hrsg.). 2010: „Langenscheidt Power Wörterbuch Italienisch“ München: Langenscheidt
- Leotta, Alfio. 2011: „Do Not Underestimate the Consequences of Love: The Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema.“ *Italica* 88, no. 2 (Sommer 2011): S.286 – 296

- Lombardi, Giancarlo / Uva, Christian (Hrsg.). 2016: „Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film“ Oxford: Peter Lang
- Lombardi, Giancarlo. 2021: *Foreword* in Mariani, Annachiara (Hrsg.): “Paolo Sorrentino’s Cinema and Television” Bristol: Intellect 2021; S.XIII - XVI
- Luceri, Marco. 2006: “Corpi” *drammaturgia.it*, veröffentlicht: 16. November 2006. <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3099> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Marcus, Millicent. 2010: “The Ironist and the Auteur: Post-Realism in Paolo Sorrentino’s *Il Divo*”, *The Italianist* 30 (2010): S. 245 – 257
- Mariani, Annachiara. 2021: *Introduction: The Creative and Artistic Trajectory of Paolo Sorrentino*, in Mariani, Annachiara (Hrsg.): “Paolo Sorrentino’s Cinema and Television” Bristol: Intellect, 2021, S.XVII – XXX
- Mariani, Annachiara (Hrsg.). 2021: “Paolo Sorrentino’s Cinema and Television” Bristol: Intellect
- Marini-Maio, Nicoletta. 2020: “È solo l’alito di un vecchio’: Corpi di donne, mascolinità senile e maschere dell’impotenza in *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino” *L’Avventura*
- Marlow-Mann, Alex. 2010a: *Characters engagement and alienation in the cinema of Paolo Sorrentino*, in W. Pope (Hrsg.): “Italian Films Directors in The New Millennium”, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010: S.161 – 173
- Marlow-Mann, Alex. 2010b: “Beyond Post-Realism: A Response to Millicent Marcus” in *The Italianist* 30, S.263 – 271
- Marlow-Mann, Alex. 2011: “The New Neapolitan Cinema”, Edinburgh 2011, Edinburgh University Press
- Mayer, Ruth. 2013: *Postmoderne* in Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2013 (fünfte und aktualisierte Auflage): S.618 – 619
- Meiler, Oliver. 2022: „Cinema Inferno. Kinosterben in Italien“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. Februar 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/italien-kinosterben-1.5538226> (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)
- Müller, Klaus Peter. 2013: *Moderne* in Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2013 (fünfte und aktualisierte Auflage): S.534 – 537
- Mulvey, Laura. 1973: „Visuelle Lust und narratives Kino“ in Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.). 2014: „Texte zur Theorie des Films“ Stuttgart: Reclam, 6. Auflage (Ersterscheinung: 1979), S.389 – 408
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). 2013: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ (5. Aufl.) Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler
- O’Donoghue, Darragh. 2019: “Loro” *Cineaste*, 45. Jahrgang, 1. Heft, 2019
- Pagani, Malcolm. 2020: „L’inconsolabile tristezza degli adolescenti. Intervista a Paolo Sorrentino“ *Vanity Fair Italia*, veröffentlicht: 20. Mai 2020. <https://www.vanityfair.it/show/cinema/2020/05/20/intervista-paolo-sorrentino-inconsolabile-tristezza-degli-adolescenti> (zuletzt aufgerufen: 27.06.2020)

Pettigrew, Damien. 1995: "Ich bin ein großer Lügner" Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
Original: Pettigrew, Damien. 1994: „Je suis un grand menteur“ Paris: l'Arche Éditeur

Plantinga, Carl. 2009: "Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience"
Berkeley: University of California Press

Precht, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hrsg.). 2008: „Metzler Lexikon Philosophie“ Stuttgart /
Weimar: J. B. Metzler (dritte Auflage)

Pulver, Andrew. 2016: "Paolo Sorrentino: 'I Never Use a Crude Approach to Showing the Na-
ked Bodies of Older People.'" *The Guardian*, veröffentlicht 15. Januar 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/15/paolo-sorrentino-michael-caine-youth-oscar-great-beauty/> (zuletzt auf-
gerufen: 29.06.2022)

Rabin, Nathan. 2007: „The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown“ *AV
Club*, veröffentlicht: 25. Januar 2007. [https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-
case-file-1-elizabet-1798210595](https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595) (zuletzt aufgerufen: 19.07.2022)

