universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Zur Wandelbarkeit Matteo Garrones – vom extremen Realismus zur Fabelwelt“

verfasst von / submitted by

Mag. Miriam Michalek-Vavra

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

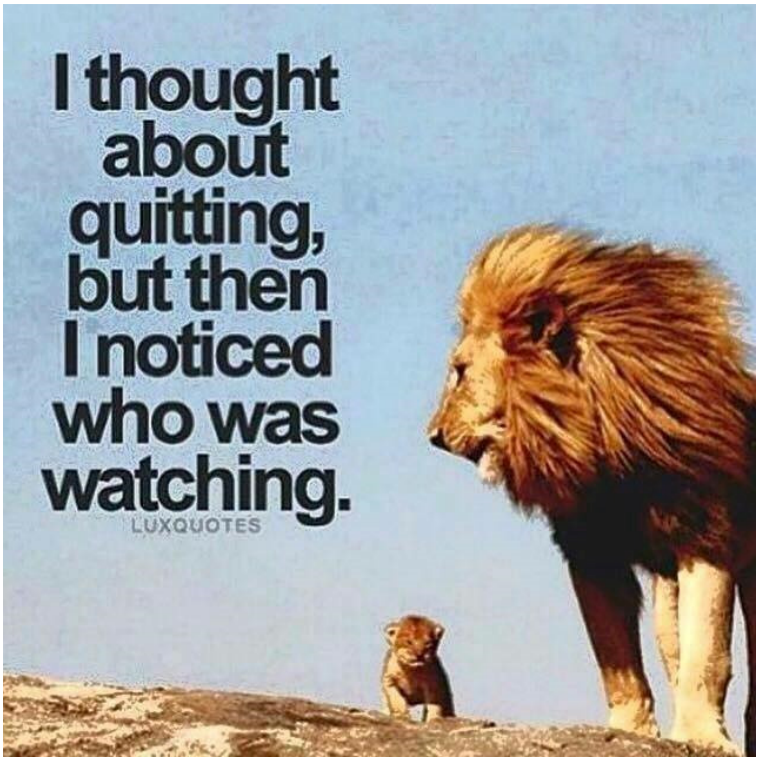
Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 353 350
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium UF Spanisch UF Italienisch
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

Vielen Dank an Frau Prof. Birgit Wagner für die inspirierende und geduldige Begleitung dieser Diplomarbeit. Danke für Ihre Zeit und den Einblick in Ihren Zugang zu Filmen, der mir ein anderes Wahrnehmen und Verständnis ermöglicht hat.

Im privaten Bereich danke ich meinem Vater Dr. Mohamad Ahmad, ohne dessen Unterstützung dieses zweite Studium nicht möglich gewesen wäre. Ich danke meinem Mann Mag. Wolfgang Michalek und meinem Sohn Fabio Alexander Vavra für ihre Geduld in zeitintensiven und schwierigen Phasen.

„Avevo pensato di arrendermi ma poi mi sono accorta di chi stava vigilando."



Inhaltsverzeichnis

1.Zur Filmgraphie Matteo Garrones 5
2. Gomorra 7
2.1 Vom Buch zum Film 7
2.1.1 Zur Person Roberto Savianos 7
2.1.2 Zur Romanreportage „Gomorra“ 8
2.1.3 Differierende Elemente von Buch und Film 12
2.2 Der Film Gomorra 15
2.2.1 Zum Genre 15
2.2.2 Der italienische Mafiafilm im Gegensatz zu den Mafiafilmen amerikanischen Stils 18
2.2.3 Formal-ästhetische Umsetzung der Thematik 22
2.2.4 Produktion 38
3. Reality 39
3.1 Zur Thematik Realityfernsehen 39
3.2 Zur Intermedialität in Garrones „Reality“ 43
3.3 Literarische und filmische Einflüsse auf Reality 45
3.4 Zur inhaltlichen Umsetzung der Thematik 46
3.5 Formal-ästhetische Umsetzung der Thematik 48
3.6 Produktion 55
4. The Tale of Tales – il racconto dei racconti 57
4.1 Zur literarischen Vorlage: “Lo cunto de li cunti” von Giambattista Basile 57
4.2 Vom Buch zum Film 61
4.3 Pasolinis Verfilmungen mittelalterlicher und orientalischer Erzählungen 66
4.4 Zum Genre 68
4.5 Formal-ästhetische Umsetzung 70
4.6 Produktion 75
5. Zur Wandelbarkeit Matteo Garrones 77
6. Riassunto in lingua italiana 80
7. Bibliographie 90
8. Anhang 95
8.1 Abstract 95
8.2 Lebenslauf der Verfasserin 97

“Garrone è uno dei pochissimi cineasti che hanno saputo dire qualcosa sull’Italia d’oggi, raccontando davvero il paese in cui viviamo (…)” *Pierpaolo de Sanctis*



Bildquelle: www.de.wikipedia.org

Matteo Garrone ist zweifellos einer der interessantesten und wandelbarsten Regisseure des zeitgenössischen italienischen Kinos, weshalb ich mich inspiriert durch das medienwissenschaftliche Seminar „Il cinema del Sud“ im Wintersemester 2014/2015 bei Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner dazu entschlossen habe, die vorliegende Diplomarbeit über die letzten drei Filme Garrones zu verfassen. Dieser Entschluss reifte während der interessanten Lehrveranstaltung, die fundierte Einblicke in die Filmwissenschaft und das süditalienische Kino im Besonderen ermöglichte.

1. Zur Filmgraphie Matteo Garrones

Der Römer Matteo Garrone, geboren 1968 als Sohn des Theaterkritikers Nico Garrone und der Fotografin Donatella Rimoldo, ist ein international anerkannter italienischer Regisseur und Drehbuchautor. 1986 maturierte Garrone an einem Kunstgymnasium in Rom und malte dann einige Jahre. Nachdem Garrone erste Erfahrungen als Kameramann gesammelt hat, stellt er seinen ersten Kurzfilm „*Silhouette*“ vor. Der Kurzfilm wird mit dem Sacherpreis prämiert. Der zweite Film Garrones „*Terra di mezzo*“ (1996), sein erster Langspielfilm, beschäftigt sich mit dem tristen Alltag von Einwanderern. Schon in einem seiner ersten Filme erzählt Garrone eine Geschichte in drei Episoden, die aber nicht, wie später bei Gomorra, miteinander verwoben werden. Garrone greift die Straßenprostitution nigerianischer Frauen auf den staubigen Landstraßen der Umgebung Roms auf und widmet sich dem Alltag junger albanischer Handwerker, die sich als Tagelöhner verdingen. Die letzte Episode des Films erzählt vom Leben eines ägyptischen Tankwartes und skizziert dessen von Demütigungen und harter Arbeit gekennzeichneten Alltag.

Es folgen „*Ospiti*“ (1998) und „*Estate Romana*“ (2000). „*Ospiti*“ stellt wieder zwei junge, albanische Immigranten und ihr schwieriges Leben in Rom in den Mittelpunkt der Handlung. „*Estate romana*“ beschäftigt sich mit prekären Existenzen im Rom der Jahrtausendwende. Umbrüche und Unsicherheiten im beruflichen und familiären Bereich fordern die Charaktere, die versuchen, in einem chaotischen und bedrohlichen Rom zu überleben, heraus.

Bei diesen beiden Filmen zeigt sich bereits Matteo Garrones Vorliebe für reale, „echte“ Schauplätze der abgebildeten Handlungen. Das Restaurant „Archimede“[1], in dem die zwei jungen Albaner in „*Ospiti*“ arbeiten, wird von der Familie Garrones geführt. Die Wohnung an der Piazza Vittorio, einem multikulturellen Teil Roms, die in „Estate Romana“ vom Protagonisten des Films bewohnt wird, gehört Matteo Garrone und wurde damals von ihm selbst bewohnt. Matteo Garrone stellt gerne einen direkten,

[1] Garrone nennt später (1997) seine Produktions- und Vertriebsgesellschaft nach diesem Restaurant: archimede film

persönlichen Kontakt zu den Orten her, an denen gefilmt werden soll. (vgl. De Sanctis 2008, S 13)

Bezugnehmend auf diese *„trilogia romana“* ist auf die Bedeutung der Stadt Rom als Handlungsraum hinzuweisen. Wie auch später bei *„Gomorra“* kommt der Umgebung, in der gedreht wird, wichtige Bedeutung zu, denn die Handlungen der Protagonisten sind untrennbar mit dem Lebensraum dieser Menschen verbunden und nehmen dort auch ihren Ursprung. Dazu schreibt Pierpaolo De Sanctis:

*„Esattamente come accade nei film successivi, l'occhio di Garrone è sempre dentro la scena, con essa e per essa, partecipe di ogni accadimento, intenta catturare gesti e traiettorie esistenziali fortemente ancorate al tessuto circostante, all'ambiente in cui sono calate e da cui paiono inestricabili, quasi ne fossero la diretta emanazione.”(*De Sanctis 2008, S 13)

In diesen ersten Filmen verzichtet Garrone quasi auf die Darstellung eines Protagonisten durch einen Schauspieler. Die nigerianischen Mädchen, die albanischen Handwerker und der Ägypter an der Tankstelle spielen sich selbst. Und auch später [2], als die Fiktionalität der Narration in Garrones Filmen zunimmt, verzichtet der Regisseur mitunter auf professionelle Schauspieler.

„*L'imbalsamatore*“ erscheint im Jahr 2002. Der Film behandelt die verstörende Geschichte des von Zwergwuchs betroffenen Präparators Peppino, der unter anderem für die Camorra arbeitet. Er entfernt Drogenpäckchen aus den Körpern zu Tode gekommener Drogenkuriere. Als er eines Tages einem sehr attraktiven jungen Mann begegnet, bietet er diesem die Teilhabe an seinem einträglichen Geschäft an, um ihm nahe sein zu können. Im Zentrum dieses Film steht eindeutig die pathologische Liebe und Abhängigkeit des Präparators von diesem, für ihn eigentlich unerreichbaren, jungen Mann. Dieses Interesse Garrones für Formen der amourösen Dipendenz bildet auch die Basis für das Thema des darauffolgenden Films.

2004 kommt „*Primo amore*“ in die italienischen Kinos. Die Thematik des Films kreist um die krankhafte Abhängigkeit einer jungen Frau von ihrem Liebhaber, der sie aufgrund seiner Machtphantasien und seiner Vorliebe für extrem untergewichtige

[2] Bis zu Reality (2012), mit Ausnahme von Tony Servillo bis zu Gomorra (2008). Im weiteren Verlauf seiner Karriere engagiert Garrone großteils Schauspieler, die aus dem Theaterbereich kommen.

Frauen in mentale und körperliche Geiselhaft nimmt und letztlich in die Magersucht treibt.

Die folgenden drei Filme werden im Rahmen dieser Arbeit genau beschrieben und analysiert.

2008 folgt *„Gomorra“*. Es ist der erste Film Garrones, der international Aufsehen erregen konnte. Der Regisseur wurde für Gomorra 2008 mit dem Großen Preis der Jury des Filmfestivals von Cannes ausgezeichnet.

Der Film Garrones *„Reality“* (2012) hat Realityshows im italienischen Fernsehen zum Thema und beschreibt das Verschwimmen der Grenzen von Wirklichkeit und Fiktion. Für den 2012 produzierten Film erhielt Garrone abermals den Großen Preis der Jury von Cannes.

Im Juni 2015 kam Garrones neuester Film *„Tale of Tales“* in die italienischen Kinos. In Österreich startete der Streifen im späten August desselben Jahres. Es handelt sich um den ersten Film des Regisseurs , der in englischer Sprache und mit einem Cast an internationalen Stars gedreht wurde.

2. Gomorra

2.1 Vom Buch zum Film

2.1.1 Zur Person Roberto Savianos



Bildquelle: www.de.wikipedia.org

Die Romanvorlage zum Film Matteo Garrones stammt vom neapolitanischen Schriftsteller und Essayisten Roberto Saviano. Saviano wurde 1979 in Frattamaggiore in der Provinz Kampanien geboren. Er studierte Philosophie an der Universität Napoli. Die Thematik, der sein Schreiben gewidmet ist, kreist um das organisierte Verbrechen, im Speziellen um die Aktivitäten der Camorra, und den internationalen Drogenhandel. Im März 2006 hat Saviano sein Buch „*Gomorra*“, das sich an realen Begebenheiten aus dem Alltag der Camorra orientiert, publiziert. Der Autor ist seit Oktober desselben Jahres nach einer Lesung in Casal di Principe, aufgrund von Morddrohungen gezwungen, unter Polizeischutz zu leben. Das bisher letzte Werk Savianos mit dem Titel „*Zero, zero, zero*“, erschienen im Jahr 2013, beleuchtet die Hintergründe des globalen Kokain-Business.

Saviano ist als anerkannter Journalist für renommierte italienische Zeitungen (*L'espresso, La Repubblica)*, in den Vereinigten Staaten für die *Washington Post* und die *New York Times* sowie für mehrere englische, deutsche und spanische Wochen- und Monatszeitschriften tätig.

2.1.2 Zur Romanreportage „Gomorra“[3]

Saviano selbst übernimmt in seinem *„libroromanzosaggio“* (vgl. Moscati 2008, S 55) “*Gomorrha*” die Rolle des Ich- Erzählers, der am Geschehen als handelnde Person beteiligt ist und in einer Anklageschrift aus dem Inneren der Camorra berichtet. Seine Erfahrungen und Erinnerungen erzählen vom alltäglichen Leben bestimmt durch das „Sistema“, das Neapel und seine ländliche Umgebung regiert.

Saviano gibt an, selbst in seiner Funktion als „verdeckter Ermittler“ an mafiösen Aktivitäten, wie dem Entladen illegaler Waren im Hafen von Napoli, beteiligt gewesen zu sein, Ermordungen miterlebt und mafiöse Strukturen ausgekundschaftet zu haben. Saviano hat den Mut, die echten Namen der Mafiabosse sowie der Opfer zu nennen

[3] Savianos Buch wurde 4 Millionen Mal verkauft und in 33 Sprachen übersetzt. (vgl. Cavaliere 2010, S 173)

und offen anzuklagen, was er mit dem Verzicht auf ein freies und sicheres Leben bezahlen musste.

Der investigative Autor beschreibt die Camorra als kriminelle Geschäftsorganisation, die die gesamte Region in wirtschaftlichen wie politischen Belangen kontrolliert und weltweit in den verschiedensten Branchen tätig ist. Saviano spricht hier die illegale Entsorgung von hochgiftigem Müll in der nächsten Umgebung Neapels, den Handel mit Drogen, gefälschten Accessoires und Kleidern, Schutzgelderpressung und Baukorruption an. Weiters spielt ein Bandenkrieg zwischen dem einflussreichen Clan der *Calalesi* und einer abgespaltenen Gruppe, den „*scissionisti*“, eine gewichtige Rolle.

In seiner Rolle als Ich-Erzähler mischt Saviano, wie bereits eingangs erwähnt, Reportage- und literarische Elemente. Aus diesem Grund ist wohl die Etikettierung „*Roman*“ nicht zutreffend. Der Begriff „*docufiction*“, auf den in weiterer Folge genauer eingegangen wird, ist geeigneter, um die vorliegende Anklageschrift zu beschreiben. Flavia Cavaliere verwendet in ihrem Aufsatz über „*Gomorra“* den Begriff „*faction*“ für die Mischung aus fiktionalen und narrativen Elementen:

„In his exposé of The Camorra combines careful investigation and detailed data with autobiographical reminiscences derived from interviews and makes a passionate cri de coeur against the organization and the corruption and the misery it engenders. (…) Gomorrha is actually a blend of fiction and fact, a form of writing commonly known as “faction” (…). (vgl. Cavaliere 2010, S 174)

In Bezug auf den literarischen Stil des Autors fällt die Tendenz zum plötzlichen, unerwarteten Wechsel des Registers auf, was typisch für den journalistischen Stil an sich ist. Er kombiniert Namen, Zahlen, Daten und Fakten mit narrativen Passagen, die es den Lesenden ermöglichen, in das Schicksal der handelnden Personen Einblick zu nehmen, Mitgefühl zu empfinden und ein lebendiges Bild der Ereignisse mitzunehmen. Bei der Lektüre des Buches fällt außerdem auf, dass der Rhythmus des Werkes ein sehr beschleunigter ist, der den Lesenden in ein Gefühl von Atemlosigkeit verfallen lässt.

Auffallend ist auch die wiederholte Anwendung des Stilmittels der Anapher, das die Funktion der Anklage des „Sistema*“* und seiner Grausamkeiten zu unterstreichen scheint.

*"**Colpevoli** i ministri, **colpevoli** i papa, **colpevoli** i santi e gli eretici, **colpevoli** i rivoluzionari e i reazionari. **Colpevoli** tutti di aver tradito, ucciso, sbagliato. **Colpevoli** di essere stati superati e sconfitti. **Colpevoli** tutti dinanzi al tribunale universale della morale storica e assolti da quello della necessità. (Saviano 2006, S. 125)*

Ein anderes interessantes stilistisches Mittel, das in "*Gomorra*" ins Auge sticht, ist die wiederholte Anwendung dreier Adjektive, wobei diese nur durch Beistriche getrennt und ohne Verbindung durch Konjunktionen aneinandergereiht werden.

„Un percorso storico identico, eternamente uguale. Imperituro, tragico, perenne"

Saviano verwendet zur Illustrierung seiner Reportage auch Stellungnahmen von Mitgliedern des „Sistema". Hier verwendet er zumeist die direkte Rede, um die Aussagen unmittelbarer auf die Lesenden wirken zu lassen. Im folgenden Beispiel gibt Saviano an, den Inhalt eines Briefes eines inhaftierten Minderjährigen wiederzugeben.

"*Tutti quelli che conosco o sono morti o sono in galera. Io voglio diventare un boss. Voglio avere supermercati, negozi, fabbriche, voglio avere donne. Voglio tre macchine, voglio che quando entro in un negozio mi devono rispettare, voglio avere magazzini in tutto il mondo. E poi voglio morire. Ma come muore uno vero, uno che comanda veramente. Voglio morire ammazzato." (Saviano 2008, S. 127)*

Auch wenn Saviano im Vorfeld schreibt, es handle sich um Stellungnahmen von Mitgliedern, bleibt für den Leser dennoch unklar, ob es sich nicht doch um von ihm erdachte Passagen handelt. Das folgende Beispiel lässt Zweifel aufkommen, ob einige dieser vermeintlichen Stellungnahmen nicht der Feder von Saviano entstammen, da diese teils sehr an seinen, persönlichen Stil erinnern.

"In un'intercettazione telefonica presente nel decreto di fermo emesso dalla Procura Antimafia nel febbraio 2006, un ragazzo spiega al telefono chi sono i capizona di Secondigliano: "Sono guagliuncelli, morti parlanti, morti viventi, morti che si muovono…. Bello e buono prendono e ti uccidono, ma tanto la vita è già persa." (Saviano 2008, S. 127)

Unleugbar ist der Saviano eigene Hang zum Pathos, der sich in der Anwendung zahlloser, teils ein wenig überzogener Metaphern zeigt.

"Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il cappotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi: no te la togli più di dosso. E non perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori." (Saviano 2008, S.149)

Bei dieser kurzen Analyse des Werkes von Saviano darf die Nähe zu Pier Paolo Pasolini nicht unerwähnt bleiben. Saviano hinterfragt die Rolle des Ich-Erzählers, des Schriftstellers; in diesem Prozess des Aufdeckens und Anklagens greift er auf sein großes künstlerisches Vorbild zurück. Er bezieht sich auf den Artikel Pasolinis vom 14. November 1974 erschienen im *Corriere della Sera*, der später als „*Romanzo delle Stragi*" in Erinnerung bleiben wird. (vgl. Corriere della Sera, 14.11.1974)

Pasquale Sabbatino von der Universität Neapel Federico II. hat dem Vergleich des "Io so" von Pasolini und Saviano einen Artikel gewidmet und schreibt in einem Absatz, dass sich Saviano zwar auf Pasolini bezieht, aber einen Schritt weiter geht. Im Gegensatz zum bitteren „*Io so. Ma non ho le prove*" gibt sich Saviano mit einem „*Io so ed ho le prove*" kämpferisch.

"Al culmine della crescente tensione dell'Io so*, Pasolini chiude con amarezza: "Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi". La sua conoscenza di nomi e fatti deriva dal suo mestiere e istinto di intellettuale e scrittore attento a tutto ciò che avviene, capace di mettere insieme i frammenti anche lontani e disparati del puzzle politico, fino a ristabilirne "la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero". L'*Io so *di Saviano, già presente nel racconto pubblicato da "Nuovi Argomenti" (ottobre-dicembre 2005), è caratterizzato da una sostanziale differenza. Infatti l'io narrante, che attraversa le strade dell'impero economico della camorra e raccoglie le prove dell'onnipotenza del cemento, ripete per alcune pagine, molto dense, come in un crescendo, "Io so e ho le prove". Così l'io narrante,* alter ego *dell'autore, rivendica allo scrittore il ruolo di testimone ("Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio") e la sua scrittura diviene racconto spietato "di queste verità". (Sabbatino 2008)*

So sieht Saviano seine Aufgabe nicht in der klassischen Funktion des Intellektuellen wie Pasolini, lediglich Puzzlestücke komplexer, politischer Verhältnisse zusammenzusetzen und Missstände sichtbar zu machen. Saviano sucht und untersucht, sammelt Beweise und ist lebendiger Zeuge dessen, worunter der Süden Italiens zu leiden hat. Für diese Haltung zur Wahrheit, für die ihm viel Ablehnung und Hass entgegenschlägt und die sein Leben in Gefahr bringt, verdient er größten Respekt.

„Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova." (Saviano 2008, S 233)

2.1.3 Differierende Elemente von Buch und Film

Im Gegensatz zum Buch, das narrative Elemente, handelnde Personen und Reportageelemente scheinbar willkürlich zu einem komplexen Konstrukt verflicht, geht Garrone bei der „Verfilmung“ der Vorlage völlig anders vor. Er verweigert eigenwillig klassische Erzählstrukturen und verstrickt fünf „storie“ miteinander, die die Geschichten von, in unterschiedlichsten Konstellationen mit der Camorra verbundenen, Menschen erzählen.

„La storia di Totò“, „la storia di Don Ciro e Maria“, „la storia di Franco e Roberto“, “la storia di Pasquale”, “la storia di Marco e Ciro”. Die Geschichten von Maria und Don Ciro sowie von Totò wurden alternierend montiert (sequenza alternata) , weisen einen Zusammenhang auf und haben denselben Handlungsort (*Le Vele*). Die anderen drei Geschichten erzählen voneinander unabhängige Geschichten und wurden parallel montiert. (vgl. Wagner 2015, S 460)

Es handelt sich also bei diesem Film Garrones um einen klassischen Episodenfilm [4] , dem innerhalb der filmischen Strukturen ein besonderer Stellenwert zukommt, da er vielfältige Verknüpfungsmöglichkeiten und große erzählerische Freiheit ermöglicht. Das Thema bzw. das Bedeutungsfazit auf der impliziten Ebene bildet den Halt für die Dramaturgie, also die Struktur und den Aufbau der Geschichte. (vgl. Stutterheim, Kaiser 2009, S 247) .

Bezogen auf Garrones Film bildet der Alltagskampf ums Überleben in den Elendsvierteln vor Neapel den referenziellen Rahmen für die Entwicklung der einzelnen Charaktere und ihrer Schicksale. Hier wird das verknüpfende Prinzip der verhältnismäßigen losen Kompositionsform durch den gemeinsamen Handlungsort gestaltet.

Béla Balász schreibt in Zusammenhang mit dem Episodenfilm vom „*Querschnittsfilm*“ und meint damit den Film ohne zentralen Protagonisten, der nicht den einzelnen,

[4] Der Begriff der Episode stammt aus dem Griechischen (*epeisodion*) und bedeutet das Dazukommende, Eingeschobene. (vgl. Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986, S. 137 zit. nach Stutterheim, Kaiser 2009, S 247)

schmalen Schicksalsweg betrachtet, sondern dem Querschnitt von Lebenssituationen gerecht wird. (vgl. Balázs 2001, S 71)

Matteo Garrone selbst nannte als sein Modell für den narrativen Aufbau Roberto Rossellinis „*Paisà*“, den zweiten Film aus dessen Kriegsfilmtrilogie „*Roma città aperta – Paisà – Germania, anno zero“.* „*Paisà*“ erzählt in sechs Episoden die Befreiung Italiens durch die Allierten in den Jahren 1943 und 1944. (vgl. Wegenstein 2010, S 23)

Und bei genauer Betrachtung beider Film wird auch für den Rezipienten sehr deutlich, dass Garrone nachhaltig vom Aufbau dieses Werks Rossellinis beeinflusst war. In „*Paisà*“ werden, ebenso wie in „*Gomorra*“ die einzelnen Episoden räumlich verknüpft. Die Episoden spielen im Italien der Nachkriegszeit, wobei sich einerseits eine räumliche andererseits eine thematische Verbindung ergibt.

Doch schon lange vor dem Dreh von „*Gomorra*“ zeigt sich die Vorliebe Garrones für den Episodenfilm. Bereits „*Terra di mezzo*“ wurde in drei voneinander unabhängigen Episoden erzählt, wobei der gemeinsame Handlungsraum die ländliche Umgebung von Rom darstellt.

Ein weiterer Gegensatz zur Literaturvorlage fällt auf, wenn man die Entwicklung der Handlung im Film betrachtet. Sehr lange Einstellungen und ein betont langsames Fortschreiten der Handlung spielt der Ähnlichkeit zur außerfilmischen Realität zu. [5] Demgegenüber steht die atemlose Erzähltechnik Savianos in „*Gomorrha*“, wo sich die Ereignisse geradezu überschlagen und der Leser Mühe hat, die unzähligen Orts- und Zeitsprünge mitzuverfolgen.

Ein weiteres Diffenzierungsmerkmal, das Film und Buch voneinander unterscheidet, bildet die Enunziationssituation. Während die Lesenden sich gleich zu Beginn mit dem Ich-Erzähler Saviano identifizieren, und die Ereignisse durch ihn als Beteiligten und

[5] Kontrastierend hierzu ist der klassische Spielfilm meist an einer Straffung der Handlung interessiert, was sich durch Erzählungen, die durch zahlreiche zeitliche Ellipsen gekennzeichnet sind, zeigt. Dies Art der narrativen Praxis hat Sehgewohnheiten im Rezipienten geformt, weshalb Garrones Filmen, wie beispielsweise in den jüngsten Rezensionen, nachgesagt wird, mitunter „unverhältnismäßig langatmig erzählt“ (vlg. Schreiber 2015, S 13) zu werden.

