



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Ma, evidentemente, qualcosa è andato storto...”

Das Dokumentarkino von Gustav Hofer

und Luca Ragazzi:

Ein Blick der Krise?“

verfasst von / submitted by

Valentina Kreiner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 350 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Italienisch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler,
Privatdozent

Vorwort

Ich möchte mich in diesem Vorwort bei allen Menschen bedanken, die zum Entstehen dieser Diplomarbeit beigetragen haben. Zuallererst möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Daniel Winkler dafür danken, dass er mich mit seinem Seminar zum „Neo-Neo-Realismus in Italien“ noch mehr für das Genre des nicht-fiktiven Films begeistert hat und sich dazu bereit erklärt hat, mich beim Verfassen meiner wissenschaftlichen Abschlussarbeit so tatkräftig zu unterstützen. Damit ist auch meine Dankbarkeit an den österreichischen Staat verbunden, der es jungen Menschen ermöglicht, sich zwölf Schuljahre lang und durch ein anschließendes Studium in die so vielfältige Welt des Wissens und der Wissenschaft zu vertiefen.

Mein Dank gilt auch den vielen Menschen, die mich während meines gesamten Studiums begleitet und unterstützt haben. Dazu zählen mein Partner Max und meine FreundInnen, die ich einerseits schon seit meiner Schulzeit kenne und die andererseits durch die Studienzeit in mein Leben getreten sind. Ich weiß die vielen unvergesslichen Momente mit euch sehr zu schätzen und bin euch sehr verbunden.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir von Anfang an durch ihre Liebe gezeigt haben, wie viele Möglichkeiten diese Welt für mich bereithält.

Anhand der folgenden Zitate soll nun zur Thematik dieser Diplomarbeit übergeleitet werden. Gleichzeitig geben sie Einblick in den Prozess des Werdens, der ein so zentraler Bestandteil eines Studiums ist:

„In jeder Krise gibt es nicht nur eine Chance, sondern auch eine Möglichkeit.“

(Martin Luther King)¹

„Krise kann ein produktiver Zustand sein. Man muss ihr nur den Beigeschmack der Katastrophe nehmen.“ (Max Frisch)²

¹ King 1963, S.160 (Zitat in englischer Sprache)

² Frisch zitiert nach Töpfer/ Leffler 2017, S.992

Das Zitat in italienischer Sprache im Titel der Diplomarbeit stammt aus dem „Pressbook“, das in Verbindung mit *What is Left?*, dem dritten Film von Gustav Hofer und Luca Ragazzi, herausgegeben wurde (HIQ Productions o.J., S.3).

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG.....	1
2.	KRISE(N) ALS ERZÄHLUNG.....	3
2.1	URSPRÜNGE DES BEGRIFFS UND ALLGEMEINE MERKMALE VON KRISEN	6
3.	FILMTHEORIE ZU DOKUMENTARFILM UND ESSAY-FILM	13
3.1	CHARAKTERISTIKA VON DOKUMENTARFILMEN	14
3.1.1	<i>Dokumentationen der ersten Kategorie: fiktive Filme.....</i>	<i>14</i>
3.1.2	<i>Dokumentationen der zweiten Kategorie: nicht-fiktive Filme.....</i>	<i>15</i>
3.2	CHARAKTERISTIKA VON ESSAY-FILMEN.....	19
3.2.1	<i>Die literarischen und philosophischen Ursprünge von Essay-Filmen.....</i>	<i>21</i>
3.2.2	<i>Verschiedene Konzeptionen von Essay-Filmen.....</i>	<i>22</i>
4.	GUSTAV HOFERS UND LUCA RAGAZZIS KRISENERZÄHLUNGEN.....	29
4.1	<i>SUDDENLY, LAST WINTER (2008).....</i>	<i>29</i>
4.1.1	<i>Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in Suddenly, Last Winter</i>	<i>33</i>
4.1.2	<i>Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in Suddenly, Last Winter</i>	<i>41</i>
4.2	<i>ITALY – LOVE IT OR LEAVE IT (2011)</i>	<i>54</i>
4.2.1	<i>Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in Italy – Love it or Leave it.....</i>	<i>56</i>
4.2.2	<i>Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in Italy – Love it or Leave it.....</i>	<i>59</i>
4.3	<i>WHAT IS LEFT? (2013).....</i>	<i>82</i>
4.3.1	<i>Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in What is Left?</i>	<i>84</i>
4.3.2	<i>Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in What is Left?.....</i>	<i>86</i>
5.	RESÜMEE.....	97
6.	KRITIK UND AUSBLICK	105
7.	LITERATURVERZEICHNIS	107
	EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG.....	113
	ANHANG	115
	RIASSUNTO IN ITALIANO	115
	ABSTRACT.....	127