Renga, Dana. 2019: *The Mafia noir: Palo Sorrentino's* Le conseguenze dell'amore In Renga,
Dana: „Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millennium“ Toronto:
University of Toronto Press, 2013

Renga, Dana. 2019: „Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millen-
nium“ Toronto: University of Toronto Press

Rooney, David. 1997: "The Vesuvians", *Variety*, veröffentlicht 30. November 1997. [https://va-
riety.com/1997/film/reviews/the-vesuvians-2-1200452401/](https://variety.com/1997/film/reviews/the-vesuvians-2-1200452401/) (zuletzt aufgerufen 28.06.2022)

Rooney, David. 2021: „Paolo Sorrentino's 'The Hand of God' ('È stata la mano di Dio')": Film
Review" *The Hollywood Reporter*, veröffentlicht: 2. September 2021. [https://www.hollywoodre-
porter.com/movies/movie-reviews/paolo-sorrentinos-the-hand-of-god-review-1235005130/](https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/paolo-sorrentinos-the-hand-of-god-review-1235005130/) (zuletzt auf-
gerufen: 07.07.2022)

Rüb, Matthias. 2020: „Nächster Zug im Duell Berlusconi gegen Draghi“ *FAZ*, veröffentlicht
15. Januar 2022. [https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/statt-draghi-rechte-parteien-fuer-berlu-
sconi-als-praesident-17733348.html](https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/statt-draghi-rechte-parteien-fuer-berlusconi-als-praesident-17733348.html) (zuletzt aufgerufen 29.06.2022)

Sarasin, Philipp. 2017: „Fakten und Wissen in der Postmoderne“ Bundeszentrale für politi-
sche Bildung, veröffentlicht: 28. März 2017. [https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulis-
mus/245449/fakten-und-wissen-in-der-postmoderne/](https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulis-mus/245449/fakten-und-wissen-in-der-postmoderne/) (zuletzt aufgerufen: 02.06.2022)

Sassoon, Donald. 2013: "Giulio Andreotti obituary" *The Guardian*, veröffentlicht: 6. Mai 2013.
<https://www.theguardian.com/world/2013/may/06/giulio-andreotti-prime-minister> (zuletzt aufgerufen:
29.06.2022)

Schauer, Bradley. 2014: *The Auteur Renaissance, 1968 – 1980*, in Keating, Patrick (Hrsg.):
„Cinematography“ London: I.B. Tauris, 2014. S.84 – 105

Sharf, Zack. 2021: "Jennifer Lawrence, Paolo Sorrentino's Hollywood Agent Biopic Gets Re-
ported \$80 Million Streaming Offer" *IndieWire*, veröffentlicht: 9. August 2021. [https://www.in-
diewire.com/2021/08/jennifer-lawrence-sue-mengers-biopic-streamer-offer-1234656667/](https://www.indiewire.com/2021/08/jennifer-lawrence-sue-mengers-biopic-streamer-offer-1234656667/) (zuletzt auf-
gerufen: 19.07.2022)

Sicinski, Michael. 2017: "Paolo Sorrentino: A Medium Talent" in *Cinemascope*, S.17 – 21

Simmel, Georg. 1993: „Das Individuum und die Freiheit. Essais“ Frankfurt am Main: Fischer
Taschenbuch