Zeugen miterleben, begleitet beziehungsweise verfolgt in vielen Einstellungen Garrone unterschiedliche handelnde Personen mit der Kamera. Ganz bewusst verzichtet Garrone in seinem Film auf die Rolle Savianos als zentrale Figur des Buches. So schreibt Kenneth Turan, ein bedeutender amerikanischer Filmkritiker und Lektor, über den Verzicht auf die Figur des Ich-Erzählers:

„While Saviano is a central character in the book, a conscious decision was made to leave him out of the film and thus eliminate the possibility of anyone emerging as a heroic figure." (Turan (2008) hier zit. nach Cavaliere (2010), S 175) [6]

Mit Ausnahme seiner eigenen Figur als Zeuge entwickelt Saviano seine Charaktere kaum im Detail. Eine wichtige Ausnahme stellt jedoch die Figur Pater Giuseppe Dianas dar, der 1996 in der Sakristei seiner Kirche in Casal di Principe von der Camorra ermordet wurde, da er sich öffentlich gegen das „Sistema" stellte und zum Widerstand aufrief. Eindeutig wird im Buch die Heldenhaftigkeit und der Mut Pater Dianas herausgestrichen. Auch die Geschichte von Gelsomina Verde, einem 21-jährigen Mädchen, das nur aufgrund seiner bereits beendeten Liebesbeziehung mit einem Camorristen in Scampìa ermordet wird, ermöglicht dem Leser eine nähere Identifikation mit dem Opfer. Diese beiden Schlüsselfiguren in Savianos Buch finden keinen Eingang in den Film Garrones. Die ansonsten nur oberflächliche Entwicklung der Charaktere deckt sich meiner Einschätzung nach mit dem Vorgehen Matteo Garrones in „*Gomorra*".

Garrone erklärte hingegen in einem Interview, dass ihm die Entwicklung menschlicher Charaktere, die in der Realtität des neapolitanischen Hinterlandes leben und sterben, sehr wichtig sei. (vgl. Garrone 2008). Und auch Pierpaolo De Sanctis, der Herausgeber von „*Non solo Gomorra – Tutto il cinema di Matteo Garrone",* erschienen im Jahr 2008, zitiert Matteo Garrone wie folgt:

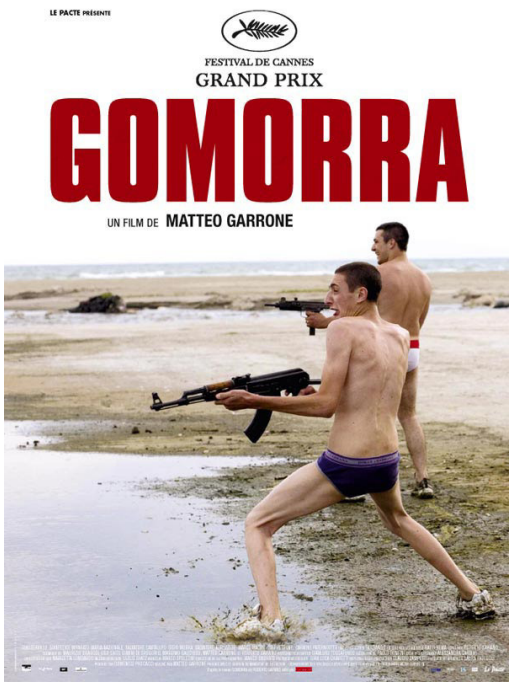
„Il mio augurio è che i nostri film possano emozionare e colpire allo stomaco il pubblico. Mi piace pensare che la razionalità resti in secondo piano rispetto a una risposta emotiva da parte

[6] Auf diesen bewussten Verzicht auf eine zentrale Identifikationsfigur wird im weiteren Verlauf der Arbeit im Kapitel "Der italienische Mafiafilm im Gegensatz zum Mafia/Gangsterfilm amerikanischen Stils" genauer eingegangen.

degli spettatori. Emozionare è per me la cosa più importante."[7] *(Garrone 2008, zit. nach De Sanctis et al. 2008, S. 16)*

Demgegenüber steht auch die Einschätzung Bernadette Wegensteins, die anmerkt, dass die Charaktere von Totò, Marco und Ciro nicht in der Tiefe entwickelt werden und daher der Zuschauer bei der Ermordung der beiden „mocciosi" zwar schockiert aber nicht besonders emotional betroffen ist. (vgl. Wegenstein 2010. In: Wagner, Winkler (Hg.) 2010, S 25)[8]

2.2 Der Film Gomorra



Bildquelle: www.lecinema.free.fr

2.2.1 Zum Genre

Zu Beginn dieses Kapitels ist zu allererst die Begrifflichkeit des Terminus „Genre" zu klären.

8 Im Gegensatz zu „Gomorra" trifft „Primo Amore" den Zuschauer sehr wohl emotional tief. Die Ausweglosigkeit der emotionalen Abhängigkeit, in der sich die Protagonistin befindet und die Situationen, in denen sie gedemütigt und gequält wird, können den Zuschauer nicht unberührt zurücklassen. Hier trifft durchaus zu, was Matteo Garrone zur Emotionalität seines Kinos sagt.

„Der Begriff „genre“ lässt sich ableiten vom französischen Wort genre für „Typ“ oder „Art“, das wiederum vom lateinischen Wort genus abstammt. Vereinfacht kann man festhalten, dass der Ausdruck „genre“ eine Gruppe von Filmen bezeichnet, die gekennzeichnet sind z.B. durch eine typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- und Konfliktkonstellationen oder durch spezifische Themen oder Stoffe.“ (Kuhn, Scheidgen, Weber 2013, S 2)

Grundsätzlich dienen Genrebegriffe der Theoretisierung und Analyse spezifischer Phänomene innerhalb des filmwissenschaftlichen Diskurses und der Verständigung zwischen Rezipienten und Produzenten. (vgl. Kuhn, Scheigen, Weber (Hg.) 2013, S. 3).

Die Einordnung einer Produktion in ein Genre dient also unter anderem dazu, den Rezipienten, der über Genrekenntnisse verfügt , in eine gewisse Erwartungshaltung zu versetzen, die das „Lesen“ und das Verständnis des Films erst möglich macht. Viceversa ist es notwendig, dass der Rezipient eine Reihe ähnlicher Genrefilme gesehen hat, um diese Lesekompetenz und Erwartungshaltung erst zu entwickeln.

Die Einordnung in ein Genre gestaltet sich bei Gomorra als schwierig, da der Film an einer Grenzlinie zwischen den Genres balanciert. Allerdings hat die Hybridisierung [9] von Genres bereits eine lange Tradition. So unterstreicht Martin Kuhn, Professor für Medientheorie an der Universität Hamburg, dass die Mischung von Genres und das Überschreiten von Einzelgenregrenzen schon im klassischen Filmbetrieb üblich waren und kein Spezifikum des postmodernen Kinos sondern eine Konstante der Filmgeschichte seien. (vgl. Kuhn, Scheigen, Weber 2013, S 30)

Hickethier unterscheidet in Bezug auf die Modi des Erzählens und Darstellens neben dem Animationsfilm das Fiktionale (Spielfilm) und das Dokumentarische (Dokumentarfilm). Die Dokumentation zeichnet sich durch ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit aus. Der Dokumentarist hat die Aufgabe, das Material zu organisieren und zum Sprechen zu bringen. Als Fiktion hingegen bezeichnet man eine Darstellung, die durch bestimmte Regeln des

Mit den Begriffen „hybrid“ und „Hybridisierung“ wird innerhalb der Genredebatte das Phänomen der Kombination von Elementen unterschiedlicher Genres in einem einzigen Film beschrieben. (vgl. Kuhn et.al. 2013, S. 29)

darstellenden Spiels vermittelt, sodass deren Gesamtheit als Geschichte in keiner Referenz zur Wirklichkeit steht. (vgl. Hickethier 2007, S 181-183)

Die vielfältige Annäherung von Dokumentarfilm und Spielfilm in Film und Fernsehen ist offensichtlich. In der Forschungsliteratur werden diese Produktionen als *docudrama* bzw. *drama-documentary* bezeichnet. Zu dokumentarisch- fiktionalen Mischformen findet sich bei Knut Hickethier eine Diffenzierung unterschiedlicher Formen der Mischung von Dokumentation und Fiktion. Hier unterscheidet Hickethier zwischen nachgestellt, fiktiven Dokumentationen (bspw. Einschub einer fiktiven Wochenschausendung in einen Spielfilm), dokumentarische Einschübe innerhalb einer Fiktion (bspw. Einspielung eines echten zeitgeschichtlichen Videodokuments in eine fiktive Handlung), und das „gleichberechtigte Nebeneinander von Fiktion und Dokumentarischem". (vgl. Hickethier 2007, S 187 – 190)

Bezugnehmend auf den Film Garrones lässt sich sagen, dass „*Gomorra*" eine ebensolche Hybridform darstellt. Der Film Garrones liegt hiermit im allgemeinen Trend zum realistischeren Spielfilm, wobei sich auch im modernen, deutschen Kinofilm einige interessante Beispiele wie beispielsweise „*Der Baader-Meinhof Komplex"* (2008) von Uli Edel und „*Der blinde Fleck*" (2013) von Daniel Harrach finden. Der letztgenannte Film setzt sich mit dem Attentat auf das Münchner Oktoberfest im Jahr 1980 sowie der Arbeit des engagierten Journalisten Ulrich Chaussy auseinander. Der Journalist untersucht die Verwicklungen hochrangiger Politiker in die Vertuschung der Vorgänge. Der Regisseur Daniel Harrach verflicht hier Originalvideodokumente und Spielfilm.

Garrone hingegen mischt keine Originaldokumente in seinen Film. Er zeigt ein Geschehen, das jederzeit so stattfinden könnte in den Vorstädten Neapels, wobei die spezifische Handlung aber frei erfunden ist. Am ehesten trifft wohl der Begriff „fiktive Dokumentation" auf den Film Garrones zu, da es sich um ein dramatisches Geschehen handelt, das als Stoff real aber als Film fiktiv ist.

2.2.2 Der italienische Mafiafilm im Gegensatz zu den Mafiafilmen amerikanischen Stils

Zur Gegenüberstellung der Tradition des Hollywood-Mafia/Gangsterfilms und des italienischen Mafiafilms sei auf das von Norbert Grob, Bernd Kiefer und Ivo Ritzer im Jahr 2011 herausgegebene „Mythos der Pate“ verwiesen, das sich im Detail mit der Thematik beschäftigt. Im Speziellen der Aufsatz „Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen“ von Ariane Bauer und Philip von Buttlar untersucht die Werke von Regisseuren wie Francesco Rosi, Damiano Damiani, Elio Petri und Matteo Garrone und ergänzt durch einen Exkurs über die Entstehung der Mafia Italiens.

Ganz eindeutig lässt sich sagen, dass die italienischen Filme der neueren Generation, die sich mit der Mafia beschäftigen im krassen Gegensatz zu *„Der Pate“* (1972) von Francis Ford Coppola oder „*Scarface*“ von Brian de Palma, um nur zwei Filme exemplarisch hervorzuheben, stehen.

An dieser Stelle erwähnenswert ist auch „*Once upon in America*“, der letzte Film Sergio Leones aus dem Jahre 1984, wobei es sich hier um ein Werk handelt, das die historische Perspektive der jüdischen Einwanderung nach New York City ins Zentrum der Handlung stellt. Dieser Film jedoch steht bereits im Gegensatz zum klassischen Mafiagenre, da er die freundschaftliche Beziehung der Hauptfiguren Max und Noodles ins Zentrum stellt. Noodles (dargestellt von Robert de Niro), der nicht die Skrupellosigkeit und Risikobereitschaft für das „große Geschäft“ an den Tag legt, wird hier zur zentralen Figur. Dieser Film, obwohl in Hollywood gedreht, arbeitet bereits mit der Umkehrung genretypischer Vorzeichen, welche sich vor allem durch die Entwicklung der Protagonisten zeigt. Der klassische Gangstermythos wird dekonstruiert. (vgl. Klingler In: Grob, Kiefer, Ritzer 2013, S. 142 – 145)

Im Allgemeinen jedoch fokussieren sich amerikanische Filme der 1970er und 1980er Jahre thematisch auf die italoamerikanische (oder wie im Falle von „*Scarface*“ auf die kubanische) Einwandererkriminalität, arbeiten mit großen Budgets und einem oft internationalen Cast an Stars. Diese Filme werden für den internationalen Markt produziert und den Filmgeschmack eines breiten Publikums produziert.

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist auch das für traditionelle Gangster/Mafia Filme typische Herausstellen einer einzelnen Figur, die in einer „rise- and-fall Parabel“ (Aufstieg und Fall des Protagonisten) eine Karriere außerhalb des Gesetzes unternehmen. Die Erzählung wird üblicherweise durch die Beschreibung der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die Inszenierung einer verbrecherischen Lebenswelt und der Aspekt der geheimen Einflussnahme auf die Vertreter der Legislative und Justiz, bestimmt. (vgl. Kuhn et al. 2013, S 122)

Der italienische Mafiafilm, in dessen Tradition auch „*Gomorra*“ entstanden ist, unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht, wie Thematik, Besetzung und Zielgruppe vom amerikanischen Mafiafilm. Italienische Filme befassen sich mit der Thematik rund um das organisierte Verbrechen auf italienischem Territorium, kommen, aufgrund der limitierten Möglichkeiten, ohne Starcast aus und werden in erster Linie für ein italienisches Publikum produziert. (vgl. Small 2011, S 113)

Kennzeichnend für den italienischen Mafiafilm ist vor allem die realistischere, nicht beschönigende Art der Darstellung der mafiösen Realität, abseits von familiären Mythen sowie dem Herausstellen großen Reichtums und Prunks, dem mitunter eine bewundernde Perspektive anhaftet. Dies kann mit der Tatsache erklärt werden, dass die „ehrenwerte Gesellschaft“ in Italien das alltägliche Leben mitbestimmt , eine reale Bedrohung darstellt und für den italienischen Bürger kaum Glanzvolles an sich hat.

In „*Gomorra*“ fehlt der quasi religiöse Mythos der sich um Don Vito Corleone *(„The Godfather“)* und seine Familie rankt. Die feudalen Gesten patriarchalischer Macht, deren sich Don Vito bedient, der wie ein absolutistischer Herrscher über seine Familie und über die Gemeinschaft der italienischstämmigen Bevölkerung und seines Viertels herrscht, ziehen den Rezipienten unzweifelhaft in ihren Bann. Hier kommt auch die „Coolness“ des emotional ungerührten Gangsters ins Spiel, auf die Garrone bei der Darstellung seiner Charaktere verzichtet. Auch die ästhetisierte Gewalt Tony Montanas (Scarface) in einem luxuriösen Setting, das durch Morde und Kokaingeschäfte erkauft wurde, hat keinen Eingang in „*Gomorra*“. Weder

innerfamiliäre Loyalität noch Ehrenkodexe wie im klassischen Mafiafilm amerikanischer Prägung findet sich im Film Garrones.

Garrone bezieht sich in einem Interview wie folgt auf die klassischen Mafiafilme amerikanischer Machart:

*„I like very much The Godfather. I like very much Scorsese movies. I like very much also the Tarantino movies. But I think in reading Saviano's book, I discovered there was a possibility to change the Mafia movie. It was interesting to go in the opposite way of that model. (*Mottram (2008) zit. nach Cavaliere (2010), S. 175)

Wie schon zuvor im Kapitel, das sich mit dem Vergleich zwischen Buch und Film beschäftigt, erwähnt, verzichtet Garrone auch auf den Einsatz eines Protagonisten, der eine Identifikation möglich macht. Er baut weder Helden noch Antihelden auf. Die Gangster in *„Gomorra"* wirken nicht heldenhaft, sondern stellenweise eitel und lächerlich, wie in der Anfangsszene deutlich wird, als die Camorristen sich der Schönheitspflege, Maniküre und Bräunung widmen. Auch können sie sich durch ihre Machenschaften keinen Luxus erkaufen, sondern leben in denselben Elendsquartieren wie alle anderen Bewohner Scampìas.

Garrone glorifiziert weder Gewalt noch Gewalttäter. Aber auch die Polizei und Justiz tritt nicht als personifizierte „ausgleichende Gerechtigkeit" auf. Denn anders als in Hollywoodfilmen werden die Gangster keiner gerechten Strafe zugeführt. Dort wo in Hollywoodfilmen die Justiz oder ein feindlich gesinnter Clan einschreitet, passiert in *„Gomorra"* nichts Dergleichen. Im Film Garrones gibt es Opfer-Täter (wie Don Ciro und Totò) und Täter-Opfer (wie die Gangster der Anfangssequenz) , wie es meist im Krieg der Fall ist. Und nach eigener Angabe war es das, was Garrone mit seinem Film realisieren wollte. Gomorra ist ein Kriegsfilm, über einen Krieg, der 150 Kilometer südlich von Rom im Jahr 2007 stattfindet. (vgl. Cavaliere 2010, S 176).

Claudio Mazzola, Senior Lecturer für Italienisch und Französisch an der University of Washington und Experte für den zeitgenössischen italienischen Film, weist darauf hin, dass Garrone nicht über seine Protagonisten und ihre Handlungen urteilt. Er lässt sich nicht zu einer Schwarz-Weiß-Gegenüberstellung zwischen dem Guten und dem Bösen

hinreißen. Garrone zeigt das Böse als Teil des Alltäglichen, vor dem der Zuschauer nicht einfach in die Bequemlichkeit der bürgerlichen Realität flüchten kann. (vgl. Mazzola 2012, S 147). Hierzu schreibt Mazzola:

*„Garrone vuole sbattere in faccia allo spettatore il caos, la confusione, la mancanza di alternative che ogni giorno gli abitanti dei palazzoni di Scampìa devono affrontare."(*Mazzola 2012, S 149)

Diese, vom amerikanischen Mainstreamkino differierende, Art der Annäherung an den Mafiafilm deckt sich mit anderen italienischen Produktionen ab Beginn der 1960 Jahre. Es sind hier Damiano Damianis „*Il giorno della civetta*" (1969) sowie Francesco Rosis „*Cadaveri eccellenti*" (1975) zu erwähnen. Beide Filme basieren auf der Romanvorlage von Leonardo Sciascia.

Neueren Datums ist *"Johnny Stecchino"* (Roberto Begnini, 1991). Es handelt sich um einen Film von und mit Roberto Begnini in der Hauptrolle [10] , der sich der Thematik auf komödiantische Weise nähert. Roberta Torres Mafiamuscial *„Tano da morire"* aus 1997 zeigt lokale Laienschaupieler, die im sizilianischen Dialekt singen und dazu tanzen. Auch *„Il giudice ragazzino"* (1994) von Alessandro di Robilant muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Der Film setzt sich mit dem Leben und der Ermordung des jungen Richters Rosario Livatino, der aufgrund seines Engagements gegen die Mafia am 21. September 1990 ermordet wurde.

Weiters ist der Verweis auf Giordanas „*I cento passi*" (2000) unverzichtbar. Der Film zeigt Originalschauplätze und lässt keinerlei mafiösen Glamour aufkommen. Marco Tullio Giordanas Film beruht auf einer wahren Begebenheit, dem Leben und Sterben des jungen Peppino Impastato , der 1978 ermordet wird, nachdem er in seinem sizilianischen Heimatdorf die Machenschaften der Mafia öffentlich angeprangert hat. In *„I cento passi'"* bleibt die Mafia eine unsichtbare Größe, die in der Öffentlichkeit ein Tabu ist und deren Gräueltaten von Polizei und Justiz als Unfälle oder Selbstmorde abgetan werden. (vgl. Bauer, von Buttlar, (et al.) In: Grob, Kiefer, Ritzer 2011, S 41)

[10] Wie auch später in „La vita è bella" (1997)

In ebendieser Tradition des italienischen Mafiafilms entstand Garrones „*Gomorra*“, wobei das Reich der Camorra im Raum um Neapel trost- und aussichtsloser als jemals zuvor in der Geschichte des italienischen Kinos in Szene gesetzt wurde. Im Zentrum des Films steht das biblische Gomorrha als ein Teil Europas.

Es liegt nahe den italienischen Mafiafilm seit den 1960er Jahren als ein Erbe des Neorealismus zu betrachten. Der italienische Neorealismus entsteht in den 50er und 60er Jahren des vergangen Jahrhunderts und läutet nach Vanoye und Goliot-Lété unter Bezugnahme auf Gilles Deleuze *(L'immagine- tempo)* das moderne Kinozeitalter Europas ein.

*„Stando a Gilles Deleuze (L'immagine-tempo), la modernità cinematografica ha origine nell'Europa del dopoguerra, con il neorealismo italiano. Disastri di guerra, assenza totale di risorse finanziarie, crisi politica e ideologica: si tratta di testimoniare, di mostrare il mondo contemporaneo nella sua verità . (…) Il neorealismo si riallaccia al documentario: riprese in esterni, in ambienti reali, rifiuti degli effetti visivi o degli effetti di montaggio, immagini poco contrastate, ricorso ad attori non professionisti (operai , pescatori, contadini ecc.), soggetti sociali, intrecci deboli, privi di azioni spettacolari. (*Vanoye, Goliot-Lété 2002, S 41)

Auch Bernadette Wegenstein bezieht sich auf die in der internationalen Presse erwähnte Rückkehr der neorealistischen Filmtradition, die durch Gomorra eingeläutet wurde. Des Weiteren bespricht sie auch Elemente der Dogma95-Bewegung, die 1995 von Thomas Vinterberg und Lars von Trier begründet wurde, die in die Arbeit Garrones einfließen. (vgl. Wegenstein 2010, S 23)

2.2.3 Formal-ästhetische Umsetzung der Thematik

Zur Kameraarbeit

Die Hand- und Schulterkamera, hinter der Garrone selbst, abwechselnd mit Marco Onorato, steht bzw. läuft, steht ganz in der neorealistischen Tradition, die einen möglichst realistischen Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen soll. Garrone selbst verfolgt die handelnden Personen, wie man im Bonusmaterial der DVD sehen kann, mit der Kamera. Hier kommt dem Regisseur seine Erfahrung als Kameramann am

Anfang seiner Karriere zugute. Gualtiero De Santi schreibt hierzu in seinem Aufsatz „Der Staub von Neapel“ 2010:

*„Die subjektive Perspektive, die im Buch der Reporter-Figur und auch den Urteilen des Autors zu eigen ist, scheint im Film direkt dem Kameraobjektiv übertragen worden zu sein. Das verbrecherische Biotop der Camorra wird so von der Kamera anvisiert: als ein kranker und eitriger Teil der Realität, ein abstoßendes Objekt, doch nichtsdestoweniger bedrohlich und lebendig.“ (*De Santi 2010, S 31-45)

Dieser subjektive Kameraeinsatz, bei dem die Kamera auf der Schulter getragen wird und dadurch eine leicht verwackelte Bewegung erzeugt, trägt zum dokumentarischen Stil des Films bei. Es handelt sich im Grunde um eine Sonderform der Kamerafahrt. (vgl. Hickethier: 2007. S 60).

Ein Beispiel für diese Art des Kameraeinsatzes, das ganz eindeutig ein Beleg für den Reportagestil in Gomorra darstellt, findet sich bei min. 21 als die Kamera Totò verfolgt, der bei der Auslieferung der Einkäufe durch die „Gassen“ der *Vele* [11] geht (siehe min. 06:35). Die Einstellungen wechseln hier zwischen Gross - und Nahaufnahmen. Die Großaufnahmen konzentrieren den Blick des Zuschauers ganz auf die Aufmerksamkeit mit der Totò die Vorkommnisse beobachtet, während rund um ihn, in einer unscharfen Einstellung, das bedrohliche Chaos tobt. Garrone schneidet den Film nicht zwischen den einzelnen Einstellungen, sondern schwenkt immer wieder zwischen Totòs Gesicht und der Umgebung , wodurch eine gewisse Hektik entsteht, die der wahrheitsgetreuen Abbildung der Situation entgegenkommt. Hierzu findet sich bei Pierpaolo de Sanctis folgende Beobachtung:

„Lo stile da reportage di guerra che Garrone ha più volte evocato nelle interviste per descrivere il linguaggio di Gomorra, illustra magnificamente una tale dimensione: mentre la macchina da presa sembra non staccarsi mai dal piccolo Totò, pedinato nel suo percorso tra i bracci di collegamento del complesso delle Vele, circondato attraverso vorticosi movimenti a spirale, il volto del ragazzino è tenuto a fuoco, mentre tutto intorno appare sfocato e irriconoscibile. (…) Un’immagine che non può dire già tutto della bruciante solitudine del bambino, dolorosamente intrappolato in un mondo che non riesce ancora a decifrare correttamente.” (De Sanctis 2008, S 17-18)

Garrone selbst gibt an, stark von den Filmen der Dardenne-Brüder (Jean-Pierre und Luc Dardenne) und hier speziell von ihrem 1996 entstanden Film „*La Promesse*“

[11] Sozialbau Le Vele im nördlichen neapolitanischen Aussenbezirk Scampia. Diese Siedlung erhielt den Namen „le Vele“, weil sie einem Segelschiff nachempfunden wurde.

inspiriert worden zu sein. Die hier sehr flexibel eingesetzte Handkamera, die sich stark an der Bewegung des Körpers des Filmenden orientiert, beeinflusste das Werk Garonnes stark. (vgl. Garrone 2008).

In *„La Promesse“* von Luc und Jean Dardenne aus dem Jahr 1996 findet sich eine Szene, in der Igor mit seinem Vater Roger im Auto fährt. Die Einstellung, die Fahrer und Beifahrer von hinten zeigt und der Kameraschwenk vom einen zum anderen und auf die davorliegende Straße, entspricht in seiner Machart exakt der Szene, in der der Camorrist mit Totò durch die Straßen fährt (siehe min. 01:01). Diese Szene endet überraschend, für Totò ebenso wie für den Zuschauer, als die Mutter am Straßenrand auftaucht und Totò aus dem Wagen schleift. Der Zuschauer hat während dieser Szene durch die Positionierung der Kamera hinter den beiden Protagonisten das Gefühl, als stiller Beobachter auf der Rückbank des Wagens zu sitzen. Interessant ist hier, wie auch später bei „*Reality*“ beobachtet werden kann, die Tatsache, dass die Personen, die der Kamera näher sind und deren Handlungen im Zentrum des Geschehens stehen, scharf gestellt sind. Diejenigen Protagonisten hingegen, die im Hintergrund stehen, werden verschwommen dargestellt, was mit einer reduzierten Ausleuchtung des Handlungsraum zu tun hat. Auch die Figur der Mutter Totòs wird erst in dem Moment scharf gestellt, in dem sie die Wagentüre aufmacht und so quasi in die Handlung eintritt, was sicherlich vom Regisseur beabsichtigt war, denn dies ist auch der Moment, in dem sie von ihrem überraschten Sohn wahrgenommen wird.