1. Einleitung

In dieser Diplomarbeit werden drei Filme der italienischen Regisseure Luca Ragazzi und Gustav Hofer behandelt. Die Analyse von *Suddenly, Last Winter* (2008), *Italy – Love it or Leave it* (2011) und *What is Left?* (2013) orientiert sich dabei an der folgenden Forschungsfrage: „Werfen die Filmemacher mit ihren Werken einen Blick auf ihr eigenes Land, der von Krisennarrationen geprägt ist?“. Für eine Beantwortung dieser Forschungsfrage gilt es, sowohl auf inhaltlicher als auch auf filmästhetischer Ebene Anzeichen für das Vorliegen von Krisenerzählungen nachzuweisen.

Der theoretische Teil, der als Einführung in diese Abschlussarbeit dient, setzt sich mit dem Phänomen der Krise und deren Narration sowie in einem zweiten Kapitel mit Dokumentarfilmen und insbesondere mit dem Genre des Essay-Films auseinander. In Bezug auf die Narration von Krisen erfolgt unter anderem eine Orientierung an dem Buch „Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektive auf ein Narrativ der Moderne“ von Uta Fenske, Walburga Hülk und Gregor Schuhen (Hrsg., 2013). Die Veröffentlichungen von Bill Nichols (u.a. „Introduction to Documentary“, 2001) und von Laura Rascaroli (u.a. „The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments“, 2008) bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit nicht-fiktiven und Essay-Filmen. Durch die Erläuterung dieser theoretischen Konzepte soll ein Fundament für die daran anschließenden eigenständigen Überlegungen und Analysen entstehen, die sich auf die Filme von Gustav Hofer und Luca Ragazzi und die darin enthaltenen Krisenerzählungen konzentrieren.

Im Hauptteil dieser Diplomarbeit folgt die Filmanalyse, wobei eine separate Auseinandersetzung mit den Filmen vorgenommen wird, da jeweils andere Formen von Krisen und deren filmische Aufbereitung im Mittelpunkt stehen. Bei der Analyse sind sowohl Gemeinsamkeiten als auch Kontraste zwischen den Filmen zentral und es können medien- und landeswissenschaftliche Perspektiven miteinander verbunden werden, indem sowohl das filmische Wirken der Regisseure in seinen Einzelheiten als auch das dadurch entstehende Bild von Italien Raum bekommen. So thematisiert etwa *Suddenly, Last Winter* die in Italien fehlende staatliche Anerkennung ziviler Partnerschaften, *Italy – Love it or Leave it* zeigt die Problematik der Abwanderung von hochqualifizierten Arbeitskräften ins Ausland auf und *What is Left?* beschäftigt sich mit der Krise

des politischen Systems, besonders der linksausgerichteten Parteien, wobei bei allen drei Filmen eine persönliche Betroffenheit der Regisseure vernehmbar ist.

Im Schlussteil der Diplomarbeit werden die bei den Analysen hervorgetreten Aspekte zusammengefasst, um die Filme im Hinblick auf die Forschungsfrage zu beurteilen, und in einem letzten Kapitel finden Kritik und Anstöße für zukünftige Forschungsvorhaben Platz.

2. Krise(n) als Erzählung

In diesem Kapitel soll ein Überblick über Krisenkonzepte und deren Narration gegeben werden, um so ein theoretisches Fundament für die spätere Filmanalyse zu legen. Die diesbezüglichen Ausführungen werden eher kurz gehalten, da zum Einen in dieser Diplomarbeit stärker der Aspekt der filmästhetischen Umsetzung von Krisenthematiken im Vordergrund steht und da es zum Anderen auch während der Filmanalyse an passenden Stellen zur Einstreuung und zum Aufgreifen von weiteren theoretischen Aspekten kommen wird.

Im ersten Teil dieses Kapitels soll die Narration von Krisen beleuchtet werden.

Im Zusammenhang mit dem Börsencrash im Jahr 2008 und mit der sich daran anschließenden Banken- und Finanzkrise hat sich ein globaler Diskurs der Krise etabliert, der seitdem zu einem immer weiter fortschreitenden Prozess geworden zu sein scheint. Ein Anzeichen dafür ist, dass das Schlagwort „Krise“ täglich in verschiedensten Medien entdeckt werden kann, sei es bei Beiträgen zur wirtschaftlichen Entwicklung von Ländern und Regionen, sei es bezüglich gesellschaftlicher Veränderungen. Der in solchen Medienberichten aktuell vorherrschenden Krisenkonzeption liegt eine gewisse Ambivalenz zugrunde: sie ruft einerseits negative Gefühle wie Ärger oder Verzweiflung hervor, andererseits sind damit die Hoffnung auf Neustart und ein gewisser Ehrgeiz sowie Veränderungswille verbunden. Beide Seiten dieser Ambivalenz können für die Legitimation von politischen Entscheidungen herangezogen werden (vgl. Fenske/Hülk/Schuhen 2013, S.7f.).