- Simor, Eszter / Sorfa, D. David: „Irony, Sexism and Magic in Paolo Sorrentino’s Films” *Studies in European Cinema* 14, no. 3 (2017: S.1 – 16)
- Sorrentino, Paolo. 2011b: “Everybody’s Right”. Trans. Anthony Shugaar. New York: Europa Editions
- Spadafora, Alberto (Hrsg.). 2014: “The Great Beauty: Told by Director of Photography Luca Bigazzi” Selbst verlegt, CreateSpace Independent Publishing Platform
- Tammaro, Gianmaria. 2018: “Io direttrice donna della fotografia sul set di Il Miracolo” *Vanity Fair*, veröffentlicht: 15. Mai 2018. <https://www.vanityfair.it/show/tv/2018/05/15/io-direttrice-donna-della-fotografia-sul-set-di-il-miracolo> (zuletzt aufgerufen: 25.07.2022)
- Tuan, Lydia. 2021: *Paolo Sorrentino’s Cinematic Excess* in Mariani, Annachiara (Hrsg.): “Paolo Sorrentino’s Cinema and Television” Bristol: Intellect, 2021. S.57 – 78
- Turrini, Davide. 2022: „Cinque pezzi facili, Paolo Sorrentino dirigerà per la Rai le pièce teatrali di Mattia Torre. Il programma e gli attori” *Il Fatto Quotidiano*, veröffentlicht: 5. Juli 2022. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/07/05/cinque-pezzi-facili-paolo-sorrentino-dirigera-per-la-rai-le-pièce-teatrali-di-mattia-torre-il-programma-e-gli-attori/6649569/> (zuletzt aufgerufen: 09.08.2022)
- Trutt, Markus. 2020: “Der gefeierte Mann hinter „The New Pope“: Das ist Paolo Sorrentino“ *Filmstarts*, veröffentlicht: 25. Februar 2020. <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18529754.html> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)
- Verini, Bob. 2022: „With ‘The Hand of God,’ Director Paolo Sorrentino Pens an Ode to His Youth” *Variety*, veröffentlicht: 16. März 2022. <https://variety.com/2022/biz/news/hand-of-god-paolo-sorrentino-naples-childhood-1235204488/> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)
- Vigni, Franco. 2012: „La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino“ Florenz: Aska Edizioni
- Vitale, Giovanna. 2022: “Pd, appello di Letta al centrodestra per un patto di legislatura: “Elegiamo insieme un presidente super partes, Berlusconi è divisivo”” *La Repubblica*, 15. Januar 2022. https://www.repubblica.it/politica/2022/01/15/news/quirinale_direzione_partito_pd-333918805/ (zuletzt aufgerufen: 29.06.2022)
- von Becker, Peter. 2008: „Spiel dir das Lied vom Tod“ *Der Tagesspiegel*, veröffentlicht: 17. November 2008. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/italien-festival-spiel-dir-das-lied-vom-tod/1373524.html> (zuletzt aufgerufen: 10.08.2022)
- Willis, David Alexander. 2017: „Red Unveils Monstro 8K VV Sensor” *American Cinematographer*, November 2017. <https://ascmag.com/articles/red-unveils-monstro-8k-vv-sensor> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Willis, David Alexander. 2018: „Filmmaking Lenses for Full-Frame Shooting” *American Cinematographer*, Mai 2018. <https://ascmag.com/articles/filmmaking-lenses-for-full-frame> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)
- Witmer, Jon D. 2010: „Il Divo“ in *American Cinematographer* (Februar 2010); https://theasc.com/ac_magazine/February2010/DVDPlayback/page3.html (zuletzt aufgerufen: 10.07.2022)

Internetquellen

About – Daria d'Antonio: <https://www.dariadantonio.com/about> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

Akira Kurosawa – Composing Movement: <https://www.youtube.com/watch?v=doaQC-S8de8> (zuletzt aufgerufen: 08.08.2022)

Backstage de “La partita lenta” di Sorrentino – perFudica: <https://www.dailymotion.com/video/x8ziqa> (zuletzt aufgerufen: 03.07.2022)

Bild zu Paolo Sorrentino – Il Divo – Der Göttliche : Bild Paolo Sorrentino. <https://www.filmstarts.de/personen/93843/bilder/detail/?cmediafile=18937882> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Cannes: Ovazione per Marco Bellocchio: <https://www.youtube.com/watch?v=9iRGLMf8mNQ> (zuletzt aufgerufen: 10.07.2022)

Collateral Films – Facebook: <https://www.facebook.com/CollateralFilms/photos/a.2077266772339957/2077266899006611> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia: <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU> (zuletzt aufgerufen: 27.06.2022)

Daria D'Antonio, autrice della fotografia – nonsoloregisti: <https://nonsoloregisti.altervista.org/daria-dantonio/#:~:text=Daria%20D%E2%80%99Antonio%20%C3%A8%20un%E2%80%99autrice%20e%20autrice%20della%20fotografia,teatro.%20Dal%202007%20lavora%20come%20direttore%20della%20fotografia.> (zuletzt aufgerufen: 25.07.2022)

Daria D'Antonio creates Intimate visual style for The Hand of God: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god> (zuletzt aufgerufen: 25.07.2022)

Dell'ispirazione_FELLINI e SORRENTINO: <https://www.youtube.com/watch?v=BvaBB7S0nKM> (zuletzt aufgerufen: 10.07.2022)

Giorgio Armani – Frames of Life – Films of City Frames: <https://www.youtube.com/watch?v=pO-XUnAAH5-I> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)