Ein anderes Beispiel für die subjektive Kameraführung findet sich in der Szene, in der Ciro und Marco den Cocahändler aufsuchen (siehe min. 12:39). Die Kamera folgt dem Cocahändler in Nahaufnahme von hinten. Als sich der viel kleinere Marco dem Händler gegenüberstellt, entzieht sich seine Figur dem Blickfeld des Zuschauers. Erst als sich die Kamera links seitlich am Händler vorbeibewegt, sieht der Zuschauer Marcos Gesicht. So hat der Zuschauer nur die begrenzte Sichtweise einer am Geschehen beteiligten Figur.

Auch min. 40.50 als Marco und Ciro aus ihrem Versteck im Rindergehege heraus das Entladen eines Lieferwagens beobachten, bietet gute Beobachtungsmöglichkeiten für die subjektive Kamera. Der Zuschauer nimmt das Geschehen durch einen *Point-of*

View-Shot aus der Position Ciros heraus, wahr. Diese Blickkonstellation wird durch den Holzverschlag, hinter dem sich Ciro befindet und über den er hinwegsehen muss, betont. Die *Off-Stimme* Ciros verstärkt die Subjektivität des Blicks durch Kommentare.

Der Reportagestil, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Blick des Protagonisten (point-of-view- shot, sguardo interno) liegt , zeigt sich, wie Francesco Crispino in seinem Aufsatz erschienen in „Non solo Gomorra – tutto il cinema di Matteo Garrone" anmerkt, besonders in der Episode Pasquales.

*„Nell'episodio D[12] invece il rapporto è completamente rovesciato. È qui infatti che lo stile da reportage è più evidente , dove più spesso la dinamica aderisce a quella della persona/personaggio. Lo testimoniano i numerosi piani sequenza che, seguendo l'azione del sarto, mantengono il ritmo della visione, pentrando gli ambienti, collegandoli". (*Crispino 2008 in De Sanctis et al. (Hg.) 2008, S 45- 53)

Als weitere Elemente, die dem dokumentarischen Stil in der Episode Pasquales zuträglich sind, erwähnt Crispino auch den Verzicht auf Schnitte innerhalb der Szenen, die dazu dienen die Handlung zu straffen und „tote Momente" der langen Einstellungen zu überbrücken. Die Handlung entwickelt sich betont langsam und die „Erzählzeit" entspricht weitgehend der „erzählten Zeit".

Weiters schreibt Crispino, dass nur 60 % der Kameraführung mit der Schulterkamera (mdp „a spalla") erfolgt.

*„L'analisi ci aiuta a stabilire più esattamente che, delle 350 inquadrature di cui è composto il film, quelle con mdp "a spalla" sono poco più del 60 %, a fronte del 14 %, circa statiche del 25 % ma comunque su cavalletto." (*Crispino 2008. In De Sanctis et al. (Hg.) 2008, S 45 – 53)

So finden sich im Film durchaus auch statische weite Einstellungen (*panoramica)*. Diese Einstellung ist unverzichtbar, wenn ein Überblick über die Landschaft in ihrer ganzen flächigen Ausdehnung gegeben werden soll. Einen langen Panoramashot wählt Garrone für die Szene, in der die Giftmülllastkraftwagen langsam die Serpentinen zur illegalen Deponie hinunterrollen (siehe min. 01:09). Der auf diese Weise gegebene Überblick verdeutlicht den Umfang und die Monstrosität des dargestellten Umweltverbrechens.

[12] Episodio D meint die „Storia di Pasquale"

Auch für die Darstellung der *Vele* in ihrer ganzen Größe (siehe min. 11:04) wählt Garrone eine Panaromaeinstellung. In dieser Szene steht das ausgelassene Spiel der Kinder im Pool der Patrouille der Camorristen entlang der Außenmauern entgegen. Auch diese Szene ist meisterhaft komponiert. In einer halbtotalen Einstellung sieht der Zuschauer Totò und seine Freunde in einem aufblasbaren Pool auf Luftmatratzen balancieren und miteinander spielen. Nach einem Schnitt wird zu einem Camorristen gewechselt, der vor der nahenden Polizei in einer angrenzenden Straße warnt. Weitere kurze Einstellungen, die die anderen Wachen zeigen, folgen. Eine weite Einstellung der *Vele* schließt an. Diese Komposition der Szene macht meiner Ansicht nach deutlich, dass eine geschützte und glückliche Kindheit in dieser von Grund auf gewalttätigen Umgebung unmöglich ist.

Interessant ist auch der Einsatz von Kamerafahrten ,wie beispielsweise in dem Moment, als Pasquale, der Schneidermeister, zum ersten Mal vom chinesischen Unternehmer Xian aufgesucht wird. Hier wendet Garrone wieder einen Point-of-View Shot aus der Position Pasquales an, während sich die Kamera, wahrscheinlich mit einem Dolly bewegt, neben Xian herbewegt und den Eindruck erweckt, als würden die beiden nebeneinander hergehen.

Garrone gibt an, dass es ihm bei diesem Film wichtig gewesen sei, so wenig wie möglich formgebend in den Film einzugreifen und sich auf die Position des Dokumentators zurückzuziehen, um keinen Filter zwischen die Geschehnisse und den Blick der Zuschauer zu legen.

Bela Balász spricht aber in seinem filmtheoretischen Hauptwerk „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“ von der schöpferischen Kamera und erwähnt, dass jedem Kamerablick auch eine Haltung, ein Standpunkt zum Abgebildeten innewohnt.

„Es ist also die Einstellung und der Blickwinkel, die den Dingen ihre Form geben, und zwar in so hohem Maße, dass zwei unter unterschiedliche Blickwinkel gezeichnete Bilder ein und desselben Gegenstanden einander oft gar nicht ähnlich sind. Das ist das charakteristische Merkmal des Films. Er reproduziert seine Bilder nicht, er produziert sie.“ (Balázs:1924. S 37 zitiert nach: Hickethier:2007. S 54)

Demnach wäre der Position Garrones entgegenzuhalten, dass schon allein die Auswahl dessen, wohin der Kamerablick gewendet wird, die Ordnung des Sichtbaren regelt und die Wahrnehmung der Zuschauer beeinflusst.

Doch auch wenn Garrone, wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, selbst sagt, er lege den Schwerpunkt auf die realistische, dokumentarische Art der Filmgestaltung, so wirkt doch die Anfangsszene von Gomorra bis ins Detail überlegt gestaltet. Zu Beginn des Films nimmt der Zuschauer lediglich das ultraviolette Licht einer Solariumkapsel wahr. Es dauert allerdings seine Zeit, bis man diese in Kombination mit dem Ventilatorengeräusch als solche identifizieren kann. Ein Mann, der erst langsam in seinen Umrissen zu erkennen ist, steht mit ausgestreckten Armen in dieser Sonnendusche und lässt sich bräunen.

Bernadette Wegenstein spricht in diesem Zusammenhang von „einer visuellen Kreuzigungsmetapher“, die für die nahe Zukunft des in der Solariumkapsel befindlichen Camorristen nicht Gutes erahnen lässt. (vgl. Wegenstein 2010, S 21)

Ein anderer Camorrist lässt sich die Nägel maniküren. In diesem für den Zuschauer unerwarteten Setting werden unter Gelächter vulgäre Scherze gemacht. Plötzlich ziehen zwei Männer Waffen und erschießen die Anderen. Einige Augenblicke verweilt der Kamerablick auf den Leichen der Ermordeten, die im violetten Neonlicht des Sonnenstudios leuchten. Im Hintergrund plätschern in kalter Ironie die seichten Liebeslieder neapolitanischer Sänger. Ohne die geringste Gefühlsregung verlassen die zwei Täter in Begleitung einer jungen Frau, die die Waffentasche trägt, das Beautycenter. Die letzten Einstellungen zeigen in Groß- und Nahaufnahmen die Leichen der Ermordeten. Die Sequenz schließt mit dem Detailaufnahme der manikürierten, leblosen Hände eines der Opfer, wobei der Zuschauer nicht umhinkann, den Ehering zu bemerken. In der darauffolgenden Sequenz sehen wir wieder Hände in einer großen Einstellung, die routiniert und schnell Geld zählen (siehe min. 04:25). Dieser Übergang stellt die Hände der Täter und Opfer in den Mittelpunkt. Diese Hände

töten, zählen Geld, das aus Drogenhandel und Mordaufträgen stammt, und tragen das konservativ-bürgerliche Zeichen der ehelichen Gemeinschaft. [13]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese Anfangssequenz im Gegensatz zu anderen Teilen des Films steht und durchaus durchdacht und beinahe „durchgestylt" wirkt.

Claudio Mazzola und andere Autoren bemerkten, dass Garrone mit dieser gewollt zweideutigen Szenen die für Hollywood typische Filmsprache des Mafiafilms zitiert. (vgl. Mazzola 2012, S 148).

Ein weiterer Hinweis darauf, dass Garrones Film in vielen Details durchgeplant ist, tut sich bei min 15:18 auf, als Ciro, nach dem gelungenen Coup bei den Cocahändlern, ausgelassen in der kleinen Strandbar tanzt und sich, wie ein Kind, was er ja letztlich noch ist, freut. Als Ciro auf die Balustrade springt, singt und tanzt, nimmt der Zuschauer hinter dem Jugendlichen den Bagger, mit dem Ciro und Marco nach ihrer Erschießung in den Sand eingegraben werden, wahr. Die Coups , die Ciro und Marco in Eigenregie ohne Absprache mit den Bossen aushecken und die nun noch Anlass zur Freude sind, werden ihnen zum Verhängnis. Der Bagger im Hintergrund stellt ein drohendes Symbol für das nahende Unheil dar, was zu diesem Zeitpunkt aber nur der Regisseur selbst wissen kann.

13 Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass für die Mitglieder der Camorra, der Cosa Nostra, der Sacra Corona Unita und anderen mafiösen Organisationen ihre Art der Lebensführung nicht im Widerspruch zum katholischen Glauben stehen, zu dem sie sich bekennen.

Drehen an Originalschauplätzen



Bildquelle: www.scampiaitalia.it

Ein weiteres Merkmal des Stils Garrones in „Gomorra“ ist die Auswahl authentischer Drehorte und der Verzicht auf Studioszenen. Den wichtigsten Drehort des Filmes stellen *„Le Vele”* dar. Es handelt sich um einen desolaten, fast abbruchreifen Sozialbaukomplex aus den 1970er Jahren in Scampìa, einem nördlichen Vorort von Neapel, dessen Konzeption maßgeblich vom Schweizer Architekten *Le Corbusier* beeinflusst wurde. Die Gänge, die sich durch den Wohnbau ziehen, sollen an die „vicoli neapolitani*“*, die Gassen der neapolitanischen Altstadt, erinnern. Die Form des Sozialbaus erinnert an ein riesiges Segelschiff, woher die Bezeichnung „*le Vele*“ rührt. Einst Vorzeigeprojekt des sozialen Wohnbaus, regieren nun Drogen und Gewalt den Alltag in einer Wohngegend, die zum Ghetto geworden ist. Zur Auswahl dieses Drehortes sagte Garrone in einem Interview 2008:

„Seit man in der Nähe eine neue größere Wohnanlage hochgezogen hat, leben dort nur mehr wenige Familien. (…) Die Anlage besitzt aber immer noch enorme Kraft: ein Labyrinth aus Zement, das völlig urzeitlich wirkt, aber auch an rostige Sci-Fi-Welt aus „Blade Runner“ erinnert. Der Dreh auf dem „Steg“ von Le Vele hat die psychologische Dynamik des Filmes sehr erleichtert.(…) Für mich ist dieses spezielle Gebäude aber auch die Vorstufe einer anderen, ähnlich hermetischen und klaustrophobischen Anlage: des Gefängnisses, das ja über allem schwebt, obwohl es im Film nie vorkommt. (Garrone 2008)

„Le Vele“ sind eine Hochburg der Camorra. Von hier aus kontrolliert die Camorra den Drogenhandel. Die Camorra bezahlt die „mesata“, eine Art Rente an die

Hinterbliebenen von Camorristen oder von verhafteten Mitgliedern, aus. Den Menschen fehlt jegliche andere Lebensgrundlage, und so hat die Organisation die Bewohner fest im Griff und kontrolliert die Wirtschaft. Von diesem zentralen Handlungsort abgesehen, prägen deprimierende, schmutzige Strände, weitab von allen touristischen Postkartenidyllen, den Film. Ein Steinbruch, in dem Giftmüll gelagert wird, vervollständigt das neorealistisch, dokumentarisch gezeichnete Bild der Handlungsorte.

Der Verfall des Ballungsraumes sowie seiner ländlichen Umgebung und dieses völlig ungeschönte Zeigen der Wirklichkeit findet sich schon lange zuvor in der italienischen und französischen Filmgeschichte.

So findet sich im Beitrag von Pauline Small, die den Beitrag „No Way Out: Set Design in Mafia Films“ für das Wissenschaftsmagazin *Italian Studies* geschrieben hat, folgende Anmerkung:

*„The aesthetic of shooting in natural locations clearly connects to the classic neorealist films of Italian production but also to the work of Truffaut and other exponents of the French New wave such as Agnès Varda and Claude Lelouch well into the 1960s. “ (*Small 2011, S. 113)

Diese Originalschauplätze, deren sichtbarer Verfall keinen Zweifel in Bezug auf die herrschende materielle Not aufkommen lassen, spiegeln gleichsam die innere Zerstörung der Protagonisten wieder. So schreibt Luana Babini in ihrem Aufsatz „*The Mafia: New cinematic perspectives“* einen aussagekräftigen Satz über *„Lo zio di Brooklyn*“ von Daniele Ciprì und Franco Maresco aus dem Jahr 1995, der gleichermaßen auf „*Gomorra“* von Garrone zutreffen könnte:

*„The film’s landscape of decay and desolation serves a visual metaphor for the directors‘ vision of the moral void in which humanity as a whole finds itself, on which the Mafia is much a symptom as it is a cause.“(*Babini 2005, S 239)

Eine weitere Parallele lässt sich zum gefeierten Film von Mario Tullio Giordana herstellen. *„I cento passi“*, dessen Handlung rund um den von seiner Familie abtrünnigen Peppino kreist, zeigt die Stadt Cinisi in ihrer Trostlosigkeit.

Der Verzicht auf professionelle SchauspielerInnen

Mit der Ausnahme von Toni Servillo, der die Rolle des Unternehmers Franco spielt, sind alle Darsteller in „Gomorra“ Laiendarsteller. Die Mitwirkung von Menschen aus der Gegend und aus dem zu beleuchtenden Milieu verstärken den Eindruck der Wiedergabe realer Verhältnisse. Zwei der Nebendarsteller wurden im Anschluss an die Dreharbeiten aufgrund ihrer kriminellen Aktivitäten in der außerfilmischen Welt verhaftet.

Wie im Bonus-Material zur DVD zu sehen ist, diskutiert Garrone mit den Darstellern, wie sie diese oder jene Situation anlegen würden, lässt sie wählen und gestalten. Der Regisseur bittet um authentische Äußerungen. Er lässt sich quasi von den Experten leiten, die den Film während des Drehs gemeinsam mit dem Regisseur entstehen lassen. Inwiefern er selbst in diesen Prozess tatsächlich eingegriffen hat, muss unklar bleiben.

Goffredo Fofi, ein anerkannter italienischer Film- und Literaturkritiker, spricht in seiner Einleitung zu „Non solo Gomorra - tutto il cinema di Matteo Garrone“, davon, dass diese „*collaboratori, informatori, gruppi di intervento, amici“* (Fofi 2008 in: De Sanctis et al. 2008, S 7), Garrone dabei helfen, das fremde Territorium zu erkunden. So schreibt er:

“Gomorra è un capolavoro anche per questo, per il metodo di lavoro, per il rapporto degno delle grandi imprese cinematografiche più collettive tra l’Autore e un Gruppo e un Ambiente.”(Fofi 2008 in: De Sanctis et al. 2008, S 7)

Die Dialoge sind in Folge dieser sehr freien Arbeitsweise, die den Darstellern viel Spielraum gewährt, zum Teil improvisiert bzw. teilimprovisiert und wurden während des Drehens direkt aufgenommen .

Die Verwendung des neapolitanischen Dialekts (der Originalsprache)

Die Tatsache, dass die DarstellerInnen fast durchgängig im neapolitanischen Dialekt sprechen, und im Italienischen keine synchronisierte Fassung angeboten wird, stellt ein Schlüsselelement des Films dar.

Der neapolitanische Dialekt unterscheidet sich derart vom Standarditalienischen, dass es nötig war, auch für das italienischsprachige Publikum Untertitel in Standarditalienisch hinzuzufügen.

Pauline Small merkt hierzu an, dass trotz der Untertitel, sowohl auf Italienisch als auch auf Englisch, ein komplettes Verständnis auf Seiten der Zuschauer nicht gegeben sein kann. Demzugrunde liegt das jahrtausendealte Problem der Übersetzung an sich. Viele der Anspielungen und Ausdrücke funktionieren nur innerhalb der Bezugsgruppe und werden nicht verstanden, da das kontextuelle, kulturelle Wissen von Seiten des Rezipienten fehlt.

*„Specific knowlegde of local stereotypes and sociocultural references peculiar to the Source culture imply recognition of notorious characters, situations and obsessions with which the target audience is extremely unlikely to be familiar – unless through representations in popular culture." (*Cavaliere 2010, S 177)

Abgesehen von diesen der Problematik inhärenten Schwierigkeiten wurde die englischsprachige Übersetzung des Buches auch für ihre zu wörtlichen Übersetzungen des Neapolitianischen kritisiert, die den übertragenen Sinn der Äußerungen außer Acht lassen. (vgl. Small 2010, S177)

Zu den auffallenden Besonderheiten des Neapolitanischen im Film zählt das typische Nachstellen des Possessivpronomens (*la pistola mia*) und die Verwendung der höflichen Anrede „*compare*" (für *compadre*) hervor.

Pauline Small merkt auch an, dass die einige Charaktere in Gomorra des Standarditalienischen gar nicht mächtig zu sein scheinen. So verwendet Marco im Gespräch mit dem Cocahändler, der nur Italienisch spricht, statt „troppo" die ungrammatikalische Form „troppo assai". Totò wiederum verwendet unkorrekt statt dem, im Standarditalienisch korrekten „proprio" „propeto". (vgl. Small, S 181)

In der Szene, in der der Boss Ciro und Marco in die Schranken weist und mit der Ermordung bedroht, fragt der Boss im neapolitanischen Dialekt nach, ob er auch

verstanden wurde: „Mi schon schpiegatu?“[14] (vlg. Wegenstein 2010. In: Wagner, Winkler (Hg.) 2010, S 15-30)

Die Szene, in der Franco mit dem norditalienischen Unternehmer über die Möglichkeiten der Abfallentsorgung spricht, bildet die Ausnahme. Das Gespräch wird in Standarditalienisch geführt. Der Unternehmer streut aber auch, ganz in weltmännischer Businessmarnier, englische Ausdrücke ein. So macht dieser Franco klar, dass er Wert darauf legt, das bei der Abfallentsorgung alles „*clean – come dicono in America*“ abläuft. Auch Roberto, der Mitarbeiter Francos, spricht seiner einfachen Herkunft zum Trotz, überwiegend Standarditalienisch.

Die Hochsprache, die Franco spricht, sowie seine Kenntnisse des Französischen und Englischen, weisen Franco als denjenigen Akteur aus, der das geschäftliche Geschehen kontrolliert. Die fremdsprachliche Kompetenz hebt ihn vom Camorristen bescheidener sozialer Herkunft ab. So schreibt Pauline Small hierzu treffend:

„Only Franco and his assistant Robert fail to this description [15]. Franco, who can even speak French, is the corporate face of criminal violence, may seem even more chilling and dangerous than the characters who carry guns.”(Small 2010, S 181)

Der Verzicht auf kommentierende Musik

Die Musik, die im Film eingesetzt wird, kommt ausschließlich aus der Handlung und gehört daher zur erzählten Welt. Auf kommentierende, nachträglich eingespielte, Musik wurde verzichtet, was auch den Eindruck des Dokumentarischen verstärkt.

Garrone entscheidet sich in der Anfangsszene für eine typisch neapolitanische Form der leichten Popmusik (*neomelodici)*, die sich hauptsächlich mit der Liebe und dem damit verbundenen Leid beschäftigt oder die Schönheit der Angebeteten besingt. Gleich zu Beginn des Films kontrastiert das romantisch- leichtlebige Lied (*Bambola* - Raffaelo) das im Solarium gespielt wird, mit dem grausigen Blutbad, das die dort anwesenden Camorristen das Leben kostet. Die Musik kommt aus dem hors-de-champ, ist aber eindeutig innerdiegetisch.

[14] Mi sono spiegato?
[15] Die Autorin nimmt hier Bezug auf die vorhergehende Darstellung der Verwendung des neapolitanischen Dialekts in Kombination mit vulgärsten Äußerungen durch die ungebildeten, einfachen Mitglieder der Camorra.

Weitere „neomelodici“, die in der Anfangsszene verwendet werden, stammen von Rosario Miraggio *(Macchina 50)* und Anthony *(esaggeratamente*) . (vgl. Wegenstein 2010. In: Wagner, Winkler (Hg.) 2010, S 15-30).

Andere Titel stammen von Nino d’Angelo, dessen Musik in ganz Italien bekannt ist, obwohl er hauptsächlich in neapolitanischem Dialekt singt. Garrone widmet d’Angelo im Abspann des Films einen speziellen Dank. Erwähnenswert ist aber, dass die Musik im Abspann zu den innerdiegetischen Musikstücken in krassem Gegensatz steht. Im Abspann entschied sich Garrone für einen Titel von Massive Attack, einer britischen Trip-Hop-Band aus Bristol.

Ton

Ein interessantes Beispiel für den Ton im Film findet sich ebenfalls bereits in der Anfangsszene. Ein undefinierter Motorenlärm erklingt bereits als die ZuschauerInnen noch das schwarze Bild sehen, mit dem der Film beginnt *(suono off)*. Im weiteren Verlauf der Szene kann man das Geräusch schließlich der Solariumkapsel zuordnen, die dann als Tonquelle auf der Leinwand sichtbar wird, womit der Ton nunmehr dem narrativen Raum zuzuordnen ist *(suono in)* . Mit einem ähnlichen Lärm schließt die Schlusssequenz, als der Motor der Baggerraupe angelassen wird, auf dessen Schaufel die Leichen von Ciro und Marco geladen werden *(suono in).* Die Tonquelle verschwindet und es wird abermals ein schwarzes Bild eingeblendet. Der Motorenlärm klingt nach *(suono off).* Es wirkt, als bildete der unheilvolle Motorenlärm eine Klammer, die die Handlung miteinschließt.

Ein Beispiel für die Verwendung des Tones, der die dokumentarisch-realistische Machart des Filmes herausstreicht, findet sich beispielsweise bei min. 01:27 in der Szene, in der Maria verzweifelt nach Ciro ruft, der weggeht, ohne sich umzudrehen. Hier hört der Zuschauer nur das Rufen von Maria und sieht, wie Ciro, bemüht unbewegt, den Gang entlanggeht. Erst als Maria zu nahe kommt, als dass Ciro sie weiterhin ignorieren hätte können, schwenkt auch die Kamera an Ciro vorbei und die Figur von Maria wird für den Zuschauer sichtbar gemacht und scharf gestellt.

Auch andere Beispiele für diese Arbeitsweise, in der innerhalb einer Szene der Ton aus dem hors-de-champ in die sichtbare Ebene des Bildes wechselt, finden sich in Gomorra. Sehr eindrucksvoll ist dies bei min. 18:35 zu beobachten, als Franco und Roberto unterhalb der verlassenen Tankstelle auf der Suche nach neuen Entsorgungsmöglichkeiten sind. Die Zuschauer hören seltsame Geräusche, sehen aber nur die Tankstelle und die nähere Umgebung. Dann erst sieht man den Kopf von Franco auftauchen, der mit Roberto, der noch in den Gängen unter der Erde ist, diskutiert. Die Stimme Francos ist nun „in", die von Roberto bis zu seinem Auftauchen „hors champ". In jedem Fall verstärkt dieser Umgang mit dem Ton den Eindruck des Dokumentarischen.

Sehr bedrohlich wirkt, nicht zuletzt aufgrund des geschickten Toneinsatzes, die Szene in der Franco und Roberto, ausgerüstet mit Gasmasken, einen Giftmüllcontainer verlassen. Die Zuschauer hören die metallisch-fremdartigen Atemgeräusche von Franco und Roberto, die an einen Weltraumfilm erinnern. Die Bedrohungssituation wird noch durch die Elimination sämtlicher anderer Töne und Geräusche verstärkt.

Der Verzicht auf den Einsatz künstlicher Lichtquellen

Eine der Regeln der Dogma 95 Bewegung, nämlich der Verzicht auf den Einsatz künstlichen Lichtes, zeigt sich in mehreren Szenen des Films.

In der Literatur finden sich die Unterscheidungen zwischen „*Normalstil*", „*Low Key"* und *„High Key*". Beim *Normalstil* wird die Szene so ausgeleuchtet, dass alle Details deutlich zu erkennen sind. Für den *Low-Key-Stil* sind ausgedehnte, wenig oder überhaupt nicht durchzeichnete Schattenflächen charakteristisch, die wiederum für den Eindruck „harter, ungeschminkter Realität" sorgen. Dieser Stil eignet sich für die Darstellung dramatischer Situationen und psychischer Anspannung. Dagegen steht die hell ausgeleuchtete Räumlichkeit des *High-Key-Stils*, in der alles überdeutlich zu erkennen ist und sehr freundlich wirkt. (vgl. Hickethier 2007, S. 76)

Dieser Definition zufolge zeigt sich in Gomorra fast durchgehend die Anwendung des *„Low-Key-Stils"*. In der Szene, die Totò und die anderen Jungen zeigt, die sich als würdig erweisen müssen, dem Clan anzugehören und sich deshalb in die schusssichere

Weste schießen lassen müssen, spielt der Regisseur eben mit diesem bewussten Zulassen von ausgedehnten Schattenflächen und sogar stellenweiser völliger Dunkelheit (siehe min. 0:31-0:33). Die Handlung dieser Szene wird in einer Art Garage gedreht, wobei die Lichtverhältnisse ebendieser Realität entsprechen. Der Zuschauer versucht sich in diesem Halbdunkel zu orientieren und sich an die Lichtverhältnisse anzupassen, wie er es auch in der Realität tun müsste. Ganz bewusst setzt Garrone hier auf die Absenz künstlichen Lichts, um zu verdeutlichen, dass es sich um einen Schattenkrieg handelt, der in den Vororten Neapels stattfindet.

Nach diesem Initiationsritus treten die Jugendlichen aus dem Dunkel dieses Verschlags ins Licht und ihre Figuren werden von der hellen Mittagssonne erleuchtet. Möglicherweise spielt Garrone in dieser Sequenz auf typische Elemente von Übergangsriten an, die ihren Ausgang Dunkelheit haben und nach dem Bestehen von Mutproben oder auch Scheintötungen zum Licht führen. Die Geprüften werden rituell wiedergeboren, hier als Mitglied einer kriminellen Organisation.

Ähnlich im Dunkeln bleibt die Szene, in der Ciro und Marco in ein Bordell gehen und danach von Camorristen herausgezerrt und mit Pistolen bedroht werden. Der Schauplatz dieser Gewaltszene bleibt so dunkel, dass sich der Zuschauer stark auf sein Gehör verlassen muss, um der Szene inhaltlich folgen zu können. Im Schutz der Nacht und vor aller Augen verborgen, schlagen und bedrohen die Camorristen die Jugendlichen. Doch bei der Analyse dieser Sequenz sei nicht nur auf die Dunkelheit, sondern auch auf die extreme Handkameraführung hingewiesen. Die Bewegtheit und Hektik der Handkamera, unterstützt durch Achsensprünge, tragen zur Potenzierung der vermittelten Stress- und Paniksituation bei.

Zum Spiel mit Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkel, ist anzumerken, dass besonders in anderen Mafiafilmen, beispielsweise in „The Godfather“ intensiv mit dieser Art des Lichteinsatzes gearbeitet wird. Gordon Willis, der für „*The Godfather*“ verantwortliche Kameramann meint hierzu, dass „was man nicht sieht, manchmal genauso wirkungsvoll sein kann, wie das was man sieht.“ (vgl. Willis, Gordon zit. nach Grob 2011, S 70)

Die fehlende, klare Trennung zwischen Licht und Schatten und der Kampf zwischen Hell und Dunkel im Mafiafilm weist nach Norbert Grob auf den Krieg im Innersten, auf den Zwang zum Bösen und gegen das Böse hin. (vgl. Grob 2011, S 71)

Der Einsatz von Kindern und Jugendlichen

Ganz in der Tradition des Neorealismus sind auch die Protagonisten von „*Gomorra*" teilweise Kinder (Totò) und Jugendliche (Ciro und Marco). Totò, der sich auf den Weg macht, ein Camorrist zu werden, wird instrumentalisiert, um Maria, die im Grunde eine Vertrauensperson für ihn ist, in den Hinterhalt zu locken und töten zu lassen. Totò ist noch ein Kind, das in die Machenschaften der Camorristen hineindrängt und ein Teil des *Sistema* werden will. Die beiden Jugendlichen Ciro und Marco hängen dem Mythos von *„Scarface"* [16] an und spielen eine Schlüsselszene des Films in einem verlassenen Gehöft nach (siehe min. 11:18). Sie träumen von Reichtum und Macht und werden letztlich von der Camorra hingerichtet, weil sie sich nicht unterordnen und gegen die Regeln des Clans verstoßen. Für die erwachsenen Camorristen sind die beiden nichts weiter als „due mocciosi", zwei „Rotzbuben", deren Tod nicht der Rede wert und ihr Fehlen bedeutungslos ist. Diesem Handlungsstrang wohnt eine extreme Verachtung des menschlichen Lebens inne, da auch nicht vor Kindern und Jugendlichen Halt gemacht wird, die den meisten Gesellschaften als besonders schützenswerte Mitglieder gesehen werden.

Gualtiero de Santi hat zu der Bedeutung von Kindern und Jugendlichen im zeitgenössischen italienischen Mafiafilm gearbeitet. Im Aufsatz „Der Staub von Neapel" beschreibt er die Rolle von Kindern in den Filmen von Antonio Capuano, Wilma Labate, Antonietta de Lillo und Nina de Majo. Kinder und Jugendliche in den neueren Camorra-Filmen leben ständig von Marginalisierung, Delinquenz und dem Tod bedroht.

Das Thema der Kriminalität Jugendlicher ist jedoch nicht neu im süditalienischen Kino. So castete schon Mario Risi in den 1980er Jahren für seinen Film *„Mery per*

[16] *Scarface* (1983) von Brian de Palma mit Al Pacino in der Hauptrolle. Die Handlung spielt im Miami der 1980er Jahre und erzählt vom Aufstieg und Fall des jungen, kubanischen Einwanderers Tony Montana, der in Drogenhandel und Bandenkriminalität verwickelt ist. Der Film geriet aufgrund der expliziten Gewaltszenen in die Kritik.

sempre/Mery forever" (1989) zwei junge, nicht professionelle Akteure, die ihre Rollen aufgrund eines Naheverhältnisses zur „*malavita*" gut interpretieren konnten. (vgl. Babini 2005 in Hope (ed.) 2005).

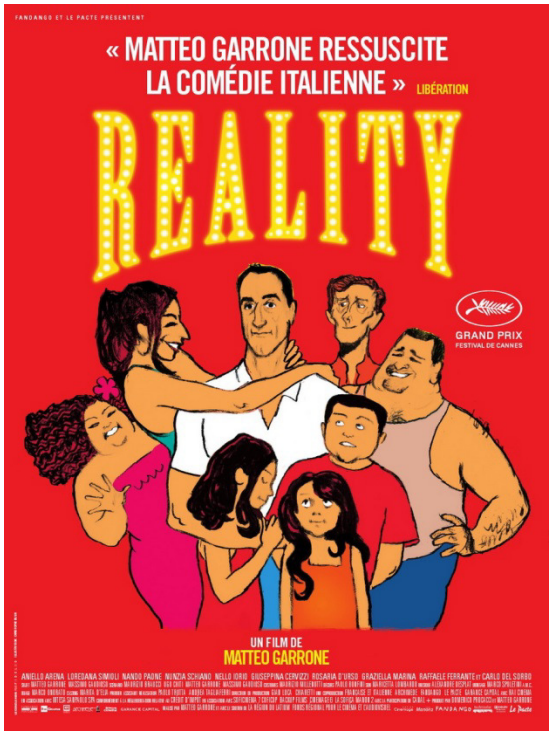
Auch die Filme *„Baby Gang"* (Salvatore Piscicelli) aus 1992 und *„Certi bambini"* (Antonio und Andrea Frazzi) aus dem Jahr 2004 stellen das Elend, Drogenabhängigkeit und Ausweglosigkeit Jugendlicher im Fadenkreuz des organisierten Verbrechens ins Zentrum.

2.2.4 Produktion

Domenico Procacci, dessen Produktionsgesellschaft „Fandango" Filme Morettis, Crialeses, Özpeteks u.a. produziert und produzierte, kaufte die Filmrechte an Savianos *„Gomorra"* und hatte nach eigenen Angaben bereits Matteo Garrone als Regisseur für den Filmstoff im Kopf. Procaccis Produktionsgesellschaft ist für die zeitgenössische italienische Filmlandschaft von großer Bedeutung. Matteo Garrone akzeptierte das Angebot und arbeitete gemeinsam mit dem Autor der literarischen Vorlage, Roberto Saviano, sowie Maurizio Braucci, Ugo Chitti und Massimo Gaudioso am Drehbuch. Mit Massimo Gaudioso arbeitet Garrone bereits seit *„Estate Romana"* zusammen. Der Film wurde, wie zahlreiche andere zeitgenössische Produktionen, die finanziell aufwendiger sind, mit der Unterstützung von *RAI CINEMA* produziert. [17]

[17] Diese Art der Kofinanzierung durch einen Fernsehsender ist durchaus üblich. Im Gegenzug für den finanziellen Beitrag des Senders erhält dieser in weiterer Folge die Ausstrahlungsrechte zu einem späteren Zeitpunkt.

2. Reality



Bildquelle: www.binghamptonarthistory.wordpress.com

3.1 Zur Thematik Realityfernsehen

Der 2012 gedrehte Film „*Reality*“ setzt sich mit der Thematik des Reality-Fernsehen im zeitgenössischen Italien auseinander, weshalb es sich empfiehlt, einen genaueren Blick auf diese Art des Fernsehens zu werfen.

Bei Cristina Demaria von der Universität Bologna, deren Forschungsschwerpunkt auf „teorie dei linguaggi televisivi“ liegt, findet sich in Bezug auf das Reality Fernsehen folgende Definition:

„Chiamiamo reality TV tutti quei programmi esplicitamente basati sulla tematizzazione di eventi, situazioni, tempi e persone che vengono presentati come „veri“, „contemporanei“ e „autentici“, vale a dire al cui centro vi è la „realtà“ di personaggi e spazi (…)“ (Demaria et al. 2002, S 15)

Garrone widmet sich in „*Reality*“ der italienischen Version von „*Big Brother*“, „*Grande Fratello*“. Wie jedem Fernsehkonsumenten bekannt, handelt es sich bei „*Grande*

Fratello“ (ausgestrahlt auf Canale 5) um eine Fernsehshow, in deren Verlauf zehn völlig fremde Männer und Frauen miteinander für 100 Tage in einem Haus von ca. 180m2 leben und Tag und Nacht durch Kameras bei ihrem Alltagstreiben, das meist auf eher niedrigem Niveau angesiedelt ist, beobachtet werden. Die 10 Teilnehmer akzeptieren Kameras und Mikrofone in jeder Ecke des Hauses inklusive dem Badezimmer und der Toilette. Damit wird der Handlungsraum der Show zum Raum der totalen Überwachung. Einmal die Woche wird den Bewohnern eine physische, psychologische oder intellektuelle Aufgabe, deren Lösung im Regelfall keinerlei Kompetenz bedarf, gestellt, die die Hausbewohner in der Gruppe bearbeiten müssen. (vgl. Demaria et al. 2002, S 81).

Zentrales Thema der Fernsehshow sind jedenfalls die interpersonellen Beziehungen, die beinahe zwingend in Intimitäten, auch sexueller Natur, münden, und vom Zuschauer fäschlicherweise für authentisch gehalten werden, in Wirklichkeit aber genauestens von der Regie geplant werden. (vgl. Menduni 2002, S 184)

Vor allem aber ist „*Grande Fratello*“ eine Auswahl- oder Eleminationsspielshow. Oftmals wird schon allein die Eroberung des „televisiven Raums“ in Form eines positiven Abschlusses des Auswahlverfahrens, zu einem der wichtigsten Ereignisse im Leben eines Kandidaten. Vom Publikum können die Hausbewohner dann im weiteren Verlauf der Sendung, je nach Beliebtheit, per Telefon „hinausgewählt“ werden. Dieses Element der Herausforderung, das die Teilnehmer nötigt, sich ständig selbst zu beweisen, ist ein konstituierendes Element der modernen Reality Show. Die Teilnehmer, denen es nicht gelingt die Zuschauer zu überzeugen, verlassen das Set und verschwinden sofort wieder in der selbstempfundenen Bedeutungslosigkeit. Die geringe Chance aber auf flüchtige Berühmtheit und den Geldpreis lockt eine Vielzahl von Menschen an, die sich für eine Aufnahme ins „Haus“ bewerben.

Cristina Demaria spricht in Zusammenhang mit „*Grande fratello*“ auch den Aspekt des sozialen Experiments an, der diesem Programmformat innewohnt. (vgl. Demaria et al. 2002, S 17). Es ist selbstverständlich, dass das Zusammenleben auf engstem Raum mit fremden Menschen, zu denen man in einer ständigen Konkurrenzsituation steht,

Aggression schürt und Ablehnung hervorruft, die die Betroffenen ständig unter Kontrolle halten und verschleiern müssen.

Bezugnehmend auf das Genre, dem diese Fernsehshow zuzurechnen ist, ist festzustellen, dass dieses TV-Format mehrere Genreelmente in einem einzigartigen Programm zusammenfließen lässt. Es werden die klassische „Game Show" mit ihren Regeln und Herausforderungen, eine „Castingshow" beim Zusammenstellen der definitiven Hausbewohnergruppe und, bezugnehmend auf Ort und Erzählweise, die „soap opera" miteinander kombiniert. Abgerundet wird das Format mit der „talk show", da die Hausbewohner immer wieder die Gelegenheit haben, Kommentare, Gerüchte über andere Mitbewohner und Beichten zu ihrem persönlichen Vorleben einzubringen. (vgl. Demaria et. al 2002, S 81).

Auch wird von den Bewohnern erwartet, intimste Gedanken und Gefühle vor der Kamera auszubreiten. Enrico Meduni, ein italienischer Essayist und Journalist, spezialisiert auf Radio und Fernsehen, benützt in diesem Zusammenhang den Begriff „Emotainment":

„L'Emotainment" gioca sulla confessione pubblica di sentimenti e problemi, o sull'enunciazione del conflitto con l'intervento drammatizzato degli opposti protagonisti. Naturalmente il termine confessione è usato qui in modo improprio, perché non vi è segretezza ma il deliberato collocamento della propria privacy sotto i riflettori (…)"(Menduni 2002, S 182)

Diese Art der Fernsehsendung, die in sehr vielen Ländern Europas Äquivalente findet und für einige Jahre sehr populär war, passt in die allgemeine Fernsehlandschaft der Berlusconi und unmittelbaren Post-Berlusconi Ära. Die Fernsehgruppe Mediaset besitzt drei überregionale Privatsender *(Italia 1, Canale 5 und Rete 4).* Die Programme dieser Kanäle senden Quizshows, Varietés, Unterhaltungssendungen und Realityfernsehen. Doch auch die öffentlichen Sender (*Rai 1, Rai 2, Rai 3*) haben einige Realityshowformate in ihrem Programm. Wobei hier exemplarisch „*L'isola dei famosi*" herausgestrichen werden soll. Hier müssen sich zwei Gruppen Prominenter aus Film und Fernsehen auf einer einsamen Insel ohne jeglichen Komfort, gegeneinander durchsetzen. Bei „*l'isola dei famosi*" fällt vor allem die massive Zuschaustellung und Vermarktung des fast nackten, weiblichen Körpers auf, die im italienischen Fernsehen seit Anfang der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts über Hand genommen hat.

Auch andere TV-Formate wie beispielsweise *„Striscia la notizia“,* eine Varieté-Show, bedient sich junger Frauen (in der Rolle der „Velina“ [18]) in der Rolle des Dekorationsobjekts. Es ist bei näherer Auseinandersetzung mit dem italienischen Fernsehangebot augenscheinlich, dass Frauen im italienischen, zeitgenössischen Fernsehen in höherem Maße als im Rest Europas in demütigender Art und Weise als Objekt dargestellt werden. [19]

Hier sei auf die Fernsehdokumentation „*Il corpo delle donne*“ (2012) und das gleichnamige Buch von Lorella Zanardo verwiesen, die die Rolle der Frau im italienischen Fernsehen kritisch beleuchtet. Lorella Zanardo stellt nicht nur die Fragen nach der zweifelhaften Rolle der Frau im italienischen Fernsehen sondern hinterfragt auch die Auswirkungen dieser Bilderflut auf die italienische Gesellschaft.

So sagt Zanardo in der Einleitung zu ihrem Kurzdokumentarfilm:

*„Ricordo quando Marco mi diceva la TV ha un potere incredibile. Pur parlando del reale, rappresentando il reale riesce a dissimulare. La TV oggi ruba, deturba, mina il paesaggio della coscienza di tutti. Ci toglie le radici e i fondamenti” (*Zanardo, 2008*)*

Und vielleicht interessiert Garrone genau dieses Thema. Er stellt die Frage, ob diese Art von Fernsehen seine Zuschauer aus der Realität, aus ihren Traditionen, aus ihren sozialen Gefügen löst und die Menschen Glauben macht, diese im Fernsehen dargestellte „Realität“ sei das „wahre Leben“.

So schreibt Michael Sicinski in einer Filmkritik über *„Reality“* für die Filmzeitschrift „Cineaste“ im Sommer 2013:

*„Garrone was producing a 2012 art-house film that implicitly weighs in on the question wheter Grande Fratello, the Italian version of Big Brother, is fundamentally damaging to the social fabric.” (*Sicinski 2013, p. 47)

Matteo Garrone selbst äußerte allerdings in einem Interview mit Camille de Marco vom 19. Mai 2012 für *Cineeuropa Filmfocus*, dass er selbst keinen Anklagefilm gegen das moderne Fernsehen, sondern vielmehr eine moderne, märchenhafte Komödie mit

[18] ‚Velina’ stands in for a host of television showgirls, whose appearance on Italian television dates back to the 1950s. Their presence has become endemic in recent years, with an increasing emphasis on revealing their bodies in a stereotypically ‘sexy’ way. (vgl. Hipkins 2011, S 413)
[19] Zu dieser Thematik vgl.: Hipkins, Danielle 2011, p. 413 - 430

tragischen Elementen drehen wollte, die den Fokus auf die Zerrissenheit der Persönlichkeit des Protagonisten zwischen Realem und Fantastischem legt. So sagte Garrone:

"Posso dire che l'intento non era quello di fare un film di denuncia o contro un certo tipo di televisione. Volevamo fare una favola moderna, ma anche un viaggio agli inferi del personaggio che si spersonalizza e perde la sua identità". (Garrone, 2012a)

Wie auch schon in „*Gomorra*" gibt Garrone also an, mit diesem Film über das zeitgenössische Fernsehen und seine Auswirkungen auf das Leben im modernen Neapel nicht urteilen zu wollen. Dieser Film, der nach Angabe Garrones auf einer wahren Krankheitsgeschichte aus seinem Umfeld basiert, zeigt die schmale Grenze auf, die im Grunde die meisten Menschen vom alltäglichen Wahnsinn trennt. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings die Tatsache, dass der Film Matteo Garrones durch die Repräsentation dieser Fernsehshow sowie der Absurdität des dazugehörigen Auswahlverfahrens implizit eine Wertung gegenüber dem Fernsehen in seiner modernen Form zum Ausdruck bringt.

3.2 Zur Intermedialität in Garrones „Reality"

Die Darstellung des Mediums Fernsehen im Spielfilm hat eine lange Tradition. Das Fernsehen als lebensbegleitendes Element, das in den privatesten Wohnraum des Menschen vordringt, familiäre Beziehungen unterminiert beziehungsweise ersetzt und eine aktive Rezeption und Auseinandersetzung mit dem Gesehenen gar nicht mehr voraussetzt, oftmals gar nicht wünscht, war bereits in vielen Filmen zentrale Thematik. Diese Herangehensweise an das Medium Fernsehen durch den Film dient auch zur Distinktion, denn es wird verdeutlicht, dass das Medium Film den Menschen „sammelt" während das Medium Fernsehen den Menschen „zerstreut". Der narrative Aufbau des Kinofilms verlangt fokussierte Aufmerksamkeit in einem dunklen Kinosaal und bietet Struktur, während das Fernsehen abstumpft, passiviert und das Leben um sich herum aufsaugt.

François Truffaut setzte sich 1966 mit „*Fahrenheit 451*" mit der Gefahr der Absorption des Einzelnen durch das Fernsehen auseinander. Die Protagonistin Linda wendet sich lieber der „Fernsehfamilie" zu, anstatt auf die Ansprache ihres Mannes Montag zu

reagieren. Sie möchte lieber eine zweite Fernsehwand besitzen als den Umzug in ein größeres Haus mit ihrem Mann zu realisieren. (vgl. Gotto 2014, S 156)

Hier drängt sich die Parallele zu *„Reality“* von Matteo Garrone geradezu auf. Auch der Protagonist Luciano findet sich in einer Situation, in der ihm das Fernsehen als „Ersatzfamilie“ bedrohlich nahe kommt und seine reale, auch familiäre Existenz aufzulösen droht.

Das Zusammenfallen von Realem und Nichtrealem bis zur Ununterscheidbarkeit durch das Medium Fernsehen hat Jean Baudrillard bereits im Jahr 1978 thematisiert. Baudrillard sprach von der *„Auflösung des Fernsehens im Leben und der Auflösung des Lebens im Fernsehen - eine nicht unterscheidbare chemische Lösung“ (Baudrillard 1978, S 49).*

Auch Roland Barthes verweist auf die fehlende Abgrenzung von Hier und Dort sowie von Innen und Außen als fernsehspezifisches Kriterium. (vgl. Gotto 2014, S 157)

Und ebendiese Beobachtung verweist wiederum auf die besondere Situation Lucianos, der mit wachsender Bedeutung der Fernsehsendung für sein Leben keine klaren Grenzlinien mehr ziehen kann. Er fühlt sich von den Moderatorinnen der Realityshows ganz persönlich angesprochen, was nur den ersten Schritt auf seinem langsamen Weg in seinen persönlichen Wahnsinn darstellt. Obwohl das Fernsehen in seiner allumfassenden Präsenz im Alltagsleben Lucianos nur den Ausgangspunkt für die krankhafte Entwicklung darstellt, ist das Medium Fernsehen an sich durch das ihm eigene Eindringen in die privaten Bereiche des Einzelnen doch auslösendes Moment.

3.3 Literarische und filmische Einflüsse auf Reality

Die *"commedia napoletana"* von Eduardo De Filippo inspirierte Matteo Garrone bei diesem Film nach eigenen Angaben maßgeblich. So drängt sich der Vergleich des Protagonisten Luciano mit der Hauptfigur Luca Cupiello aus der erfolgreichen Komödie *„Natale a casa Cupiello"* von Eduardo de Filippo auf. Luca Cupiello, ebenso naiv wie Luciano, versinkt in seinen Fantasien, obwohl rund um ihn das familiäre Chaos tobt. Auch um Luciano herum, droht die Familie, an den Folgen der wahnhaften Vorstellungen Lucianos, auseinanderzubrechen, an deren Entstehung sie allerdings maßgeblich mitgewirkt hat.

Matteo Garrone gibt im Interview mit Camille de Marco (vgl. Garrone 2012a) auch an, vom mehrfach ausgezeichneten Spielfilm *„Matrimonio all'italiana"* (1964) von Vittorio de Sica mit Marcello Mastroianni und Sophia Loren in den Hauptrollen beeinflusst worden zu sein. Der Film beruht wiederum auf der Theaterkomödie *„Filumeno Maturano"* von Eduardo de Filippo aus dem Jahr 1947.

Sidney Caredella und Carmen van den Bergh von der KU Leuven haben sich mit den Einflüssen Pirandellos auf „*Reality*" auseinandergesetzt und einen Aufsatz mit dem Titel *„Una commedia cinematografica in bilico fra realtà napoletana e umorismo pirandelliano: Reality di Matteo Garrone*" verfasst. Hier sehen die beiden Wissenschafter der KU Leuven auch einen Zusammenhang zwischen dem Auftritt Lucianos als Clown auf der Hochzeit der Verwandten und Pirandellos Aufsatz über den Humor (Saggio sull' *Umorismo*, 1908). Hier warnt Pirandello davor, dem komischen Schein zu viel Glauben zu schenken. Oft lägen unter der komischen Verkleidung und unter der lustigen Oberfläche inneres Leid und menschliche Zerbrechlichkeit. (vgl. Caredella, Van den Bergh, 2013, S. 32).

Eine Parallele zu diesem Aspekt findet auch im zeitgenössischen, italienischen Film bei Paolo Sorrentini. Mit "*La grande bellezza*" von 2013 gelang Sorrentini ein international erfolgreiches Werk . Der Film gewann den Oscar sowie den Golden Globe in der Kategorie bester fremdsprachiger Film 2014 sowie einige europäische Filmpreise. Der Protagonist Jep Gambardella, verkörpert von Toni Servillo, stürzt sich seit Jahrzehnten

in das laute, extrovertierte, scheinbar unterhaltsame Jetset-Partyleben von Rom. Er versucht seine Einsamkeit und seine Sehnsucht nach echter menschlicher Nähe hinter einer nach außen glänzenden Fassade, geprägt von mondäner Unterhaltung, Sex und Drogen, zu verbergen. Auch hier ist, in Parallelität zu „Reality", die Oberflächlichkeit einer dekadenten, im Sinn von im Verfall begriffenen, Gesellschaft im Zentrum der Handlung.

Kennzeichnend für die Entwicklung des Protagonisten von *„Reality*" ist die zunehmende Entfremdung von der Realität, die mit einem Verlust der tatsächlichen Identität verbunden ist. Hier findet sich wiederum eine Analogie zum Werk Pirandellos. Wie auch in *„Heinrich der IV"*, einer Komödie in vier Akten aus 1922 von Luigi Pirandello, glaubt auch Luciano, ähnlich wie der italienische Adelige, der sich zuerst für einen Maskenball verkleidet und dann wirklich denkt, Heinrich IV. zu sein, eine andere Identität innezuhaben. Das Thema der multiplen Identitäten sowie der Travestie ist sowohl bei Pirandello auch in diesem Film Garrones ein vorherrschendes.

Die beiden obengenannten Autoren, Van de Bergh und Caredella, sehen in Luciano auch eine moderne Version der Signora Ponza in *„Cos'è se vi pare"* (1917) oder des Vitangelo Moscarda in *„Uno, nessuno e centomila"* (1926), der hundertmal, je nach der Art wie ihn seine Umgebung wahrnimmt, seine Identität und Persönlichkeit ändert. (vgl. Caredella, Van den Bergh, 2013, S. 33).

Vergleichbar verhält sich Luciano, der unter dem subjektiven Eindruck der Beobachtung durch die Fernsehproduktionsgesellschaft sein Verhalten im Umgang mit den Bedürftigen seines Viertels signifikant verändert. Luciano verhält sich wie ein Protagonist eines Kurzclips, der über ihn gesendet werden würde, um ihn dem Fernsehpublikum vorzustellen. Die neue Identität Lucianos wird durch die (von ihm imaginierte) Wahrnehmung von außen konstituiert.

3.4 Zur inhaltlichen Umsetzung der Thematik

Garrones Film erzählt die Geschichte von Luciano, einem Fischhändler und liebevollen Familienvater von drei Kindern, der in Napoli lebt und arbeitet. Nebenbei betreibt Luciano Kleinbetrügertum, um die Familie zu ernähren. Luciano ist gut sozial

eingebunden, fleißig und ein umgänglicher Mensch. Die Großfamilie, zu der auch Eltern, Tanten, Onkeln und Nichten von Luciano gehören lebt zusammen in einem desolaten Wohnhaus in Neapel. Trotz der finanziellen Schwierigkeiten, denen er mit kleinen Betrügereien an einer Küchenmaschinengesellschaft Herr zu werden versucht, scheint es ein gutes, wenn auch durch die familiäre Nähe und Kontrolle sehr beengtes Leben zu sein.