IL DIVO, director Paolo Sorrentino, on set, 2008 Lucky Red courtesy Everett Collection
Lucky Red c: <https://www.imago-images.de/st/0097953115> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Le Vidéo Club de Paolo Sorrentino à l'occasion de son film "La Main de Dieu" :
<https://www.youtube.com/watch?v=mqqnsTS347I> (zuletzt aufgerufen: 09.07.2022)

Marburger Kamerapreis: Luca Bigazzi, Preisträger des Jahres 2017: <http://www.marburger-kamerapreis.de/pt-2017/> (zuletzt aufgerufen: 28.06.2020)

Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 1: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/06/28/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-1/> (zuletzt aufgerufen: 28.06.2020)

Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 2: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-2/> (zuletzt aufgerufen: 28.06.2020)

Marburger Kamerapreis: Werkstattgespräch Luca Bigazzi, Teil 3: <http://www.marburger-kamerapreis.de/2017/07/05/werkstattgesprach-luca-bigazzi-teil-3/> (zuletzt aufgerufen: 28.06.2020)

Michael Bay – What is Bayhem?: <https://www.youtube.com/watch?v=2THVvshvq0Q> (zuletzt aufgerufen: 08.08.2022)

Paolo Sorrentino sul set del suo This Must Be the Place: https://movieplayer.it/foto/paolo-sorrentino-sul-set-del-suo-this-must-be-the-place_202482/ (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Papst vergleicht Abtreibung mit Auftragsmord: <https://www.tagesschau.de/ausland/papst-abtreibung-101.html> (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

Pasquale Mari | Staatsoper Berlin: <https://www.staatsoper-berlin.de/en/kuenstler/pasquale-mari.1665/> (zuletzt aufgerufen: 24.07.2022)

Regelwerk der Oscars: https://www.oscars.org/sites/oscars/files/95th_oscars_complete_rules.pdf (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Sabbia by Paolo Sorrentino for Giorgio Armani: <https://www.youtube.com/watch?v=qtFIPp2FRuI> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)

Strategia della tensione in Dizionario di storia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/strategia-della-tensione_%28Dizionario-di-Storia%29/ (zuletzt aufgerufen: 03.07.2022)

Technovision Cameras >> ShotOnWhat? Movies & Television: <https://shotonwhat.com/cameras/technovision-cameras> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

The Consequences of Love (Le conseguenze dell'amore) – 2004: <https://www.filmitalia.org/en/film/27771/> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

The Hand of God: Aus der Sicht von Paolo Sorrentino (auf Netflix): https://www.netflix.com/watch/81566697?trackId=255824129&tctx=0%2C1%2CNAPA%40%40%7Cf1e08372-7752-4c7a-b616-eda2ed72d0f5-71908472_titles%2F1%2F%2Fthe%20hand%20of%20god%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7Cf1e08372-7752-4c7a-b616-eda2ed72d0f5-71908472_titles%2F1%2F%2Fthe%20hand%20of%20god%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2Cf1e08372-7752-4c7a-b616-eda2ed72d0f5-71908472%7C1%2CtitlesResults%2C81566697 (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

The Most Popular Cinema Cameras (Part 3): <https://www.youtube.com/watch?v=K8hyMsNmIbk> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Ultra Prime Lenses – ARRI: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cine-lenses/ultra-prime-lenses/ultra-prime-lenses> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Zitate von Jean-Luc Godard (32 Zitate): <https://beruhmte-zitate.de/autoren/jean-luc-godard/> (zuletzt aufgerufen: 19.07.2022)

61e Edition 2008, Awards, Competition: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2008/palmars/competition> (zuletzt aufgerufen: 03.07.2022)

61e Edition 2008, Juries, Feature Films: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2008/juries/feature-films> (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)

Internetquellen IMDb: (Filme nach Erscheinungsjahr geordnet)⁶⁷⁴

Luca Bigazzi: https://www.imdb.com/name/nm0081723/?ref=ttfc_fc_cr9 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Luca Bigazzi – Awards: https://www.imdb.com/name/nm0081723/awards?ref=nm_awd (zuletzt aufgerufen: 24.07.2022)

Francesca Cima: https://www.imdb.com/name/nm0162317/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Angelo Curti: https://www.imdb.com/name/nm0193175/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Daria D'Antonio: https://www.imdb.com/name/nm1065020/?ref=ttfc_fc_cr20 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Daria D'Antonio – Awards: https://www.imdb.com/name/nm1065020/awards?ref=nm_awd (zuletzt aufgerufen: 25.07.2022)

Jean-Luc Godard – Biography:

https://www.imdb.com/name/nm0000419/bio?ref=nm_ov_bio_sm#quotes (zuletzt aufgerufen: 19.07.2022)

Emmanuel Lubezki – Awards: https://www.imdb.com/name/nm0523881/awards?ref=nm_awd (zuletzt aufgerufen: 31.07.2022)

Lele Marchitelli: https://www.imdb.com/name/nm0545661/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Pasquale Mari: https://www.imdb.com/name/nm0546938/?ref=ttfc_fc_cr10 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Andrea Molaioli: https://www.imdb.com/name/nm0596403/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 02.07.2022)

Gergely Pohárnok: https://www.imdb.com/name/nm0688400/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 03.07.2022)

⁶⁷⁴ Die Angaben zu Stab und Besetzung konnte ich auch über die Abspanne der Filme Sorrentinos erfahren. Ich habe die IMDb-Verzeichnisse angegeben, damit alle anderen ebenfalls die Möglichkeit haben auf die Stab- und Besetzungsangaben zuzugreifen.

Francesco Rosi: https://www.imdb.com/name/nm0742940/?ref =nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 10.07.2022)

Riccardo Scamarcio: https://www.imdb.com/name/nm1249052/?ref =nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 04.07.2022)

Paolo Sorrentino: https://www.imdb.com/name/nm0815204/?ref =nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Paolo Sorrentino – Awards: https://www.imdb.com/name/nm0815204/awards?ref =nm_awd (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Cristiano Travaglioli: https://www.imdb.com/name/nm1273244/?ref =nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

The Vesuvians (1997) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0120441/fullcredits/?ref =tt_cl_cl (zuletzt aufgerufen: 01.06.2022)

Love Has No Bounds (1998) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0203295/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Love Has No Bounds (1998) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt0203295/technical?ref =tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.022)

One Man Up (2001) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0295671/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

L'uomo in più – Awards: https://www.imdb.com/title/tt0295671/awards/?ref =tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Long Night (2001) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0450066/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Consequences of Love (2004) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0398883/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Le conseguenze dell'amore – Awards: https://www.imdb.com/title/tt0398883/awards/?ref =tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Family Friend (2006) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt0772105/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

L'amico di famiglia – Awards: https://www.imdb.com/title/tt0772105/awards/?ref =tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Il Divo (2008) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1023490/fullcredits/?ref =tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Il divo – Awards: https://www.imdb.com/title/tt1023490/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Slow Game (2009) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1409120/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Certified Copy (2010) - Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1020773/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 31.07.2022)

This Must Be the Place (2011): Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt1440345/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

This Must Be the Place – Awards: https://www.imdb.com/title/tt1440345/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

This Must Be the Place (2011) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

The Great Beauty (2013) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt2358891/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Great Beauty (2013) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt1440345/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

La grande bellezza – Awards: https://www.imdb.com/title/tt2358891/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Dream (2014) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt4143870/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Youth (2015) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt3312830/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Youth – Awards: https://www.imdb.com/title/tt3312830/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Youth (2015) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt3312830/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

The Young Pope (TV Mini Series 2016) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt3655448/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Young Pope – Awards: https://www.imdb.com/title/tt3655448/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The Young Pope (TV Mini Series 2016) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt3655448/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Killer in Red (2017) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt6223260/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Loro (2018) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt10182822/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Loro 1 – Awards: https://www.imdb.com/title/tt6748466/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Loro 1 (2018) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt6748466/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

Piccole avventure romane (2018) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt9132286/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The New Pope (TV Mini Series 2019 – 2020): https://www.imdb.com/title/tt7157248/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

The New Pope (TV Mini Series 2019 – 2020) – Technical Specifications: https://www.imdb.com/title/tt7157248/technical?ref=tt_spec_sm (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022)

The Hand of God (2021) – Full Cast & Crew: https://www.imdb.com/title/tt12680684/fullcredits/?ref=tt_cl_sm (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

È stata la mano di Dio – Awards: https://www.imdb.com/title/tt12680684/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 01.07.2022)

Doraibu mai kâ – Awards: https://www.imdb.com/title/tt14039582/awards/?ref=tt_awd (zuletzt aufgerufen: 07.07.2022)

Esterno notte (2022): https://www.imdb.com/title/tt12822708/?ref=nv_sr_srsq_0 (zuletzt aufgerufen: 24.07.2022)