Luciano teilt mit seiner Familie die Begeisterung für „ *Il Grande Fratello*“ und wird von dieser gedrängt, an der Erstausscheidungsrunde teilzunehmen, um sein komödiantisches und schauspielerisches Talent unter Beweis zu stellen. Er kommt zu zwei Ausscheidungsdurchgängen, wobei er in der zweiten Runde viel über seine nicht unproblematische, kriminelle Vergangenheit erzählt. In Luciano verfestigt sich der Wunsch, unbedingt teilnehmen zu wollen und wird allmählich zur Besessenheit.[20] Gleichzeitig wird einem Teil seiner Verwandten klar, dass dies wohl eine leere Hoffnung bleiben wird. Doch Luciano entwickelt, zusätzlich zu seiner Fixierung auf die Teilnahme, eine Art Verfolgungswahn. Er denkt, die Produzenten von *„ Il Grande Fratello“* würden Beobachter schicken, die sich über seine Persönlichkeit ein Bild machen wollen. Folglich ändert Luciano, unter dem Eindruck des ständigen Beobachtetseins, sein Verhalten. Er verkauft sein Geschäft und verschenkt den Hausrat an Bedürftige. Seine scheinbar glückliche Familie zerbricht beinahe an seinem wahnhaften Verhalten. Alle sind überzeugt davon, dass Luciano komplett dem Irrsinn verfallen ist, wobei aber niemand versucht, ärztliche oder psychologische Hilfe herbeizuholen. Einzig sein Freund Michele bemüht sich, aus ehrlich freundschaftlichem Interesse an Lucianos Wohlbefinden, mithilfe des christlichen Glaubens, also mit Gottes Hilfe, dem Problem beizukommen. Das Produktionsteam von „*Il Grande Fratello“* ruft nie an und Luciano erholt sich bis zum Ende des Films, als er seltsamerweise unbemerkt in das „Haus“ der Fernsehshow einsteigt, nicht von seiner krankhaften Wahrnehmung der Wirklichkeit.

[20] Hier drängt sich der Vergleich zu anderen Formen der Besessenheit auf, die Matteo Garrone in „Primo Amore“ und „l’imbalsamatore“ behandelt hat. Seine Vorliebe für die Abgründe der menschlichen Psyche finden also auch in diesen Film Eingang.

3.5 Formal-ästhetische Umsetzung der Thematik [21]

Die Anfangssequenz



Bildquelle: www.cinema-italia.net

„*Reality*“ beginnt und endet mit der weitesten aller möglichen Einstellungen. Der Film beginnt mit einer Panoramaluftaufnahme (aerial shot), die langsam in eine Form der Aufsicht übergeht. Eine nicht erkennbare Stadt wird immer näher herangezoomt, sodass Geschäfte, palazzi, später Autos sichtbar werden.

Plötzlich erscheint, inmitten des vorstädtischen Verkehrs, eine märchenhafte Pferdekutsche gezogen von zwei Schimmeln. Der Kamerablick folgt der Kutsche zu einem kitschigen Schloss in Pastellfarben. Begleitet wird diese Szene von der Filmmusik von Alexandre Desplats [22], die auch einen Märchenfilm einleiten könnte. Der Zuschauer erfährt wenig später, dass Luciano, der Protagonist (verkörpert von Aniello Arena) hier zu einer Hochzeit seiner Verwandten geladen ist. Ganz im

[21] Im vorhergehenden Kapitel, das der Analyse von Gomorra gewidmet war, lag der Schwerpunkt auf der Herausarbeitung neorealistischer Elemente, die Gomorra auszeichnen. Aus diesem Grund entsprach auch der Aufbau dieses Kapitel dieser Zielsetzung. Die Analyse der formal-ästhetischen Umsetzung der Thematik des Films Reality wird jedoch anhand von Sequenzen erfolgen, die im Hinblick auf Kameraführung, Licht, Ton und Musik untersucht werden.

[22] Titel dieses Musikstücks „Reality“

Gegensatz zu den sonst in Märchenschlössern vertretenen feenhaften Wesen und Rittern steht die Hochzeitsgesellschaft. In leuchtende Farben und glänzende Stoffe gekleidet und teilweise schwer übergewichtig, tanzt und singt die Familie von Luciano ausgelassen.

Diese Anfangssequenz webt bereits Reales, in Form des Stadtbildes von Napoli, und scheinbar, wenn auch künstlich erschaffenes, Fabelhaftes in Form der Märchenkutsche, des Schlosses und der Kostüme der Bediensteten, ineinander. Diese Sequenz hat macht deutlich, dass dieser Film Garrones zumindest teilweise vom Genre der fantastischen Erzählung beeinflusst ist.

Rückkehr von der Hochzeit

Kameratechnisch sehr interessant umgesetzt ist auch die Sequenz, in der die Familie Lucianos nach den Hochzeitsfeierlichkeiten in ihr Wohnhaus in Neapel zurückkehrt. Es handelt sich, im Gegensatz zu dem für die Festlichkeiten gemieteten Schloss, um einen baufälligen Wohnblock. Bei min 13.54 sieht der Zuschauer, in einer totalen Einstellung, einige Mitglieder der Familie durch ein Tor, wobei hier eventuell das Schlosstor der Anfangssequenz zitiert wird, in ihren Wohnkomplex eintreten. Hier steht der Handlungsraum, nämlich das Wohnhaus und seine unmittelbare Umgebung, im Vordergrund. Schlagartig wirken die glänzenden, überbordenden Festkleider wie aus dem Zusammenhang gerissen. Die Nichte Lucianos und ihr Mann quälen sich, aufgrund der Hitze und des massiven Übergewichts, mühsam die Stiegen hinauf, während wieder die märchenhafte Musik Alexandre Desplats [23] eingespielt wird. Luciano trägt den invaliden Großvater die Stiegen hinauf. Die Kamera folgt Luciano und schwenkt dann von einem Familienmitglied zum anderen und zoomt schließlich von den Protagonisten weg. In einer weiten Einstellung sieht der Zuschauer nun Luciano und seine Kernfamilie im Hof dieses, trotz der Ärmlichkeit, durch die kommentierende Musik und die Beleuchtung, märchenhaft inszenierten Wohnbaus. Hier greift der Regisseur auf zusätzliche Beleuchtungsquellen zurück, um den Handlungsraum in ein geradezu zauberhaft geheimnisvolles Licht zu tauchen.

[23] Titel dieses Musikstücks „La casa“

Bei min. 14:47 gewährt Garrone dem Zuschauer einen Einblick ins Innere des Wohnhauses. Dies löst er kameratechnisch sehr geschickt. Die Tante Lucianos wird in einer halbtotalen Einstellung gezeigt, wie sie sich mühsam aus den viel zu engen Kleidern zwängt. Währenddessen schwenkt die Kamera langsam horizontal an der Tante vorbei zum nächsten Raum. Dass es sich um einen anderen Raum handelt, nimmt der Zuschauer, durch den scheinbaren Schwenk an einer schwarzen Wand vorbei, wahr. Dieser filmische Raum entsteht tatsächlich aus der Addition verschiedener Einstellungen in der Montage.

Im nächsten Zimmer nimmt die Nichte ihre falschen Wimpern ab. Die Kamera schwenkt anscheinend weiter in die ärmliche Küche bis zum Schlafzimmer des Großvaters im Rollstuhl, bis der Kamerablick schließlich bei Luciano und Mary in deren Wohnung angekommen ist. Die nahe Einstellung zeigt Mary dabei, wie sie Luciano abschminkt. Hier hält die Kamera einen Augenblick, nachdem sie scheinbar von einem fixen Punkt aus der Mitte des Gebäudes heraus, einen Überblick über die Lebensverhältnisse und die familiäre Enge, die bedeutsam für die weitere Narration sind, gegeben hat.

Bedeutsam in dieser Sequenz ist auch, dass alle Mitglieder der Familie nun ihre Verkleidung in Form der glitzernden Festtagskleidung, der falschen Wimpern und der Schminke ablegen, um in ihre bescheidene Realität zurückzukehren. Die Familie Lucianos verwandelt sich in einer Art Metamorphose zurück in ihre realen Persönlichkeiten. Auch Luciano wird von seiner Frau abgeschminkt. Doch die Verwandlung der Figur Lucianos nimmt hier erst seinen Ausgang.

<u>Beobachtet-Werden?</u>

Auch die Sequenzen, in denen Luciano sich von den „Spionen“ der Produktionsgesellschaft beobachtet fühlt, realisiert Garrone auf interessante Weise. Bei min. 51:30 als Luciano sich zum ersten Mal auf dem Marktplatz ausspioniert fühlt, ist das Gesicht Lucianos, in großer Einstellung, ganz klar und deutlich zu sehen. Die große, lange Einstellung ermöglicht es dem Betrachter aus der Mimik Lucianos wachsende Besorgnis und Irritation herauszulesen. In ebendieser Einstellung sieht der

Zuschauer im Hintergrund, einige Meter entfernt Männer, die verdächtig in Anzug und Krawatte gekleidet sind und Luciano zu observieren scheinen. Durch die Anwendung eines Filters erscheinen diese Personen bis zur Unkenntlichkeit verschwommen. Möglicherweise dient dieser Effekt dazu, zu verdeutlichen, dass Luciano sich seiner eigenen Wahrnehmungen nicht mehr sicher sein kann. Im Hinblick auf diese spezielle Technik fällt auch die Sequenz in der Kirche auf. Bei min 01:23 sieht sich Luciano in der Kirche um, während die Kamera teilweise seinen taxierenden Blicken durch die Kirche folgt. Luciano und der Zuschauer machen vermeintliche Beobachter in verschwommenen Umrissen aus. Interessant ist in den oben genannten, beiden Sequenzen die Absenz von Schnitten. Der Zuschauer beobachtet mit Luciano gemeinsam die Abläufe, während er aber Luciano selbst im Blick behält. Der Betrachter wird hier zum Voyeur. Er beobachtet Luciano in seiner Verfolgungssituation und nimmt die Verfolger in Umrissen wahr. Die vermeintlichen Verfolgungsszenen werden im Verlauf des Filmes immer vom selben Musikstück [24] kommentierend begleitet.

Garrone wiederholt die Technik der Filteranwendung den ganzen Film hindurch in den unterschiedlichsten Szenen. Doch in besonders auffallender Weise tritt diese Technik hervor, wann immer Luciano den subjektiven Eindruck des Beobachtet-Werdens erlebt. Luciano sieht in die Richtung, in der er die Beobachter wähnt, kann sie aber, eben so wenig wie der Zuschauer erkennen.

Acquapark

Eine Szene, die eindeutig Garrones Liebe für akkurat durchkomponierte, visuelle Inszenierungen zeigt, und sich erstmals in dieser Ausprägung in einem seiner Filme zeigt, findet sich bei min. 01:01 in der Art der Farbverwendung. In dieser Szene erhält Luciano vermeintlich einen Anruf vom Fernsehstudio, muss aber erkennen, dass der Schwager ihn lediglich täuschen wollte. Die riesige Rutsche im Bildhintergrund ist gelb, blau und rot. Luciano, der rechts, nahe des blau-gelben Rutschenabschnittes steht, trägt eine blaue Badehose mit gelben Streifen in exakt derselben Farbkombination, wobei auch die Farbtiefe derjenigen der Rutsche entspricht. Während des Telefongesprächs kommt von rechts der Neffe Lucianos hinzu und stellt sich, dem

[24] Titel des Musikstücks „Il grande fratello ti guarda“

Telefonat lauschend, vor den roten Rutschenabschnitt. Die Farbe Badekleidung des Jungen zitiert ebenfalls genau die Farbe im Hintergrund. Auch der Bademantel der Tante am linken Bildrand ist in diesem tiefen Rot gehalten.

In der Diskothek

Bei min. 01:04, in einer psychodelisch anmutenden Szene, die Luciano in der Disco zeigt, tritt, ganz wie in Gomorra und früheren Filmen, Garrones unruhige Handkameraführung zu Tage. Luciano befindet sich inmitten von Discobesuchern, die teilweise stark travestiert und geschminkt, zu Elektroklängen eng umschlungen tanzen. Die Kostüme erinnern Waldfabelwesen, wie sie in James Camerons *„Avatar – Aufbruch nach Pandora“* aus 2009 zu sehen waren. Gleißende Blitzlichter erhellen den Raum und die Gestalten, die wie aus Zeit und Raum gefallen wirken, steigern in Verbindung mit der unruhigen Kamerabewegung den Eindruck eines Fiebertraums. Intensiviert wird dieser Eindruck durch die elektronisch verzerrte Stimme des Moderators, der den Ehrengast Enzo in englischer Sprache als „ den bekanntesten Mann der Galaxie“[25] ankündigt. Immer wieder wird auch das Gesicht Lucianos in Großaufnahme im Profil gezeigt, was in dieser Szene von Bedeutung ist, da das Mienenspiel Lucianos im Mittelpunkt des Szene steht. Luciano wirkt gefesselt, erstaunt und überwältigt von den überbordenden Sinneseindrücken. Dann plötzlich segelt Enzo, an einem Seil befestigt, adjustiert in der Kostümierung eines Dschungelforschers über den Discoraum hinweg. Die gewählte Kameraperspektive ist hier die Untersicht, wobei die Kamera dann den Bewegungen eines manisch aufgeladen wirkenden Enzos durch den Raum nachschwenkt. Lucianos Gesichtsausdruck wechselt zwischen Fassungslosigkeit und Verzweiflung, während er sich durch lautes Rufen bemerkbar zu machen versucht. Die innerdiegetische, frenetische Elektromusik kombiniert mit dem wahnwitzigen Gesichtsausdruck Enzos verschärft den beunruhigenden Eindruck, der von dieser grotesken Situation ausgeht.

[25] Eig. Übersetzung von “The most popular man in the galaxy” (min. 01.04.49)

Kirchenszenen

Garrone verarbeitet die große Bedeutung, die der katholischen Kirche immer noch im Süden Italiens zukommt, in diesem Film mitunter auf komödiantische Weise. Luciano wendet sich bei min. 01:24 an zwei ältere Kirchgängerinnen, die, als er sie anspricht, nicht mehr verschwommen, sondern, da sie nun in die Narration eintreten, klar und deutlich dargestellt werden. Der zunehmend verzweifelte Luciano fragt, wie er sich nun zu verhalten habe, um ins „Haus" aufgenommen zu werden. Die Frauen verstehen Luciano falsch. Sie glauben, Luciano wolle ins „Haus" Gottes eintreten, machen ihm Mut und bestärken ihn noch in seinem pathologischen Verhalten.

Eine weitere Szene, in deren Zentrum wiederum der christliche Glaube steht, findet sich bei min. 01:31, als der Pfarrer eigens für Luciano eine Predigt hält, die den Gläubigen ins Gedächtnis rufen soll, wie wichtig es ist, eine klare Trennlinie zwischen dem Schein und dem Sein zu ziehen.

„Gesù ci chiede di capire la differenza fra l'essere e l'apparire. La differenza fra il vero e il falso. Solo così possiamo comprendere i nostri limiti, le nostre capacità. (Reality, 01:31)

Der Pfarrer versucht demnach mit seinem Aufruf zur Vernunft, zur Hinwendung zum realen Leben zu Luciano durchzudringen, dessen ständig abwesender, betäubter Gesichtsausdruck, auch während der Predigt, vermuten lässt, dass er längst in seinen Wahn rund um die (alb)traumhafte Welt des Fernsehens abgeglitten ist.

Schlussszene : Luciano dringt in das „Grande Fratello" Haus ein

In einer Panoramaeinstellung werden instabil wirkende Gerüste aus Holz bei Nacht gezeigt. Nur aufgrund der weißen Kleidung sichtbar, klettert eine menschliche Figur die Gerüste entlang, während Teile der Konstruktion zu Boden stürzen. Der Zuschauer muss davon ausgehen, dass es sich um Luciano handelt, der versucht in ein abgesperrtes Gelände einzudringen. Luciano schleicht, durch den angewandten Low-Key-Stil im Schatten kaum erkennbar, durch einen Garten. Die Kamera schwenkt von Luciano, der im Gebüsch verschwindet, weg nach rechts, das beleuchtete „*Il Grande Fratello*" Schild wie eine Verheißung im Bild erscheint, was eine Kontextualisierung der

Einbruchsszene ermöglicht. Ein plötzlicher Schnitt, kombiniert mit einem Abbruch der kommentierenden Musik, läutet die nächste Szene ein, in der sich Luciano, nach erfolgreichem Einbruch, schon im Inneren des Gebäudes befindet. Die Kamera folgt Luciano zu einer roten Tür, die in ihrer Signalkraft wie der Eingang zu einer Märchenwelt wirkt. Wiederum erfolgt ein Schnitt und Luciano tritt aus dem schwarzen Bild heraus, in die „Big Brother" ein. Ein Mann lehnt, in einer halbtotalen Einstellung, nackt in einer ultraviolett strahlenden Solariumkabine, während er von Luciano hinter der Glasscheibe beobachtet wird. Lucianos Kopf und Oberkörper werden in einer nahen Einstellung von hinten gezeigt, wobei sich Lucianos Figur tiefschwarz vom Gegenlicht der Solariumskapsel abhebt. Der Zuschauer gewinnt den Eindruck, er stünde hinter Luciano und begleite ihn in seiner Funktion als Voyeur. Es stellt sich die Frage, ob Garrone bei dieser Szene die Sonnenduschkapsel aus Gomorra zitiert, mit der der Film aus 2008 beginnt. Der Kamerablick folgt Luciano weiter, der die Glasscheibe entlanggeht und seine Blicke nicht von den Protagonisten der Show abwenden kann. Eine interessante Zweiteilung des narrativen Raums findet sich bei min. 01:41:24. Die Bildfläche wird durch die Wand und die Spiegel in einen inneren, dem „*Grande Fratello*" Haus zugehörigen Raum, und einen äußeren Gang geteilt. Das Innere des Hauses ist hell erleuchtet und wirkt freundlich und behaglich. Der außen liegende Gang, den Luciano entlanggeht, bleibt im Dunkeln.

Luciano steht den Hausbewohnern oft frontal und in großer Nähe, lediglich getrennt durch enorme Glasscheiben, gegenüber. Trotzdem sehen ihn die Teilnehmer nicht, während sie sich abschminken, sich narzisstisch bewundern oder in Unterwäsche Salsa üben. Der Zuschauer stellt sich die Fragen, warum die Protagonisten der Fernsehshow Luciano nicht sehen können. Handelt es sich nur um einen Traum Lucianos? Handelt es sich um venezianische Spiegel? Die Bewohner des Hauses tanzen und schminken sich vor diesen Spiegeln, was für letztere Theorie spricht. Von allen unbemerkt bricht Luciano schließlich in ein leises Lachen aus. Doch dann tritt Luciano durch eine Tür in das Innere des Wohnbereichs ein. Er spaziert in die Wohnung, bewundert eine groteske, bemüht künstlerisch wirkende Lampe, lacht leise und bleibt immer noch unbemerkt.

Eine lange Einstellung wiederum fokussiert das Gesicht Arenas in einer Detaileinstellung. Luciano lächelt, seine Augen glänzen und er schüttelt ungläubig den Kopf, als er sich in diesem künstlich geschaffenen Raum mit ebenso artifiziellen Personen bewegt. Hat Luciano vielleicht nun begriffen, wie sehr er sich in eine lächerliche Traumwelt verrannt hat oder ist er noch immer beseelt von der leichten Unterhaltung, die er nun live miterleben kann?

Der weitere Verlauf der Szene wird vom innerdiegetischen Singen und Gitarre spielen der Hausbewohner begleitet. Der leise vor sich hin lachende Luciano legt sich auf eine beleuchtete Liege und die Kameraperspektive wechselt zur Aufsicht. Langsam zoomt die Kamera weg von Luciano und bewegt sich durch ein offenes Dach vertikal Richtung Himmel. Die Figur Luciano, das „Big Brother" Haus, die Umgebung und die Stadt werden durch den Zoom immer kleiner. Der Raum, in dem sich Luciano befindet, ist hell erleuchtet, während die Umgebung stockdunkel bleibt. Anfangs- und Schlussszene bilden durch die Zoombewegung in den narrativen Raum hinein und aus demselben heraus, eine erzählerische Klammer. Es stellt sich die Frage, ob hier das von Michele zitierte „Dio vede tutto" hier filmisch verarbeitet wurde und die Perspektive hier Gottes Blickwinkel auf die Geschehnisse wiedergeben soll.

Die Zoombewegung der Kamera wird vom leisen Gelächter Lucianos begleitet. Es bleibt bis zuletzt unklar, ob Luciano sich der Absurdität der Situation und der Abwegigkeit seiner Wünsche bewusst geworden ist oder ob es sich lediglich um eine Traumsequenz handelt.

3.6 Produktion

Zum Drehort

„*Reality*" ist eine Tragikömödie, die im modernen Neapel spielt. Ein Film, der sich mit dem Fernsehen im heutigen Italien auseinandersetzt. Die Geburtsstadt von Garrones Mutter, Neapel, steht im Zentrum der Erzählungen. Wie auch in den vorhergehenden Filmen kommt dem Drehort große Bedeutung zu. So sagte Garrone in einem Interview:

“I luoghi sono importanti perché sono dei personaggi, perché aiutano a capire meglio certe dinamiche dei protagonisti della storia (…)Rispetto a Gomorra volvevo far vedere una Napoli più calda, piu decadente, legata al passato. Ma è anche una Napoli di outlet, centri commerciali, del consumismo, luoghi che sono non-luoghi.” (Garrone, 2012 intervistato da Andrea Fioravanti)

Garrone zeichnet ein diversifiziertes Bild von Neapel. Heruntergekommene Mietskasernen, die er aber in märchenhaftes Licht taucht, im Gegensatz zu hell ausgeleuchteten Shoppingcentern aus Stahl und Glas.

Zum Cast

Garrone geriet für die Auswahl seines Hauptdarstellers Aniello Arena ins Kreuzfeuer der Kritik. Aniello Arena wurde für die Beteiligung an der Erschießung dreier Männer in der Peripherie von Neapel im Zuge von Clanstreitigkeiten der Camorra im Jahr 1991 verurteilt und verbüßt gegenwärtig eine lebenslange Haftstrafe im Gefängnis von Volterra. Garrone war durch den Besuch des Gefängnistheaters in Volterra, geleitet vom engagierten Theaterregisseur Armando Punzo, auf den Schauspieler aufmerksam geworden und beschloss schließlich, ihn für die Rolle des „Luciano“ zu besetzen. Die Dreharbeiten waren insofern möglich, da Aniello aufgrund guter Führung, nur die Nächte im Gefängnis verbringen muss. Für die Nachtszenen des Films holte Garrone Sondergenehmigungen ein. (vgl. Bandettini 2013)

Der Rest des Casts setzt sich aus erfahrenen italienischen Theater- und Filmschauspielern, wie Loredana Simioli, in der Rolle der Ehefrau Maria und Nando Paone, in der Rolle des besten Freundes Michele zusammen. Erwähnenswert ist auch der kurze Auftritt von Claudia Gerini als Präsentatorin von „Grande Fratello“ sowie die durchaus komische Interpretation des Kellners durch Ciro Petrone, der schon in „*Gomorra“* in der Rolle des „Ciro“ brillierte.

Zur Produktion

Auch bei „*Reality“* arbeitete Matteo Garrone mit seinem altbewährten Team zusammen. Die Produktionsfirma „Fandango“ von Domenico Procacci produzierte den Film gemeinsam mit Matteo Garrone. Das Drehbuch schrieben Ugo Chiti, Maurizio Braucci und Massimo Gaudioso, die auch schon für das Drehbuch von Gomorra

verantwortlich zeichneten. Marco Onorato, der bei allen Filmen Garrones als Kameramann tätig war und für seine Arbeit mehrfach ausgezeichnet wurde, starb nur wenige Tage nachdem "*Reality*" den „Grand Prix" von Cannes gewonnen hatte.

3. *The Tale of Tales – il racconto dei racconti*



Bildquelle: www.recentmovieposters.com

4.1 Zur literarischen Vorlage: "Lo cunto de li cunti" von Giambattista Basile

Der neueste Film Garrones, in den Kinos ab Juli 2015, basiert frei auf den neapolitanischen Märchen Giabattista Basiles (1575 – 1632) „*Lo cunto dei cunti overo lo trattenimiento de'peccerille*"[26] (erschienen postum 1634). Nach seinem Tod gab seine Schwester sein Werk heraus. "*Lo cunto dei cunti*" wurde bei der Herausgabe in "*Il Pentamerone*", das "*Fünf-Tage-Werk*" umbenannt.

[26] Il racconto dei racconti ovvero il trattenimento dei piccoli (ital.)



Bildquelle: www.de.wikipedia.org

Geboren in Neapel und gestorben in Kampanien, gilt Giambattista Basile als erster großer europäischer Märchenerzähler. Er legte mit seinem Werk die Grundlage für die Märchen der Gebrüder Grimm.

Es handelt sich um eine Sammlung, bestehend aus 53 Märchen, wobei Garrone drei Märchen aus den „Märchen des ersten Tages“ auswählte. „La pulce“ (der Floh), „la cerva fatata“ (die bezauberte Hirschkuh), la vecchia scorticata (die geschundene Alte)[27]. Jedes der Märchen schließt am Ende mit einer Weisheit, die den Lesern auf ihrem Lebensweg dienlich sein soll. Wie der Titel des Werkes sagt, war die Fabelsammlung an Kinder und Erwachsene gerichtet. Nach heutigem pädagogischen Empfinden wäre von einer Lektüre durch Kinder abzuraten, da der Inhalt der Fabeln durch sexuelle und physische Gewalt, emotionale Verrohung und Tod gekennzeichnet ist.

“La pulce” (Erster Tag, Fabel 5) erzählt die Geschichte eines törichten Königs, der einen gefangenen Floh bis zur Größe eines Schafes aufzieht, ihn häutet und schließlich einen Wettbewerb rund um die Flohhaut veranstaltet. Der Bewerber, der allein durch das Erfühlen der Haut, erkennen konnte, um welches Tier es sich handelte, dürfte seine wunderschöne Tochter heiraten. Ein „wilder Mann“, der nach der Beschreibung in der

[27] Deutsche Übersetzungen der Märchentitel vgl. Boehnlich 1991, S 72, S 128, S 141

Übersetzung am ehesten einem missgestalteten, angsteinflößenden Riesen entspricht, löst das Rätsel und schleift die einzige Tochter des Königs in eine Hütte im Wald, wo er versucht sie mit Menschenfleisch zu füttern. Eine alte Magierin entdeckt die Königstochter und verspricht, sie mit Hilfe ihrer sieben Söhne aus den Fängen des Monsters zu befreien. Jeder der Söhne verfügt über eine besondere Zauberkraft. Die jungen Männer können mit nur einer Geste Felder aus Messern und reißende Flüsse entstehen lassen, riesige Türme hochziehen und kilometerweit zielgenau mit dem Bogen treffen. Der Riese wird letztlich besiegt und die Prinzessin kann zu ihrem reumütigen Vater zurückkehren, der die mutigen Zaubersöhne mit Reichtümern überhäuft:

Die Moral von der Geschichte: „Uova di lupo e pettini da quindici." Es handelt sich hier um das Sprichwort neapolitanischen Ursprungs „qualcuno va alla ricerca di uova di lupo e pettini da quindici". Es bedeutet, dass jemand sich unerreichbaren, absurden Zielen oder inexistenten Dingen zuwendet. Die „pettini" beschreiben spezielle Kämme zur Vorbereitung der Rohwolle, die üblicherweise nur dreizehn Zähne aufwiesen. (vgl. Buoncuore 2011)

„La vecchia scorticata" (Erster Tag, Fabel 10) erzählt die Geschichte zweier alter, hässlicher Frauen, die in einem Keller unterhalb des Schlosses eines jungen Königs wohnen. Die beiden Damen sind ausgesprochen empfindlich gegen jede Art der Unbequemlichkeit und verleihen den Missempfindungen ständig lautstark Ausdruck. Der junge König glaubt folglich, dass es sich unterhalb seines Schlosses eine zauberhafte, empfindsame junge Frau befinden müsse. Er möchte die vermeintlich junge Schönheit, die er sich bereits in den phantastischsten Farben ausgemalt hatte, unbedingt kennenlernen. Eine der alten Frauen verspricht ihm, er dürfe in acht Tagen einen Finger sehen. Sie badet ihren Finger jeden Tag in Öl, um ihm wieder ein jugendliches Aussehen zu verleihen. Der Prinz wird des zarten Fingers ansichtig und besteht darauf, bald das Mädchen kennenzulernen. Die alte Frau sagt einer gemeinsamen Nacht unter der Bedingung zu, dass das Licht gelöscht sein würde. Sie bindet ihre gealterte Haut auf dem Rücken zusammen und legt sich ins königliche Bett. Der König entdeckt die Täuschung und lässt die Frau unter fürchterlichen Flüchen und Verwünschungen aus dem Fenster werfen. Die alte Frau bleibt an einigen Ästen

hängen, worauf mehrere Feen vorbeikommen. Die Fabelwesen bedenken die betagte Frau mit einem Zaubersegen, auf dass sie jung, schön, reich, vornehm, tugendhaft und von jedermann geliebt werden sollte. Die alte Frau verwandelte sich augenblicklich in ein schönes 15-jähriges Mädchen. Der König, der die nun junge Frau im Wald entdeckt, ist dermaßen von ihrer Schönheit begeistert, dass er sie heiraten will. Anlässlich der Hochzeitsfeier fragte die Schwester der nun Verwandelten immer wieder, was denn geschehen war. Sie kann die sonderbare Metamorphose nicht begreifen und wollte nun denselben Zauber für sich wirksam machen. Schließlich sagt die jugendlich verwandelte entnervte Königin zu ihrer Schwester, sie habe sich die Haut abziehen lassen, um dem Drängen ein Ende zu setzen. Die Schwester der frischgebackenen Königin entschließt sich, sich, der wunderbaren Verjüngung wegen, ebenfalls häuten zu lassen. Während der Häutung stirbt sie freilich eines grausamen Todes.

Die Moral der Geschichte: „L'invidia se stessa smafara". „Der Neid vernichtet sich selbst." (vgl. Boehlich 1992, S 157)

„La cerva fatata" (Erster Tag, Fabel 9) erzählt die Geschichte eines kinderlosen und daher unglücklichen Königspaares. Der König erfährt eines Tages von einem alten Hexer, dass das Verspeisen des Herzens eines Seedrachen, zubereitet von einer Jungfrau, seine Frau in nur vier Tagen ein Kind zur Welt bringen lassen würde. Er lässt mit großem Aufwand Jagd auf einen Seedrachen machen, worauf dieser erlegt wird und sein Herz der Königin zum Verzehr angeboten wird. Sowohl die jungfräuliche Köchin als auch die Königin bringen in kürzester Zeit zwei Knaben namens Alfons und Canneloro zur Welt, die einander wie Zwillinge gleichen. Die Jungen wachsen sehr verbunden miteinander auf und lieben sich mehr als irgendeinen anderen Menschen. Die Königin, von schmerzhafter Eifersucht zerfressen, stellt Canneloro nach und verletzt ihn. Schließlich entschließt sich der Sohn der Magd, fortzugehen und sein Glück außerhalb des Königreiches zu versuchen, da er die Anfeindungen und Gewalttätigkeiten der Königin nicht mehr ertragen will. Er hinterlässt Alfons eine Quelle , deren Zustand Canneloros Wohlbefinden spiegeln soll. Vertrocknet die Quelle oder wird das hervorsprudelnde Wassser trüb, so steht es schlecht um die Lebenskräfte des Freundes. Canneloro reitet los, erlebt viele Abenteuer und heiratet schließlich die Tochter eines anderen Königs. Der junge Canneloro macht sich,

entgegen aller Warnungen, schließlich auf die Jagd in einem nahegelegenen, finsteren Wald, in dem bekanntlich ein „wilder Mann“ haust. Dieser lockt Canneloro in die Falle, indem er in Gestalt einer hübschen, sprechenden Hirschkuh sanft um Gnade bittet und ihn milde stimmt. Die verzauberte Hirschkuh aber zeigt ihr wahres Gesicht und wirft Canneloro zur Mästung in einen tiefen Graben. Gerettet wird er schließlich von Alfons, der sich, als er die versiegende Quelle sieht, sofort auf die Suche nach seinem Freund macht. Alfons lässt sich von der zauberhaften Gestalt nicht täuschen, tötet die Hirschkuh und befreit den Freund.

Die Moral von der Geschichte: „Amaro chi a sue spese si castiga“, was frei übersetzt dem deutschen Sprichwort „Wer nicht hören will, muss fühlen“ entspricht. (vgl. Boehlich 1992, S 137). Das Sprichwort bezieht sich in der literarischen Vorlage auf den Jüngling, der, entgegen der Warnungen seines Schwiegervaters, in den gefährlichen Wald geht, um zu jagen.

4.2 Vom Buch zum Film

Matteo Garrones Film basiert, wie schon eingangs erwähnt, frei auf den oben genannten drei Märchen. Basile erzählt die Märchen völlig getrennt voneinander. Der Regisseur erzählt die drei Geschichten alternierend und fügt sie erst in der letzten Szene eines Hofzeremoniells lose zusammen. Abgesehen von der Schlussszene verbindet die Episoden nur der gemeinsame Handlungsort, eine verwunschene und schwer verortbare Landschaft.

Hier fällt die eindeutige Parallele zu Garrones bisheriger Arbeitsweise auf. Schon in früheren Filmen (*„Terra di mezzo“, „Gomorra“*) war das verbindende Element der Episoden immer der Handlungsraum.

Im Folgenden werde ich die Unterschiede zwischen den Märchen der literarischen Vorlage und der Umsetzung der Episoden im Film unter inhaltlichen Gesichtspunkten herausarbeiten.

Episode 1



Bildquelle: www.sosreelthoughts.com

Der Film beginnt mit der Episode der kaltherzigen Königin, deren einziger Wunsch ein eigenes Kind ist. Im Gegensatz zur Literaturvorlage (la cerva fatata) geht der König selbst auf die Jagd nach dem Seeungeheuer, tötet es und wird bei diesem Unterfangen durch einen Schlag mit dem Schwanz getötet. Die Königin, seltsam unberührt vom Tod ihres Mannes, und die Jungfrau werden nach der Zubereitung sowie des Verzehrs des blutigen, noch pochenden Drachenherzens schwanger und gebären nach nur einer Nacht der Schwangerschaft zwei Jungen, Elias und Jonas, die sich wie Zwillinge gleichen. Ganz wie in der Literaturvorlage verbindet die beiden Heranwachsenden eine tiefe Freundschaft. Die Mutter entbrennt in Eifersucht und versucht alles, um die Jugendlichen zu trennen. Wie im Märchen Basiles versucht die Königin, Jonas zu töten, worauf hin Jonas sich entschließt, zu flüchten. Anders als im Märchen heiratet Jonas aber ein armes Mädchen in einer entfernten Provinz. Dem zauberhaften Element der Quelle folgend, kann Elias seinen Freund schließlich retten. Jonas wird jedoch nicht, wie im Märchen, von der verzauberten Hirschkuh angegriffen, sondern von einem Urzeitmonster überfallen. Das Monster ist in Wirklichkeit die verwandelte Königin, die bereit ist, ihre Seele zu opfern und sogar zu sterben, um Jonas, den einzigen Konkurrenten um das Herz ihres geliebten Sohnes, zu töten. Hier unterscheidet sich der Film eindeutig vom Märchen Basiles, in dem der Mutter keine so entscheidende Rolle zukommt. Die alleinstehende, besitzergreifende, von der Zuneigung des Sohnes

pathologisch abhängige Mutter, die den heranwachsenden Sohn in kein eigenes Leben entlassen kann, steht im Film Garrones im Zentrum dieser Episode.

Episode 2



Bildquelle: www.filmdivider.com

Die zweite Episode, basierend auf dem Märchen „la pulce“ erzählt in Analogie zur Literaturvorlage die Geschichte des kindlich lustorientierten Königs, der in seinen Räumlichkeiten einen Floh auf die Größe eines Hammels heranzieht. Der König liebt diesen Floh in unverhältnismäßig übersteigerter Weise und zieht ihn sogar seiner eigenen Tochter vor. Anders als in der Literaturvorlage tötet und häutet der König den Floh selbstverständlich nicht. Der Floh verendet an Überfütterung, was vom König auf Heftigste betrauert wird. Der König hat die ebengenannte einzige Tochter, die langsam erwachsen wird und sich sehnlichst eine Verehelichung wünscht, um ihre romantischen Phantasien zu befriedigen und der Enge des Königsschlosses zu entfliehen. Immer wieder drängt sie den Vater, ihr doch einen Ehemann auszusuchen. Der Vater will die Tochter aber nicht ziehen lassen, da sie nunmehr das Einzige ist, was er hat. So ruft er einen Wettbewerb aus. Die Aspiranten um die Hand der Prinzessin müssen erraten, um welches Leder es sich bei der Haut des Flohs handelt und, ganz wie in Basiles Märchen, löst ein hässlicher, brutaler Riese das Rätsel. Der Riese verschleppt das Mädchen in seine Höhle in den Bergen. Es kommt nach einigen Tagen tatsächlich auch eine Frau vorbei, die, in Anlehnung an die Literaturvorlage, mit ihren Söhnen zurückkommen will, um das Mädchen zu retten. Die Frau kommt mit ihren Söhnen am nächsten Tag mit drei jungen Männern und ihrem Gatten, um die

Prinzessin aus der Not zu erretten. Die Söhne verfügen aber über keinerlei Zauberkräfte, haben aber durchaus artistische Fähigkeiten, wie Balancieren und Feuerspucken, da es sich um Mitglieder einer Gauklerfamilie handelt. Im Zuge der Rettungsaktion tötet der Riese jedoch die gesamte Gauklerfamilie und letztlich rettet sich die Prinzessin selbst, indem sie dem Riesen aus einem Hinterhalt die Kehle durchschneidet. Sie kehrt zurück nach Hause und übernimmt schließlich, das von ihrem schwachen Vater bisher vernachlässigte, Königsamt.

Hier bricht Garrone ganz eindeutig mit dem Märchenmythos der hilflosen Prinzessin, die auf Rettung von außen angewiesen ist. Im Zentrum dieser Episode steht die junge Frau, die sich aus dem Diktat ihres kraftlosen Vaters und einer, aus Unfähigkeit resultierenden, Gefangenschaft befreit, um ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen.

Episode 3



Bildquelle: en.unifrance.org

Die dritte Episode wird kaum verändert von Basiles Literaturvorlage übernommen. Der wollüstige König verliebt sich in die wunderschöne Singstimme einer der beiden betagten Schwestern und glaubt es, mit einem zarten, jungen Mädchen zu tun zu haben. Wie in der Märchensammlung zeigt eine der Schwestern dem König einen zarten Finger. Die ältere Schwester gelangt mit zusammengeschnürter Haut ins Schlafzimmer des Königs und, wie auch im Märchen, wirft der entsetzte König dann die

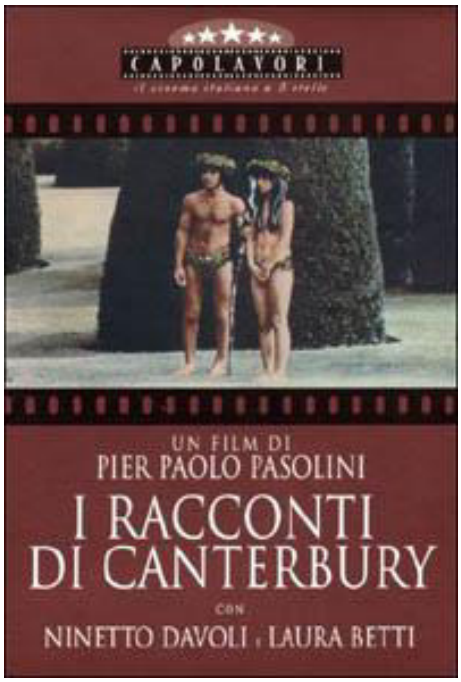
alte Frau, die ihn so dreist täuschen wollte, aus dem Fenster. Die dermaßen misshandelte Frau hängt in einem roten Betttuch am Baum und eine schwarzgekleidete Zauberin kommt vorbei. Die Hexe lässt schließlich die weinende Frau an ihrer Brust trinken, woraufhin sich die Verschmähte in ein schönes, junges Mädchen verwandelt. Sie heiratet den triebgesteuerten König und erzählt ihrer Schwester, die sich nicht zufriedengeben will mit den nichtssagenden Antworten der verjüngten Schwester, sie hätte sich häuten lassen. Die Schwester, deren Aussehen ihrem natürlichen Alter entspricht, lässt sich schließlich, nachdem der Bader den Vorschlag abgelehnt hat, von einem Schleifer häuten und irrt grässlich zugerichtet durch die Straßen der Stadt. Die verjüngte Schwester verliert ihr jugendliches Aussehen wieder, da der Zauber, anders als in der Vorlage, flüchtig ist. Sie versucht ihre rapide alternde Haut vergeblich zu verbergen und läuft weinend aus dem Schloss, in dem gerade die Krönungszeremonie der Prinzessin aus „la pulce“ stattfindet.

Diese Episode hat die Sehnsucht nach Jugend und Schönheit zum Thema, derentwegen Menschen bereit sind, sich äußersten Qualen auszusetzen, was Garrone in Analogie zur literarischen Vorlage durch die Häutung der zurückgelassenen Schwester verdeutlicht. Auch ist hier die Oberflächlichkeit der Liebe ein Thema, denn der König interessiert sich nur für die sexuelle Anziehungskraft der Frau und sobald die bemitleidenswerte Dora diese wieder verliert, ist sie gezwungen zu flüchten. Garrone zeichnet hier ein verheerendes Bild, das von Alter und Verfall als inakzeptable Größen in einer sich ständig selbst optimierenden Gesellschaft, die dem Jugendkult huldigt, erzählt.

Der Regisseur selbst spricht in einem Interview bezugnehmend auf diese Episode, dass ihn in der literarischen Vorlage Basiles vor allem die Ironie angesprochen habe, denn es handle sich um eine Geschichte über Facelifting aus dem 17. Jahrhundert, die sich ohne weiters in die heutige Zeit übertragen lässt. (vgl. Garrone 2015a)

Zusammenfassend ist anzumerken, dass Garrone mithilfe seiner Adaption der alten, literarischen Vorlage ohne erhobenen Zeigefinger moralische Botschaften sendet, wie es immer schon zentrale Funktion der Märchenerzählung war. Die vorliegenden drei Episoden erzählen von Machtmissbrauch, tödlicher Eifersucht, unmäßiger Begierde und dem Wahn der ewig andauernden Schönheit und Jugend.

4.3 Pasolinis Verfilmungen mittelalterlicher und orientalischer Erzählungen



Bildquelle: www.podnapisi.net

Der große italienische Autor und Literat Pier Paolo Pasolini entdeckte in der 1960er Jahren den Film als Medium für seine gesellschaftskritischen Ansichten. In den ersten beiden Filmen, „*Mamma Roma*“ und „*Accattone*“ setzte sich Pasolini mit dem schwierigen Leben in den Vorstädten Roms auseinander, wo sich bereits eine Parallele zum Frühwerk Garrones ergibt. In diesen Filmen setzt sich Pasolini mit den Missständen innerhalb der italienischen Gesellschaft sowie mit den zerstörerischen Mechanismen, die autoritären Systemen innenwohnen, auseinander. Durch die Themenwahl, die technische Realisierung sowie der Einsatz von Laiendarstellern aus dem Milieu, über das berichtet wird, leistet Pasolini einen wichtigen Beitrag zum italienischen Neorealismus. 1968, in jenem Schlüsseljahr, das das Ende der Bourgeoisie heraufbeschwören wollte, interessiert sich Pasolini, wie sein Film „*Teorema*“ zeigt, für die bürgerliche Gesellschaft und deren Mechanismen. „*Teorema*“ ist Pasolinis erster Film mit bourgeoisen Figuren in einem großbürgerlichen Milieu.

1969 wendet sich Pasolini der Bearbeitung der altgriechischen Mythologie zu und dreht mit Maria Callas in der Hauptrolle „Medea“. Die Handlung des Films basiert auf

der literarischen Vorlage des Euripides aus dem Jahr 431 vor Christus. Die fragmentierte Erzählstruktur und eigenwillige Kamera- und Montagearbeit Pasolinis stellt den Zuschauer vor Herausforderungen, was Pasolini auch so beabsichtigt, da er keine Zugeständnisse an die gleichgeschaltete Massenmedienkultur machen will.

Nicht zufällig drängt sich bei Garrones *„Tale of Tales"* der Vergleich zu Pasolinis *„trilogia della vita*" auf. Die Verfilmung der Novellensammlung *„Il Decamerone"* von Giovanni Boccaccio durch Pier Paolo Pasolini bildet 1971 den Anfang der filmischen Trilogie. Es folgen "*I racconti di Canterbury"* aus 1972 und "*Il fiore delle mille e una notte"* aus dem Jahr 1974. *„I racconti di Canterbury"* basieren frei auf den *„Canterbury Tales"* von Geoffrey Chaucer um ca. 1390. Der Filmadaptation des klassischen Werkes kreist um 8 Erzählungen, die im Zuge einer Pilgerreise während des Wanderns erzählt werden. Die Thematik der Erzählungen kreist um Ehebruch, christliche Doppelmoral und Homosexualität. Pasolini selbst interpretiert die Rolle Geoffrey Chaucers. *„Il fiore delle mille e una notte"* basiert frei auf den *„Märchen aus tausendundeiner Nacht"*, einer Sammlung orientalischer Erzählungen und zugleich einem Klassiker der Weltliteratur. Die filmische Adaptation Pasolinis orientiert sich stark an der durch das Schachtelprinzip charakterisierten Struktur der literarischen Vorlage, verzichtet jedoch auf die Erzählfigur der „schönen Sheherazade".

Interessant im Hinblick auf Garrones Filme sind die filmischen Werke Pasolinis, die sich der künstlerischen Inszenierung von mittelalterlichen und orientalischen Erzählungen widmen, nicht aufgrund ihrer Thematik, sondern vielmehr basierend auf ihrer Struktur. Pasolini erzählt die Geschichten parallel und alternierend in einer aufwendig inszenierten, mittelalterlichen Kulisse. Es handelt sich um eine Erzählstruktur, die *„Gomorra"* und *„Tale of Tales"* inspiriert zu haben scheint. Wie Garrone hat auch Pasolini bei seiner *„trilogia della vita"* drei alte literarische Vorlagen gewählt und filmisch adaptiert, womit sich eine weitere Parallele ergibt.

Das umstrittene Filmwerk *„ Salò o le centoventi giornate di Sodoma"* basierend auf dem gleichnamigen Buch von Marquis de Sade bildet den Schlusspunkt Pasolinis filmischen Schaffens und unterscheidet sich grundlegend von den vorhergehenden Episodenfilmen, in denen auch das komisch-groteske Element eine entscheidende

Rolle spielte. Die Erzählstruktur lehnt sich an die Dreiteilung von Dantes *„Inferno“* an. Aufgrund seiner offenen Darstellung von Vergewaltigung, Folter und Mord wurde Pasolinis letzter Film in vielen Ländern verboten.

4.4 Zum Genre

Die Einordnung des neuesten Films Garrones in ein Genre ist auch in diesem Fall wieder schwierig. Die gängigen Filmmagazine ordnen den Film in die Gattungen Horror, Fantasy, Historiendrama ein, was treffend scheint. Elemente all dieser Gattungen finden sich zweifelsfrei in „*Tale of Tales*“.

Im Hinblick auf die Zugehörigkeit zum Genre „Fantasy“ ist allerdings auf die Unterscheidung zwischen zwei Arten von Fantasyfilmen hinzuweisen. So boomen derzeit Fantasyfilme, die puren Eskapismus bieten und ihre Publikumswirksamkeit vor allem auf Spezialeffekte gründen. Andere Filme, die dem Genre zuzurechnen sind, wiederum stellen nicht primär das Erstaunen und die Entrückung aus dem Alltag ins Zentrum. Und in ebendiese zweite Kategorie ist Garrones Film einzuordnen. Die fantastischen Elemente des Films werden mit den menschlichen Schwächen, Pathologien und Obsessionen der Protagonisten verwoben und bilden nur den Rahmen für die unterschiedlichen Monstrositäten, zu denen die Protagonisten fähig sind oder denen sie unterworfen werden.

Dennoch finden sich zweifellos Schlüsselelemente des Fantasyfilms in Garrones *„Tale of Tales“*.

„One constant characteristic of the fantasy film is that it has a “What if?” rather than a “This is” quality. Fantasy characters and stories are products of asking what would happen if someone knew more than ordinary human beings can know; or if were stronger, smarter, or more creative. They ask what would happen if someone lived among beings who defy the laws of science; ore animals and plants that fly, talk, or intentionally enter into human affairs as allies or enemies.” (vgl. Friedman et al. 2014, 178)

Wobei bei Garrones Film nicht das Element der außerordentlichen Stärke im Sinne einer übernatürlichen Kraft im Zentrum steht, sondern die Bevölkerung der Märchenwelt durch Zauber- und Fabelwesen. Es finden sich Tiere in Gestalt des Flohs, der, gegen alle naturwissenschaftlichen Grundsätze, auf die Größe eines Hammels

heranwachsen kann. Der Meeresdrache, dessen Herz die Kraft hat, Leben zu erschaffen, spielt eine weitere zentrale Rolle. Ein anderes zauberhaftes Element stellt die Quelle dar, die direkte Verbindung zu den Lebenskräften des Sohnes der Magd halten kann. Auch kommt eine alte Zauberin vor, die durch ihre Muttermilch Jugend und Schönheit, wenn auch nur schnell vergänglicher Natur, schenken kann.

In den Rezensionen zum Film findet sich vielfach auch die Zuordnung zum Horrorgenre. Und tatsächlich sind der menschenfressende Riese, der die Prinzessin in die Berge schleift und die Szene, in der der Schleifer der verzweifelten, alten Frau die Haut abzieht, für den Zuschauer erschreckend. Auch die Szene in der die kaltherzige Königin das noch blutende Herz des Seedrachen verspeist erinnert durchaus ans Genre des Horrorfilms.

Dennoch ist dieser Zuordnung entgegenzuhalten, dass die narrative Basis für Horror im Kino originär auf den „gothic novels“ des 19. Jahrhunderts basiert, die sich stark auf dunkle, alte Häuser, Gräber, Familienflüche, Geister, Vampire, Verrücktheit und Doppelgängerthemen konzentriert. (vgl. Friedman 2014, S. 369). All diese Elemente fehlen in Garrones neuem Film.

Meiner Ansicht nach handelt es sich bei Garrones neuestem Film wohl um eine fantastische Märchenverfilmung, die durchaus realistische Elemente enthält. Die teilweise erschreckende, menschliche Wirklichkeit und die fantastische Welt scheinen sich in einem ständigen Wechselspiel zu befinden und sich gegenseitig zu beeinflussen.

4.5 Formal-ästhetische Umsetzung [28]

Garrone sagte bereits anlässlich der Filmpräsentation von Gomorra in einem Interview:

„Io vengo dalla pittura, la forza dei grandi quadri non sta nell'aspetto delle informazioni che ti danno ma in come sono dipinti." (Garrone, zit. nach De Sanctis et al. 2008, S. 9)

Tatsächlich wird in keinem anderen Film Garrones die Prägung des Regisseurs durch die klassische Malerei deutlicher als in *„Tale of Tales"*. Der Film Garrones stellt eine Aneinanderreihung detailverliebt komponierter Barockszenen, die von den alten Meistern geschaffen sein könnten, dar. [29] Garrone verzichtet, wann immer möglich, auf artifizielle Computereffekte und zeichnet gleichsam „mit der Hand". Das Fantastische in Garrones Film wirkt echt, beinahe greifbar und macht es dadurch wahrscheinlich.

Perfekte Farbkomposition in der Anfangsszene – „Gaukler am Hof des Königs"[30]

Gleich zu Beginn des Films zeigt sich Garrones Liebe zur darstellenden Kunst. Eine Detailaufnahme eines bestrumpften Fußes einer Gauklerin ist zu sehen. Die Detailaufnahme geht langsam in eine halbtotale Einstellungsgröße über. Schon in der Anfangsszene sind die orangebraune Farbe der Kleidung, die rostrote Haarfarbe perfekt mit dem rotstaubigen Boden des Hofes und der vergilbten Kalksteinfassade des Schlosses abgestimmt. Kommentierend setzt wiederum märchenhafte Musik von Alexandre Desplats ein. Im weiteren Verlauf der Szene vollführen die Gaukler Kunstwerke, um das Königspaar zu amüsieren.

---

[28] Diesem Kapitel ist vorauszuschicken, dass die DVD zum Film zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch nicht erhältlich ist. Aus diesem Grund handelt sich im Folgenden lediglich um Beobachtungen, die im Zuge mehrmaliger Kinobesuche gemacht wurden. Es mangelt daher an einer Analyse im Detail. Überdies fehlen sämtliche Minutenangaben.

[29] Auf die einzelnen Szenen, in denen sich dies im Besonderen beobachten lässt, wird in der Beschreibung der ausgewählten Szenen näher eingegangen.

[30] In Ermangelung des Datenträgers stammen die Szenentitel von der Verfasserin.

Subjektive Kamera und Ton in: „Die Tötung des Seedrachens“



Bildquelle: www.denofgeek.com

Bemerkenswert an der Szene, in der der König in die Untiefen des Meeres hinabsteigt, um den magischen Seedrachen zu töten, sind vor allem die Kameraperspektive und der geschickte Einsatz des Tons. In einer supertotalen Einstellung kann der Zuschauer den Drachen und den sich nähernden König erkennen. Die Objektbewegungen vor der Kamera werden mithilfe der Zeitlupentechnik verlangsamt. Mit mehreren Schnitten wird immer wieder zur subjektiven Perspektive des Königs gewechselt. Durch das Guckloch des Tauchanzuges ist die Sicht, für König und Zuschauer, erheblich eingeschränkt. Der innerdiegetische Ton, das metallische Atemgeräusch innerhalb des Taucherhelms, begleitet die Szene. Dieser Toneinsatz gleicht exakt jenem in einer Szene in „*Gomorra*“. Franco und Roberto atmen in einem Giftmüllcontainer den Sauerstoff ihrer Gasmasken.

Die kommentierende, bedrohliche Musik erhöht die Spannung. Der König sticht zu und in seinem Todeskampf wirbelt der Seedrache herum. Die Kameraperspektive bleibt bei der Subjektive und es wird deutlich, dass der König nun aufgrund der Schlammentwicklung kaum mehr sehen kann. Ein Schnitt und ein Wechsel zur supertotalen Einstellung folgen. Mit einem Schlag mit dem Schwanz trifft das Seeungeheuer den Herrscher. Daraufhin schwenkt die Kamera nach oben, womit der Zuschauer dem König in seiner, durch die tödliche Verletzung verursachte, Fallbewegung nach hinten folgt. Hier ist anzumerken, dass Garrone zweifellos für

diese Szene auf computertechnische Effekte zurückgreifen musste, da der Seedrache durchaus lebensecht und die Bewegungsabfolge sehr natürlich wirkt.

Farbkomposition in: „Das Seedrachenherz“ und „Dora im Wald“



Bildquelle: www.telegraph.co.uk

Eine Schlüsselszene des Films, von der Aufnahmen in mehreren Filmmagazinen und Zeitschriften erschienen sind, ist die Szene, in der die Königin das blutige, noch pochende Seedrachenherz verspeist. Garrone spielt hier vermutlich auf den verschlingenden Mutterarchetyp an, für den der Drachen in seiner mythischen Funktion Vorbote und Zeichen ist. Das bestimmende Element dieser Szene stellt in dieser Szene die Auswahl der Farben sowie deren scharfe Kontrastierung dar. Die Königin sitzt vor einem weißen Hintergrund, in Form des Mauerwerks, in einem tiefschwarzen Kleid auf einem ebenso schwarzen Stuhl und hält das blutig rote Herz in ihren Händen. Die Farbwahl erinnert an das berühmte Gemälde von Velázquez, „Venus mit dem Spiegel“, das exakt dieselbe Farbkompostion in ähnlicher Farbtiefe aufweist.

Doch auch in anderen Szenen arbeitet Garrone mit der virtuosen Anordnung starker Farben. Als Dora im Wald im roten Betttuch vom Baum fällt und schließlich eine zauberhafte Verjüngung erfährt, sind die Farben im Bild das Grün des Waldes, das Rot des Lakens und ihres Haars sowie das Weiß ihrer Haut. Ebenso verhält sich die Farbgestaltung in der vorangegangenen Szene, in der der vier barocke Schönheiten an einem Teich schlafend liegen und vom betrunkenen König bedrängt werden.

Wiederholung der Farbkompostion in: Elias Versteckspiel im Labyrinth

Exakt dieselbe Farbkomposition, wie in der Szene des Verschlingens des Drachenherzens, wird wieder aufgegriffen, als der bereits jugendliche Elias mit seiner Mutter in einem Irrgarten aus weißem Kalkstein verstecken spielt. Elias Haut, Wimpern und Haare sind durchscheinend und hell wie die Haut des Seedrachens. Das Kleid der Königin ist in Rot und Schwarz gehalten. Mit dieser neuerlichen Farbwahl zitiert Garrone die Szene, in der die Herrscherin das Herz verschlingt. Die Szene endet mit einer perspektivischen Aufsicht im hohen Winkel in einer totalen Einstellung, die die verlassene Mutter in der Mitte des Labyrinths zeigt, was bereits ein Hinweis auf die Ausweglosigkeit ihrer Situation sein könnte.

Zum Lichteinsatz

Für die reduzierte Ausleuchtung des Sets finden sich mehrere Beispiele im Film. Beispielsweise die Szene, in der der schwarze Hexer, zu Beginn des Films, nur langsam aus dem Schatten tritt und erst spät erkennbar wird. Auch der Filmabschnitt, als die alte Frau den dunklen Gang entlang geht, um ins Schlafzimmer des Königs zu gelangen, und im Schlafzimmer selbst, bleibt die Szenerie derart dunkel, dass die Protagonisten kaum erkennbar sind, was wieder der Ähnlichkeit zur realen Situation zuspielt.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der Szene, in der die Königin zwischen kopfüber hängenden Tierkadavern auf der Jagd nach Jonas ist, um ihn zu töten. Nicht zufällig hat Garrone für die filmische Darstellung dieser Verfolgungsjagd wohl einen dunklen Keller, in dem geschlachtete Tiere zum Ausbluten hängen, gewählt. Die für den Zuschauer sichtbare Lichtquelle ist hier die Fackel, die die Königin vor sich trägt. Das Feuer leuchtet das Gesicht der Königin in gespenstischer Weise aus. Dieses Akzentlicht dient dazu, die gezeigte Figur durch die schattenbildende Beleuchtung von vorn unten, zu dämonisieren. Dies lässt die Situation verstärkt unheilvoll erscheinen.

Wiederholungen von Einstellungsgrößen und Perspektiven

In Garrones Film widmet sich in seinem Film der Geschwisterbeziehung anhand der Paare *Elias:Jonas* und *Dora:Emma*. Anzumerken ist, dass die Geschwisterbeziehung in beiden Fällen durch übermäßige Enge gekennzeichnet ist. Die Schwestern wohnen und arbeiten zusammen, während die Brüder einander in fast romantischer Art zugetan sind und eine Symbiose leben. Filmtechnisch interessant löst er das Motiv eines Versprechens, das Dora beziehungsweise Elias geben. In zwei unterschiedlichen Szenen zeigt der Regisseur in identen Einstellungsgrößen, nämlich der Nahaufnahme, Dora und Emma beziehungsweise Elias und Jonas im Profil, die sich frontal gegenüberstehen. Dora und Elias versprechen ihren Geschwistern in diesen beiden Szenen, dass sie sich nie mehr Sorgen machen müssten und für sie gesorgt werde, wobei beide einfordern, dass die jeweiligen Umstände ein Geheimnis bleiben müssen. Die eben erwähnte Szene, in deren Mittelpunkt Dora und Emma stehen, ist ganz in Gold- und Brauntönen gehalten. Die Kleidung und Schminke der beiden Frauen harmoniert vollkommen mit den goldenen Wandleuchten sowie der braun-golden tapezierten Wand.

Im Verlauf des Films wiederholen sich auch andere Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven, wie beispielsweise in den Szenen, die verdeutlichen, dass die nun folgende Handlung in einer der Herrscherresidenzen stattfindet. Zu Beginn der Schlossszenen wird die Kamera in großer Höhe in einer Perspektive extremer Aufsicht (Luftaufnahme) über den Schlössern in Stellung gebracht, was die Kontextualisierung der Handlung erleichtert. Überdies zeigen diese Einstellungen, dass zwischen den Episoden der drei Königshäuser gewechselt wird.

Reminiszenz an die Malerei in: Das getötete Höhlenmonster verwandelt sich in die Königin

Eine Szene, die ohne Zweifel nicht ohne artifizielle Spezialeffekte auskommen konnte, ist diejenige, in der das urzeitlich anmutende Höhlenmonster versucht, den verletzten Jonas zu töten. Bemerkenswert wird die Szene von der visuellen Umsetzung aber erst im letzten Teil der Szene. Das getötete Monster verwandelt sich in Staub. Die sandartige Schicht wird weggeweht und es kommt der nackte, hellhäutige Körper der

Königin, umrahmt von schwarzem Staub und ihrem ebenso schwarzen Haar, in der Embryonalposition zum Vorschein. Die auf der Leiche verbliebene Staubschicht verwandelt sich in die Firnis eines Ölgemäldes, die aufspringt, wie sie es bei einem antiken, nicht restaurierten Gemälde tun würde.

Die Schlussszene

Die Schlussszene des Films ist insofern von Bedeutung, da sie erstmals die drei Episoden zusammenführt. Elias, als neuer Herrscher seines Königshauses, und der lüsterne König mit seiner verjüngten Ehefrau Dora wohnen der Krönungszeremonie Violas bei, die von ihrem Vater wohlwollend begleitet wird. Über dem offenen Hof des Schlosses ist ein brennendes Seil gespannt, über das ein Gaukler balanciert. Diese Einstellung wird mithilfe der Perspektive der Untersicht realisiert, die nach einem Schnitt in die Obersicht wechselt. Das Motiv der Zirkusartisten zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film und schließt ihn, in Analogie zur Eröffnung, auch ab. Womöglich ist das waghalsige Unternehmen des Gauklers ganz zu Ende des Films auch ein vorsichtiger Verweis darauf, dass Kunst alles wagen muss.

Zusammenfassend zur visuellen Gestaltung ist zu sagen, dass, abseits der besprochenen Filmabschnitte, viele andere Szenen durch meisterhaft komponierte Formen- und Farbensprache bestechen, deren Arrangement alles andere als zufällig sein kann.

4.6 Produktion

Drehorte

Zur Szenerie ist grundsätzlich zu sagen, dass die Ästhetik der Drehorte, die eine verwunschene, wildromantische Landschaft eines nicht näher bestimmten Ortes zeigen, stark an die derzeit sehr populäre Serie *„Game of Thrones“* des amerikanischen Privatsenders HBO, welche auf der Romanvorlage von George R. Martin beruht und in deren Zentrum die Ränkespiele, Gewalttätigkeiten und Liebesabenteuer zwischen den Mitgliedern verfeindeter Königshäusern stehen. Weiters erinnert sich der Zuschauer an die zauberhaften Drehorte *„Herr der Ringe“* Trilogie und die *„Hobbit“* Verfilmungen

des amerikanischen Regisseurs Peter Jackson, wobei große Teile des Sets in diesen Verfilmungen computergeneriert waren.

Der neueste Film Garrones wurde jedoch, wie alle bisherigen Filme, in Italien gedreht. Der Regisseur wählte märchenhaft, pittoreske aber reale Orte und Landschaften, wie eine Felsbucht in Sizilien, an den „vie cave“, Hohlwegen in der Maremma in der Toskana, im Wald von Sasseto in Viterbo, das Castel Monte in Apulien, um nur einige Drehorte zu nennen . (vgl. Schreiber 2015, ray 09/15, S. 13). Garrone bleibt bei diesem Film, obwohl es sich um eine italienisch-französisch-brititsche Koproduktion handelt, Italien als Drehort verhaftet.

Produktion

„*Tale of Tales*“ wurde von der „Archimede Film“, die Produktions-und Vertriebsgesellschaft, die Garrone 1997 selbst gegründet hat , in Zusammenarbeit mit der französischen „Le Pact“ sowie mit „Rai Cinema“ produziert. Für die Produktion verantwortlich zeichnet neben Jean Labadie der bekannte britische Produzent Jeremy Thomas, der nach Angabe Garrones, zum Gelingen des Films maßgeblich beigetragen hat. Einerseits half er dem Regisseur, einen Film in einer Sprache zu drehen, die nicht dessen Muttersprache ist, andererseits brachte er sein Fachwissen auch beim Schnitte des Filmes ein. (vgl. Garrone 2015, ray 09/15, S. 14).

Das Drehbuch stammt abermals hauptsächlich vom altbekannten Autorenteam, mit dem Garrone schon seit Jahren zusammenarbeitet. Ugo Chiti, Massimo Gaudioso, erstmals Edoardo Albinati und Matteo Garrone wählten aus dem Werk Basiles drei Märchen aus und erarbeiteten gemeinsam das Drehbuch.

Cast

Erstmals drehte Garrone mit einem internationalen Cast an mitunter sehr bekannten Darstellern, wobei auch bei der Auswahl dieses Casts, Garrones Liebe für das Theater durchschlägt. Neben internationalen Filmstars wie Salma Hayek, John C. Reilly und Vincent Cassel engagierte Garrone auch große britische und italienische

Theaterschauspieler wie Toby Jones, in der Rolle des flohverliebten Königs, und Franco Pistoni, der den Part des wahrsagenden Hexers übernahm.

Garrone wurde für die Auswahl der Schauspieler von der italienischen Presse kritisiert, da er bis auf zwei Ausnahmen (Franco Pistoni und Alba Rohrwacher in Nebenrollen) nur französische und britische Schauspieler besetzte.

Die Musik zum Film stammt, wie bereits der Soundtrack zu Reality, von einem der derzeit meistgefragten Filmmusikkomponisten Hollywoods, Alexandre Desplats.

5. Zur Wandelbarkeit Matteo Garrones

Bei der eingehenden Betrachtung dieser drei letzten Filme Matteo Garrones drängt sich die Frage auf, weshalb der Regisseur, der sich in seiner früheren Phase gesellschaftlich relevante Themen wie urbane Armut, Vereinsamung und soziale Ungleichheit auf die Fahnen geheftet hat, diesen unerwarteten Genrewechsel und somit einen Film, wie *„Tale of Tales“* wagt und unerwartet dunkle Fabeln erzählt. Zweifellos hat Matteo Garrone dieser Film, mit einer internationalen Starriege aus Theater und Film besetzt, auf die Titelseiten der internationalen Filmmagazine katapultiert und ein großes Medienecho beschert. Von vielen Filmjournalisten musste sich Garrone jedoch die Frage gefallen lassen, wie ein zeitgenössischer, durchaus kritischer Regisseur die Brücke vom Mafia-Thriller über eine Gesellschaftssatire hin zu surrealen Märchenphantasien schlagen kann.

Garrone zufolge war bei Gomorra der Ausgangspunkt die harte Realität im Süden Italiens märchenhaft überhöht hat. *„Tale of Tales“* hingegen nimmt seinen Ausgang vom Fantastischen. Ausgehend von diesem fantastischen Stoff versuchte Garrone, diesen realer und greifbarer zu machen, damit er auch glaubhafter wird. In aktuellen Interviews gibt Garrone an, seine Arbeitsweise umgekehrt zu haben. Er transformiert die Realität ins Phantastische und viceversa. (vgl. Garrone 2015a)

Dem ist entgegenzuhalten, dass die Realität in „*Gomorra*“ zwar drastisch und unmittelbar dargestellt, aber keinesfalls in irgendeiner Form überhöht worden ist.

Gemein sind beiden Filmen allerdings die Elemente Gewalt, Blut und Tod, die in unterschiedlicher Ausprägung die Hauptrolle spielen.

Verbindendes Element aller Filme Garrones ist die starke visuelle Prägung. *„Gomorra*“, vom Stil her eher dokumentarisch, erzählt bildgewaltig von der Realität Neapels. Hier lassen sich eindeutig Parallelen zum neuesten Film finden, der allerdings, wenn auch nur in begrenztem Ausmaß, mit technischen Effekten arbeitet. In den Filmen Garrones steckt eine spezielle visuelle Kraft, in die der Regisseur viel Zeit investiert, wie er in Interviews zu Protokoll gab. Nichts ist zufällig. Einstellungen, Farbarrangements und Setdesign werden genau durchdacht. (vgl. Garrone 2015b).

Was *„Tale of Tales“* mit anderen Werken Garrones wie beispielsweise *„L'imbalsamatore“* und *„Primo Amore“* verbindet, ist das Thema der Begierde die sich in Besessenheit wandelt. Der Protagonist Vittorio in *„Primo Amore“* ist krankhaft besessen von exzessiv mageren Frauenkörpern. Der Tierpräparator Peppino fixiert sich krankhaft auf den jungen, schönen, heterosexuellen Valerio. Die Herrscher in *„Tale of Tales“* sind der pathologischen Fixierung auf phantastische Haustiere oder wahllosen, sexuellen Abhängigkeiten verfallen. Ein Teil der Frauenfiguren in *„Tale of Tales“* leidet hochgradig am Jugendwahn und hängt maßlos an ihren Kindern. Es geht bei Garrone in gewisser Weise oftmals um ein Übermaß an Leidenschaft, das fehlgeleitet grausame Folgen nach sich zieht. Der von Matteo Garrone beschriebenen Besessenheit wohnt auch immer eine latente Gefahr inne, sich selbst und andere für den Wahn zu opfern.

Und obwohl sich einige Berührungspunkte finden lassen, so hat das Werk Matteo Garrones mit diesem neuen, zweifellos bildgewaltigen Film, eine unerwartete Wendung genommen, was auch an die Breite der Thematiken im filmischen Werk Pier Paolo Pasolinis denken lässt.

Matteo Garrone meinte in einem Interview, er hätte dieses Mal einen Fantasyfilm machen wollen, der einerseits einem breiten Publikum zugänglich ist und einen großen Unterhaltungswert hat, aber der gleichzeitig auch den italienischen Wurzeln der Originaltextvorlage gerecht wird. (vgl. Garrone 2015b)

Die Kritiker sind sich uneins im Hinblick auf die Bewertung des neuen Films Garrones. In eher negativen Kritiken liest man von zähem Aufbau über Humorlosigkeit bis zu Pointen zu lang erzählter Witze. Und tatsächlich sind Garrones Filme nur für Kinogeher geeignet, denen nicht augenblicklich langweilig wird, sobald eine Handlung sich eher gemächlich entwickelt und auch der Handlungsraum eingehend beschrieben wird, weshalb zu bezweifeln ist, dass die von Garrone gewünschte Breitenwirksamkeit des Films gegeben ist. Eine betonte Langsamkeit, in der sich Narration und Protagonisten entfalten, ist eindeutig Kennzeichen aller Filme Garrones, so unterschiedlich die von ihm behandelten Thematiken auch sein mögen.

Augenscheinlich ist, dass Garrone in den letzten Jahren durchaus komische Elemente in seine Arbeit einfließen lässt. „*Reality*“ ist eine Tragikomödie und in „*Tale of Tales*“ kommt oftmals in dunkelsten Passagen die durchaus lächerliche Menschlichkeit der Protagonisten zum Tragen, was die getragene Stimmung mitunter entschärft. Garrone selbst gibt auch aus dem Grund an, Basiles Märchen ausgewählt zu haben, da dieser ein Meister im Vereinbaren scheinbarer Gegensätze wie Komik und Gewalt war. (vgl. Garrone 2015b)

In früheren Filmen Garrones bis einschließlich „*Gomorra*“ jedoch ist die Stimmung durchwegs von Leid, Zurückweisung, Verzweiflung, Krankheit und existenzbedrohender Armut geprägt. In Bezug auf diesen Aspekt hat sich die Arbeit Garrones sicherlich verändert.

Gemeinsam mit Paolo Sorrentini gehört Matteo Garrone zweifelsohne zur Speerspitze einer neuen Generation italienischer Filmschaffender, die auch international Beachtung finden und neue, innovative Wege beschreiten. Matteo Garrone ist im Stande mit wenig vorhersehbaren Filmen zu überraschen. Insofern ist die Filmwelt auf die Filme Garrones, die noch kommen werden, gespannt.

6. Riassunto in lingua italiana

Dal realismo estremo alle favole oscure - la mutevolezza di Matteo Garrone

Nato a Roma nel 1968 il regista Matteo Garrone appartiene a una nuova generazione di registi italiani che godono di fama internazionale per il loro innovativo ed eccezionale lavoro. Matteo Garrone proviene dal campo dell'arte: frequenta a Roma il liceo artistico e si dedica poi per alcuni anni alla pittura. La sua formazione contribuisce fortemente allo stile visivo del suo lavoro. Dopo aver girato un cortometraggio dal titolo "*Silhouette*", Garrone gira negli anni novanta "*Terra di mezzo*", un film a episodi sugli immigrati che vivono nella periferia di Roma. Di seguito gira "*Ospiti*" e "*Estate Romana*", film che trattano il tema dell'emarginazione e della difficile situazione economica degli immigrati. All'inizio del nuovo millennio l'attenzione di Garrone si focalizza sempre di più sulle ossessioni umane, così gira "L'imbalsamatore" e "Primo amore", due film sulla fissazione patologica dei protagonisti verso una persona amata.

Gran parte dei suoi film sono stati realizzati sempre con la stessa troupe: Marco Onorato, marito della madre di Garrone per 40 anni, era suo direttore della fotografia; gli sceneggiatori dei suoi film erano e sono ancora oggi Ugo Chiti, Massimo Gaudioso e Garrone stesso. Matteo Garrone ha lavorato per anni con la casa di produzione Fandango, il cui fondatore è Domenico Procaccio, uno dei più influenti produttori cinematografici dell'Italia.

Gomorra 2008

Il primo lavoro di Matteo Garrone che ha suscitato un interesse internazionale è il libero adattamento del bestseller di Roberto Saviano "*Gomorra*", uscito nelle sale nel 2008. "*Gomorra*" è il primo romanzo non-fiction del saggista, giornalista e scrittore Roberto Saviano, pubblicato nel 2006. Il libro di Saviano è servito come base per cinque episodi intrecciati che raccontano della vita e della morte sotto il dominio della camorra nei dintorni di Napoli. Mentre Saviano in una specie di reportage svela le realtà presenti all'interno della camorra, come corruzione, inquinamento ambientale e stragi, Garrone si concentra sul destino personale in un sistema da cui non esiste via di scampo. Il luogo centrale in cui si svolgono le azioni sono le Vele di Scampia a Napoli,

un complesso architettonico sociale che negli ultimi decenni è diventato un luogo di spaccio e di ricettazione. Tutta la costruzione in degrado viene controllata dalla Camorra.

Il film di Garrone è difficilmente classificabile in un genere specifico. Si tratta di una forma ibrida fra dramma e documentario che può essere chiamata "docufiction" o "faction". Il contenuto del racconto è totalmente fittizio. Gli episodi però si svolgono in un ambiente reale.

Nel film Garrone rinuncia a un personaggio centrale viene poi a mancare la conseguente identificazione in esso da parte dello spettatore. Manca il classico eroe. In mancanza di ogni specie di glorificazione di violenza e di ricchezze acquisite tramite attività mafiose "*Gomorra*" si inserisce perfettamente nella tradizione di altri registi italiani come per esempio Marco Tullio Giordana, Damiano Damiani e Francesco Rosi. Questi registi italiani hanno delineato un'immagine ben realistica senza filtri dell'Onorata Società nel Bel Paese.

Garrone mostra nel suo film luoghi originali, assume attori non professionisti provenienti dalla regione e dell'ambiente che hanno una conoscenza profonda dei meccanismi e della realtà camorristica. È il regista stesso che vuole che i protagonisti apportino le loro esperienze personali nelle riprese del film. Questo elemento chiaramente neorealistico della produzione di Garrone caratterizza tutto il film e offre una prospettiva diversa e innovatrice allo spettatore.

Matteo Garrone stesso, in alternanza con Marco Onorato, sta dietro la macchina da presa, il suo ruolo quasi sparisce e rimane solo quello del documentatore. Alcune scene invece si nota che sono preparate. Il regista stesso ha affermato varie volte che era importante mostrare la realtà in modo obiettivo e tenere fuori dal racconto il suo punto di vista personale. La macchina da presa da spalla è a volte molto movimentata dando così l'impressione allo spettatore di far parte della scena e questo modo di operare accresce l'effetto documentaristico che Garrone intende trasmettere.

I protagonisti parlano in stretto dialetto napoletano per quasi tutta la durata del film. L'uso della lingua italiana standard o perfino di una lingua straniera, come l'inglese o il francese, serve come tratto distintivo sociale.

Altro elemento neorealistico nel film di Garrone è la rinuncia totale alla musica commentativa che accompagna gli eventi rappresentati. La musica adoperata nel film viene esclusivamente dall'interno delle scene. In altri termini Garrone utilizza soltanto musica diegetica.

Anche la rinuncia completa a fonti di luce artificiali ricorda la tradizione neorealistica italiana e il profondo legame del regista con i suoi elementi stilistici. "*Gomorra*" è quasi interamente caratterizzato dallo stile "low key" e da un gioco intensivo con luci e ombre. Di conseguenza lo spettatore non riesce a sottrarsi all'impressione dell'autenticità documentaria di molte scene.

Analizzando "*Gomorra*" è infine indispensabile citare l'ingaggio di bambini e adolescenti nel film di Garrone. Gli adolescenti, che sono coloro che dovrebbero godere della protezione da parte della società, sono quelli che lottano in prima fila nella guerra della camorra. Perdono la loro innocenza ed entrano a far parte della criminalità organizzata senza che ci sia più una via d'uscita.

„*Gomorra*" è un film a episodi. Già anni prima di girare "*Gomorra*" Garrone aveva scoperto il suo amore per i film a episodi. L'elemento di congiunzione dei film a episodi di Garrone è il comune luogo di azione.

L'analisi di „*Gomorra*" richiede anche il confronto con i film tradizionali americani che trattano la tematica della mafia. Il classico film mafioso americano è contrassegnato dalla messa in rilievo di un protagonista centrale che brucia le tappe nell'ambito mafioso e alla fine viene buttato giù dalla polizia e dalla giustizia sino a perdere tutto: onore, soldi, famiglia. Spesso le ricchezze accumulate vengono glorificate tramite messe in scena impegnative. La mitizzazione quasi religiosa di Don Vito Corleone nel "*The Godfather*" di Martin Scorsese, l'omertà come virtù e gli stretti legami famigliari caratterizzano i film di mafia di origine americana. Al contrario i film di mafia italiani sono caratterizzati da una realtà mafiosa alla quale manca ogni tipo di fascino. Garrone

scaglia in faccia allo spettatore tutto il caos, la confusione e la disperazione della gente comune.

La tecnica delle riprese di Garrone rende il film realistico e documentaristico. In molte scene Garrone usa la macchina da presa a spalla, segue e osserva gli attori. Spesso il regista assume il punto di vista interno dei protagonisti. Inoltre Garrone utilizza spesso inquadrature molto lunghe, non preoccupandosi della contrazione temporale delle azioni, rendendo così più forte l'effetto realistico. In alcune scene le azioni si sviluppano in maniera particolarmente lenta. Per dare uno sguardo d'insieme sui luoghi di azione Garrone sceglie inquadrature panoramiche molto lunghe come per esempio quelle che rappresentano delle Vele.

Reality 2012

Il capolavoro „*Gomorra*" viene seguito da un dramma satirico con elementi comici dal titolo "Reality" che tratta della televisione contemporanea italiana caratterizzata da reality-show e quiz televisivi. "*Reality*", uscito nelle sale nel 2012, parla della versione italiana di "*Big Brother*" e "*il Grande Fratello*". L'elemento centrale dello show è la convivenza di 10 persone completamente sconosciute tra di loro in uno studio televisivo trasformato in una casa. I partecipanti vengono osservati 24 ore su 24 tramite telecamere posizionate in tutte le camere dell'abitazione. La mancanza totale di qualsiasi privacy e lo stress dei personaggi per la paura di essere eleminati dal gioco crea un'atmosfera artificiale e assurda che fa pensare a un esperimento sociale in cui i partecipanti sono cavie in gabbia.

Garrone è tagliente nella rappresentazione dei reality TV dei nostri giorni. Lui stesso dice che non voleva fare un film di denuncia contro nessun tipo di televisione. Sostiene che voleva realizzare una moderna commedia romantica con tratti tragici, visivamente forte e impressionante, una favola nera pensata come un cartone animato. Ciò nonostante non c'è dubbio che Garrone faccia vedere nel suo film un enorme vuoto culturale da cui sono afflitti i telespettatori contemporanei. Lo spettatore percepisce certamente la posizione di Garrone nei confronti di questo tipo di televisione anche se lui nelle sue interviste ha affermato sempre la sua neutralità in merito.

Il film di Garrone sfuma spesso tra realtà e finzione fino alla sua indistinguibilità che viene promossa dal medio televisione. In modo subliminale il regista si chiede in quale misura questo tipo di televisione sia danneggiante per le relazioni personali e familiari e per la società civile. Detto in altre parole se la Tv oggigiorno indebolisce il tessuto sociale.

Il film di Garrone ha influenze forti da parte della "*commedia napoletana*" di Eduardo de Filippo e anche dal film "*Matrimonio all'italiana*" dell'anno 1964 di Vittorio de Sica. Anche le influenze di Pirandello sul film di Garrone sono chiaramente riconoscibili.

Anche se lo show televisivo "*Il Grande Fratello*" è già in declino, la tematica è ancora molto attuale. La realizzazione filmica ha una precisa configurazione delle immagini. Uno dei più famosi compositori cinematografici contemporanei, Alexandre Desplats, ha composto per il film una colonna sonora tipica da favole per i bambini che viene combinata con delle scene avvolte in luci misteriose. Tutto l'insieme di questi mezzi stilistici ben pensati e sincronizzati tra di loro creano un'atmosfera da favola moderna. Molto interessante è il collegamento della scena iniziale con quella finale. Il film comincia con un'inquadratura panoramica che offre uno sguardo d'insieme su Napoli. Lentamente la macchina da presa stringe l'inquadratura sulla città. Lo stesso movimento della camera nella direzione opposta avviene alla fine del film quando con l'apertura dell'inquadratura che si allontana dalla città fin quando non si vede altro che le luci della città.

In questo film Garrone ha un'attenzione particolare per i colori e la loro combinazione. Specialmente nella scena in cui il protagonista e la sua famiglia si divertono all'Acquapark si nota la forte armonizzazione dei colori che vanno da quelli dei costumi da bagno a quelli degli scivoli. Come nei lavori precedenti di Garrone il luogo d'azione è di grande importanza anche in questo film. Garrone fa vedere una Napoli moderna, diversificata, segnata da un degrado che in un certo senso è anche romantico, da edifici mostruosi fatti d'acciaio e da centri commerciali senz'anima. Garrone stesso è dell'opinione che la descrizione minuziosa dei luoghi sia importante per qualsiasi film perché influisce sulla caratterizzazione dei diversi personaggi che vengono segnati dai

luoghi in cui vivono. Il comportamento dei protagonisti non può essere interpretato isolatamente senza tener conto dell'influenza che ha l'ambiente.

Garrone ha scelto un cast di attori teatrali e cinematografici provenienti dal sud d'Italia il che dà maggiore credibilità all'ambiente in cui è ambientata la storia. Gli attori parlano in dialetto napoletano come i protagonisti di "*Gomorra*". Solo quando Luciano si presenta al provino a Roma parla italiano standard. Per la scelta del suo protagonista principale, Aniello Arena, Garrone è stato molto criticato. Aniello, senza dubbio un attore di un talento straordinario, nella vita reale è stato condannato all'ergastolo per aver partecipato a un massacro della Camorra in cui sono morte tre persone e attualmente sta espiando la pena nel carcere di Volterra.

Tale of Tales 2015

Il film più recente di Garrone, uscito nelle sale nel giugno del 2015, si basa liberamente sulle fiabe napoletane (1634) di Giambattista Basile che è considerato il primo narratore europeo di favole. "*Lo cunto de li cunti*" è una raccolta di 53 fiabe scritta in lingua napoletana. La raccolta è destinata a un pubblico adulto poiché tratta temi complessi. La pellicola di Garrone è composta da tre diversi episodi ed è tratta dalla raccolta di fiabe "La pulce, la regina e le due vecchie". La storia della regina racconta dei reali che tentano invano di avere un figlio. L'unica soluzione al problema si presenta nella forma di un cuore di un drago marino che viene ucciso dal re. La regina mangia il cuore sanguinante e rimane incinta.

La storia della pulce racconta invece di un re fanciullesco che alleva una piccola pulce sino a farla diventare grande e grossa come una pecora. La pulce muore e lo stesso re cade in un lutto tremendo. Per riuscire a superare il lutto il re inizia una gara. Chiunque indovini da quale animale proviene la pelle della pulce, avrà in premio la mano della sua unica figlia. Alla fine il re perde sua figlia che viene trascinata via verso la montagna da un mostro cannibale.

L'ultima storia parla di due sorelle anziane che vivono tingendo tessuti. Un giorno il re s'innamora della voce di una delle due sorelle e vuole conoscerla a tutti i costi. Nella sua immaginazione la sua adorata è una ragazza giovane e bella. La donna per conto

suo finge di essere una ragazzina di 15 anni per non perdere l'attenzione del re. Alla scoperta degli inganni Dora sarà vittima di scherzi e violenze e alla fine viene gettata fuori dalla finestra dai servi del re. Una fata con un incantesimo trasforma la povera donna in una ragazzina giovane e bellissima. Sopraffatto dalla straordinaria bellezza di Dora il re si sposa con lei non sapendo niente dell'incantesimo. Anche l'altra sorella ha il forte desiderio di ritrovare la sua giovinezza e a causa di un malinteso si lascia scorticare da un arrotino. Alla fine anche Dora invecchia di nuovo nel giro di un minuto ed è costretta a scappare.

Garrone ha realizzato un adattamento cinematografico delle fiabe e anche questa volta è al limite fra finzione e realtà. La realtà crudele e gli abissi umani potrebbero sfociare in favola in ogni momento del film. Gli episodi vengono narrati separatamente e raccontati alternandoli tra di loro.

Solo nella scena finale Garrone incrocia le tre storie tramite un luogo d'azione comune in cui viene incoronata la nuova regina.

Garrone realizza questo film con uno stile medioevale ma trattando temi attualissimi. Le tre storie raccontano di abuso di potere, gelosia letale, voglie incontrollate e follia per la bellezza e la giovinezza eterna.

Garrone ha scelto per il set dei luoghi fiabeschi e pittoreschi in Italia. Ha girato delle scene, per esempio, in una baia di sassi in Sicilia, nelle vie cave nella Maremma e sul Castel Monte in Puglia. Nonostante il film sia una coproduzione francese, inglese e italiana, Garrone ha voluto girare tutto il film in Italia.

Per la prima volta Garrone ha scelto un cast internazionale che è composto da attori teatrali e cinematografici conosciuti e alcuni anche famosi. Dalla scelta degli attori si percepisce un'altra volta il grande amore di Garrone per l'arte teatrale. Nella sua patria Garrone è stato criticato per lo scarso numero di ingaggi di attori italiani in questo film. I ruoli principali sono stati interpretati dall'attore francese Vincent Cassel e dalla star messicana Salma Hayek. Attori italiani, come Alba Rohrwacher e Franco Pistoni, interpretano solo parti secondarie.

Il nuovo film di Garrone è interessante soprattutto per le sue immagini forti che sono girate in maniera precisa e dettagliata. Alcuni elementi dei film precedenti di Garrone riappaiono anche in questo film, come per esempio la camera soggettiva, l'uso ridotto di luce artificiale in alcune scene e l'impiego del suono che in una delle scene ricorda fortemente una scena di "*Gomorra"*. Quello che rimane però nella memoria dello spettatore è soprattutto la barocca, intensa e contrastante composizione delle immagini che ricorda i dipinti famosi dei grandi pittori rinascimentali e barocchi.

Analizzando il nuovo film di Garrone si potrebbe desumere che il regista sia stato ispirato dalla "*trilogia della vita*" di Pier Paolo Pasolini. La realizzazione filmica della raccolte di novelle "*Il Decamerone*" di Giovanni Bocaccio costituisce l'inizio della trilogia. Seguono "*I racconti di Canterbury"* del 1972 e "Il fior di Mille e una notte" del 1974. "*I racconti di Canterbury*" si basano liberamente su *„Canterbury Tales*" di Geoffrey Chaucer del 1390. L'adattamento filmico dell'opera classica si basa su storie che vengono raccontate durante un pellegrinaggio. "*Il fiore delle mille e una notte*" si basa su "*Le mille e una notte*", una raccolta di novelle orientali scritte a partire dal X secolo da vari autori. L'adattamento filmico si ispira fortemente alla struttura d'incastro della fonte letteraria.

Dato che le opere cinematografiche di Pasolini mettono in scena racconti di origine orientale e medioevale, è palese il riferimento ad esse dei film di Garrone. Pasolini racconta le sue storie in modo parallelo e le monta in maniera alternata in un ambiente medievale esattamente come Matteo Garrone. Si tratta di una struttura narrativa che sembra aver ispirato "*Gomorra*" e "*Tale of Tales*" del regista italiano. Un'altra parallela si presenta nel fatto che Garrone ha scelto e adattato per il film, in analogia al lavoro di Pasolini, tre antichi modelli letterari.

Commento personale:

Ho scelto la produzione del regista italiano Matteo Garrone come tema della tesi dopo aver frequentato nel semestre invernale 2014 il seminario "Il cinema del sud". Dopo aver visto "*Gomorra*" per la prima volta sono rimasta sconvolta per la brutalità senza filtri e anche per il fatto che i ruoli dei protagonisti non sembrano sviluppati profondamente. Lo spettatore vede omicidi e morti che stranamente non lo colpiscono e che hanno un senso di superficialità. Probabilmente il perché sta nel fatto che nella guerra una vita umana vale poco e di conseguenza la sua perdita non importa tanto. La morte di una decina di persone fa poca impressione perché fa parte della vita quotidiana. Il regista ci mostra Napoli e i suoi dintorni come luoghi in stato di emergenza. Immagini senza filtri di case popolari in degrado che riflettono lo stato interiore di una società e mostrano un'Italia diversa e cupa caratterizzata dalla povertà e dalla criminalità organizzata.

Con la realizzazione di „*Reality*" Garrone ha cambiato completamente registro. "Reality" è una commedia tragica satirica che catapulta lo spettatore in un mondo irreale, ridicolo e senza nessun pudore, nel mondo della televisione contemporanea. Solo evitando di guardare la televisione ci si potrebbe sottrarre a questi programmi stupidi e osceni, ma è anche vero che solo guardandola si capisce fino in fondo quali siano i valori di oggi: la giovinezza, la bellezza piatta senza fascino e la capacità di vendere anche il più modesto talento in qualsiasi ambito. Saper vendersi invece di saper fare qualcosa è quello che interessa al pubblico. La TV è uno specchio che riflette i gusti della maggioranza della popolazione di un paese. Mi è piaciuto molto "*Reality*" di Garrone perché il regista mostra che la televisione ha un potere incredibile. Luciano crede talmente tanto nella implicita promessa di diventare ricco e famoso che si distacca del tutto dalla vita reale e famigliare. Non capisce bene quali siano i criteri per essere scelto come uno dei protagonisti, ma lui ci crede anche se non essendo né giovanissimo né particolarmente attraente. Il reality conta sui valori superficiali.

"*Reality*" è anche un film che mette in rilievo la vulnerabilità del protagonista principale che ovviamente da tanto tempo desidera essere riconosciuto per le sue abilità artistiche. Lavora come pescivendolo e con lo stipendio che guadagna riesce

difficilmente a mantenere la famiglia. Dentro di lui però sente il forte desiderio di guadagnarsi da vivere facendo l'attore e il comico. Nel momento in cui però inizia a capire che i suoi sogni non si realizzeranno incomincia ad avere un comportamento maniacale. È possibile che Garrone voglia far vedere anche la grande insoddisfazione della società odierna in cui limiti e necessità economiche impediscono spesso una qualsiasi realizzazione personale. Luciano si ammala psichicamente a causa di alcuni fattori, fra i quali quello di avere una famiglia soffocante, la televisione e l'impossibilità di vivere la sua passione per il teatro.

Scrivendo questa tesi ho aspettato con impazienza la data in cui il nuovo film di Garrone sarebbe uscito nelle sale sia per poter completare la tesi ma anche perché avevo letto già alcune recensioni in merito. La stampa ha parlato di un film scioccante, brutale e realistico anche se basato su una raccolta di fiabe. Infatti il film non è basato su una classica favola piena di principi e principesse che alla fine si sposano e vivono felici. I protagonisti di Garrone sono tanto reali come la gente comune, sanguinano, soffrono, sudano e muoiono in un paesaggio mistico e fiabesco. Le passioni umane portano con sé, come spesso nei film di Matteo Garrone, disastri e morte.

Sono andata al cinema a vedere il film più di una volta. Si tratta di un film complesso ed esigente che è poco adatto ai gusti di un vasto pubblico. Dal poster del film e dal titolo "*Il racconto dei racconti*" ci si aspettava un film classico di favole e alla fine del film ho sentito da tanti spettatori commenti di delusione e disapprovazione. Per me invece è stato un film sorprendente, sia per il contenuto sia per la realizzazione. I film di Garrone richiedono pazienza e la capacità di entrare in relazione con un mondo nuovo e sconvolgente, sconosciuto dallo spettatore. Senza alcun dubbio però Garrone è uno dei più interessanti registi italiani contemporanei che "ha qualcosa da dire sull'Italia di oggi", come ha scritto Pierpaolo de Sanctis.

7. Bibliographie

Babini, Luana: The Mafia. New cinematic perspectives, in: Hope, William (ed.) 2005, S 229 – 250

Balázs, Bela (2001): Der Geist des Films. Surkamp: Frankfurt am Main

Basile, Giambattista (1634/1994) Il racconto dei racconti ovvero il trattentimento dei piccoli. Traduzione di Ruggero Guarini. Adelphi Edizioni: Milano

Bauer, Ariane; von Buttlar, Philipp; Missel, Sebastian; Ruppert, René: Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen. Die Mafia im italienischen Film. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Ritzer, Ivo (Hg.) (2011): Mythos der Pate: Francis Ford Coppolas GODFATHER-Trilogie und der Gangsterfilm. Bertz und Fischer: Berlin

Baudrillard, Jean (1978): Die Agonie des Realen. Merve Verlag: Berlin

Boehnlich, Walter (Hg.) (1991): Italienische Märchen. Der Pentamerone des Giambattista Basile. Insel Verlag: Frankfurt am Main

Buoncuore, Pasquale (2011): Facebookeintrag zu alten neapolitanischen Sprichwörtern unter https://mbasic.facebook.com/notes/proverbi-napoletani-dal-prof-pasquale-buonocore/vann-truann-sul-piettene-e-quinnece/448249873385/) (letzter Zugriff 10.10.2015)

Caredella, Sidney; **Van den Bergh**, Carmen. Una commedia cinematografica in bilico fra realtà napoletana e umorismo pirandelliano. Reality di Matteo Garrone. In: Romaneske 38st jg., nr. 1. 2013, S 32 -36

Cavaliere, Flavia: Gomorrah. Crime goes global, language stays local, in: European Journal of English Studies. 14:2. 2010

De Sanctis, Pierpaolo; **Monetti**, Domenico; **Pallanch**, Luca (2008): Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone. EdizioniSabinae: Cantalupo in Sabina

De Santi, Gualtiero: Der Staub von Neapel. Neues neapolitanisches Kino, in: Wagner, Winkler (Hg.) 2010, S 31-45

Demaria, Christina; **Grosso**, Luisa; **Spaziante**, Lucio (2002): Reality TV. Televisione ai confini della realtà. Verifica qualitativa programmi trasmessi. Rai-Eri. Editoria Periodica e Libreria: Rom

Fofi, Goffredo: Garrone contro Franti (e contro il cinema di denuncia), in: De Sanctis, Monetti, Pallanch (Hg.) 2008, S 5 – 8

Friedman, Lester; **Desser**, David; **Kozloff**, Sarah; **Nochimson**, Martha P.; **Prince**, Stephen (2014): An introduction to film genres. W.W Norton & Company : New York

Grob, Norbert; **Kiefer**, Bernd; **Ritzer**, Ivo (Hg): (2011) Mythos der Pate: Francis Ford Coppolas GODFATHER-Trilogie und der Gangsterfilm, Bertz und Fischer: Berlin

Grob, Norbert: Neun Hinweise zu Gordon Willis' visueller Formung. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Ritzer, Ivo (Hg) 2011, S 67 - 78

Gotto, Lisa. Nahsicht und Fernblick. Fernsehen im Film. In: Kirchmann, Kai; Ruchatz, Jens (Hg.). Medienreflexion im Film. 2014, S 153 – 171

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. J.B Metzler: Stuttgart, Weimar

Hißnauer, Christian: MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. In: MEDIENwissenschaften 1/2010

Hipkins, Danielle: Whore- ocracy – Showgirls, the Beauty-Trade-Off and Mainstream Oppositional Discours in Contemporary Italy. In: Italian Studies, Vol. 66, No. 3, Nov. 2011, p. 413-430

Hoffmann, Kay: Zwischen Eventmovie und Geschichtssoap. In: Film und Geschichte. Heft 61. Aufgerufen über http://www.theomag.de/61/kh1.htm

Hope, William (2005) : New Italian Cinema. New directions. Peter Lang European Academic Publishers: Bern

Kirchmann, Kai; **Ruchatz**, Jens (Hg.) (2014): Medienreflexion im Film. Transcript Verlag: Bielefeld

Klingler, Simon (2011): Once upon a time in America. Filmanalyse. In**: Kuhn**, Markus; **Scheidgen**, Irina; **Weber**, Nicola, 2011, S 142 - 145

Kuhn, Markus; **Scheidgen**, Irina; **Weber**, Nicola (2013) : Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. De Gruyter: Berlin

Mazzola, Claudio: Gomorra. Realtà virtual o virtualità della realtà, in: Annali d'italianistica 30. Cinema italiano contemporaneo. 2012, S 147 – 159

Moscati, Italo: Un filo di gramigna nella gomorra diffusa. In: **De Sanctis**, Pierpaolo; **Monetti**, Domenico; **Pallanch**, Luca 2008, S 55 – 62

Menduni, Enrico (2002): Televisione e società italiana. 1975 -2000. Milano: Edizione Studi Bompiani

Mottram James: Gomorrah. Shot in the Name of the Godfathers. The Times. 4 Apr. 2009 (in dieser Arbeit zitiert nach: **Cavaliere**, Flavia: Gomorrah. Crime goes global, language stays local, in: European Journal of English Studies. 14:2. 2010

Sabbatino, Pasquale (2008): L'io so di Pasolini e di Saviano. Biblioteca digitale sulla Camorra e cultura della legalità dell'università degli Studi di Napoli di Federico II.

Saviano, Roberto (2006) : Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra. Arnoldo Mondadori S.p.A : Milano

Saviano, Roberto (2006): Gomorrha. Reise in das Reich der Camorra. Carl Hanser Verlag : München

Schreiber, Roman (2015): Die Schöne und der Floh. In: Ray Filmmagazin 09/15

Small, Pauline. No Way Out. Set Design in Mafia Films, in: Italian Studies, Vol 66 No. 1, March, 2011, S 112 – 127. 2011

Stutterheim, Kerstin; **Kaiser**, Silke (2011): Handbuch zur Filmdramaturgie. Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und Ästhetik. Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main

Sicinski, Michael. Reality. Cineaste 38.3. (Summer 2013), page 47 – 51. Cineaste Publishers, Inc. 2013

Vanoye, Francis; **Goliot-Lété**, Anne (2006): Introduzione all'analisi del film. Lindau s.r.l : Turin

Wagner, Birgit; **Winkler**, Daniel (Hg.): Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück, in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 56,2010,1.

Wagner, Birgit (2015): Matteo Garrone. Gomorra/Gomorrha – Reise ins Reich der Camorra (2008). In: **Grewe**, Andrea; **Di Stefano**, Giovanni: Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen. Erich Schmidt Verlag:Berlin. S 457 - 471

Wegenstein, Bernadette: Italien als „zona grigia": Der italienische Film des neuen Milleniums zeigt ein Land im Ausnahmezustand, in: Wagner, Winkler (Hg.) 2010, S 15 – 30

Wolf, Fritz (2003): Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestfunks und des ZDF. Düsseldorf. Zitiert nach **Hißnauer**, Christian: MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. In: MEDIENwissenschaften 1/2010 (letzter Zugriff 6.10.2015)

Zeitungen

Corriere della Sera, 14.11.1978, aufgerufen über http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html (letzter Zugriff: 6.10.2015)

Interviews:

Garrone, Matteo (2008): Es gibt kein Gut und Böse. Im Gespräch mit Maya McKechney. Falter 36/2008: https://www.falter.at/falter/2008/09/02/es-gibt-kein-gut-und-boese/ - Garrone 2008 (letzter Zugriff: 1.9.2015)

Garrone, Matteo (2012): La mia favola nera pensato come un cartoon. Intervista con Camillo de Marco. Unter: http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=it&tid=2393&did=220946https://www.google.at/?gws_rd=ssl. Garrone 2012° (letzter Zugriff 5.10.2015)

Garrone, Matteo (2012): 15.10.2012.Matteo Garrone intervistato da Andrea Fioravanti per Radiophonica Perugia. https://www.youtube.com/watch?v=yHALwMUaZwI – Garrone 2012b (letzter Zugriff 18.9.2015)

Garrone, Matteo (2015): Wir wollten ein Erstaunen wie beim früheren Kino. Interview mit Frank Arnold. In: Der Standard Kompakt vom 26.8.2015 – Garrone 2015a

Garrone, Matteo (2015): Die Realität transformieren. Interview mit Pamela Jahn. In: ray Filmmagazin 09/15 – Garrone 2015b

Interview mit Aniello Arena:

Benedettini, Anna (2012): Aniello Arena: La mia fuga è recitare. Unter: http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/aniello-arena-la-mia-fuga-e-recitare-fa-uscire-cio-che-hai-dentro/433257 (letzter Zugriff: 10.8.2015)

Filmographie

Garrone, Matteo (2008): Gomorra

Garrone, Matteo (2012): Reality

Leone, Sergio (1984): Once upon a time in America

Sorrentini, Paolo (2013): La grande bellezza

De Palma, Brian (1983): Scarface

Ponti, Carlo (1964): Matrimonio all'italiana

Giordana, Marco Tullio (2000): I cento passi

Zanardo, Lorella (2012): Il corpo delle donne (documentario)

8. Anhang

8.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert Matteo Garrones Wandelbarkeit im Hinblick auf die Entwicklung vom extremen Realismus (docufiction) wie in *„Gomorra"* bis hin zum Dark-Fantasy Märchen *„Tale of Tales".*

Weiters wurde Wissen über **die letzten drei Filme Garrones** (*Gomorra* – 2008, *Reality* – 2012, *Tale of Tales* – 2015) zusammengetragen. Die Autorin hat die genannten Filme mit den Methoden der Filmanalyse im Hinblick auf stilistische Elemente und das Genre untersucht. Weiters wurden die Romanvorlage bzw. die Fabelsammlung, die den Filmen zugrunde liegen, zum Vergleich herangezogen.

Die Autorin geht von Garrones „*Gomorra*" aus. Es handelt sich um einen Film, der ganz in der Tradition der vorherigen Arbeiten Garrones, dem Realismus verpflichtet ist. Die wirklichkeitsnahe Darstellung des täglichen Lebens in von Brutalität, mafiösen Strukturen und Armut beherrschten Vorstadtvierteln Neapels zeichnet ein entmystifiziertes Bild der Camorra.

Der zweite Film, der im Rahmen dieser Arbeit behandelt wird, trägt den Titel „*Reality*" und hat die zunehmend verschwimmenden Grenzen zwischen Fernsehrealität und Wirklichkeit zum Thema. Ein Mann, der um jeden Preis an einer Realityshow teilnehmen möchte, verliert zunehmend die Fähigkeit Realität und Fiktion klar voneinander abzugrenzen. Im Gegensatz zu Gomorra finden sich in diesem Film tragikomische Elemente.

Mit seinem neuesten Film zeigt sich die Entwicklung Garrones zu einem völlig neuen Genre – dem Dark-Fantasy Märchen, das im Gegensatz zu seiner bisherigen Arbeit, übernatürliche und phantastische Elemente in den Mittelpunkt stellt.

Der aktuellste Film Garrones „*Tale of Tales*", Garrones erster Film, der in englischer Sprache gedreht wurde, basiert frei auf *„lo cunto de li cunti*" von Giambattista Basile (1634) – einer Sammlung von 53 Fabeln verfasst in neapolitanischem Dialekt. Es handelt sich, wie in der Pressekonferenz der heurigen Filmfestspiele (2015) in Cannes eingeführt, um ein „hyperreal fantastic fairytale", das, wie schon bei Gomorra, drei

Handlungsstränge miteinander verwebt. Zentrale Thematiken hier sind das Leiden der Frau unter der Vergänglichkeit der Schönheit, der verzweifelte Wunsch eines Königspaares nach einem Kind sowie die schwierige Ablösung der Eltern von heranwachsenden Kindern.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der erstaunlichen Wandelbarkeit des erfolgreichen italienischen Regisseurs Matteo Garrone, der mit cinematographischen Erzähltraditionen bricht und ein Kino erschafft, das überrascht.

8.2 Lebenslauf der Verfasserin



Persönliche Daten:

Name: Mag. Miriam Michalek-Vavra, geb. Ahmad

Geburtsort: Uelzen/Deutschland

Geboren am: 25.06.1977

Ausbildung:

1996

Matura an der Höheren Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Eisenstadt /Burgenland

1998

Abschluss der Europasekretariatsakademie Didactica, 1070 Wien

1999 - 2004

Diplomstudium Spanisch/Italienisch, Institut für Romanistik, Universität Wien

Diplomarbeit zur „Sprachkontaktsituation in Al-Ándaluz“ bei Prof. Dr. Georg Kremnitz

2012 – heute

Laufendes Lehramtsstudium Spanisch/Italienisch, Institut für Romanistik und LehrerInnenbildung Wien, Universität Wien

Diplomarbeit „Zur Wandelbarkeit Matteo Garrones - Vom extremen Realismus zur Fabelwelt“ bei Prof. Dr. Birgit Wagner

Relevante Berufstätigkeit:

2008 – 2011

Unterrichtstätigkeit Deutsch als Fremdsprache in Projekten des Arbeitsmarktservice Wien, Kurse für erwachsene Beschäftigungssuchende mit Migrationshintergrund und minderjährige, unbegleitete Flüchtlinge

Seit September 2011

Lehrkraft an der Bundeshandelsakademie Wiener Neustadt und an der Neuen Mittelschule Scheiblingkirchen, beschäftigt beim Landesschulrat für Niederösterreich

Wien, im November 2015