Otto Neumaier schreibt in seinem Beitrag zum Sammelband „Die Krise als Erzählung“: „mich erstaunt [...] die Tatsache, dass die Welt von nichts als Krisen erfüllt zu sein scheint, denn es ist nicht nur andauernd von einer oder *der* Krise die Rede, sondern es gibt anscheinend auch nichts, das nicht als Krise in Frage kommt“ (2013, S.49). Durch diese Alltäglichkeit des Begriffs „Krise“ in den verschiedensten Lebensbereichen stellt sich die Frage, ob sich „die Krise möglicherweise längst zu einem intermittierenden, symbolisch generalisierten Kommunikationscode der Massenmedien“ (Fenske et al. 2013, S.7) entwickelt hat. Mit dieser Frage ist die These verbunden, dass in Zeiten, die von epochalen Umbrüchen geprägt scheinen, häufig Erzählmuster hervortreten, die zur Aufgabe haben, sowohl die subjektive als auch die kollektive

Wahrnehmung von Gefährdungen ausdrucksfähig zu machen und den Prozess der Lösungssuche anzustoßen und zu unterstützen. Zeiten des Übergangs werden in Übereinstimmung mit dieser These oft als „Krisenzeiten“ bezeichnet (vgl. Fenske et al. 2013, S.7 sowie Hülk 2013, S.116).

Mit dem Narrativ „Krise“ wird generell auf unerwartete und unübersichtliche Geschehnisse reagiert, deren Auswirkungen noch nicht abgeschätzt werden können. Oft zeigt sich in der geschaffenen Verbindung zwischen einem auslösenden Moment und der eigentlichen Krise die Bedeutung des Narrativs. Narrative erfüllen somit eine sinnstiftende Funktion, indem Erlebtes mit bekannten Kategorien verknüpft wird und so vertraute Kontexte geschaffen werden. Im Dienste dieser Sinnstiftung werden gewisse Elemente zusammengeführt, die dann eine Zuspitzung hinsichtlich des Narrativs erfahren, während andere weggelassen werden. Das bedeutet, dass mit dem Auftreten von Narrativen stets bereits eine gewisse Interpretation und Erklärungsweise der Gegebenheiten verbunden ist. Dies liegt an den kulturspezifischen Denkmustern, die Narrative konstituieren und die die Wahrnehmung sowie das Verhalten auf individueller als auch auf kollektiver Ebene beeinflussen (vgl. Hülk 2013, S.117f., sowie Koch/Jung 2013, S.335).

Ein Narrativ wird im Allgemeinen als ein Erzählmuster in einer mündlichen oder schriftlichen Erzählung definiert und das Narrativ der Krise stellt eine mögliche Ausprägung eines solchen Erzählmusters dar. Es kann sich bei diesen Erzählungen aufgrund der häufig fehlenden Trennung zwischen Fakten und Fiktion um einen Alltagsbericht oder auch um Dichtung handeln. Durch diese Verbindung zwischen Krisen und dem Akt des Erzählens können Krisen auch als dramaturgische Kategorie aufgefasst werden: „Die Krise ist zunächst einmal eine dramaturgische Kategorie und d.h., Krisen werden erzählt [...]. Das dramaturgische Konzept von Krise operiert mit einem Konflikt, der anhand allseits bekannter Regeln einer Lösung zugeführt wird“ (Leschke 2013, S.29). So wie Dramaturgien klassisch in zwei Zustände – Komödie und Tragödie – unterteilt werden, unterscheiden Krisen im Zusammenhang mit den zu ihrer Bewältigung getroffenen Entscheidungen zwischen Genesung und Scheitern und zwischen Gewinn und Verlust. Die Konflikte, anhand derer das dramaturgische Konzept von Krisen funktioniert und deren Auflösung zwischen diesen Zuständen entscheidet, sind somit von offenen Entscheidungssituationen geprägt und streben nicht nach einem Kompromiss.

Ferner sind in Krisen zumeist alle Elemente vorzufinden, die für eine gute Geschichte von Belang sind. Es sind darin Helden und Bösewichte, Täuschungen und Irrtum enthalten, nur die Liebe kommt tendenziell in krisenhaften Geschehnissen zu kurz, wobei diese auch in der Begeisterung oder in dem Einsatz für ein gewisses Thema zum Ausdruck gebracht werden kann (vgl. Leschke 2013, S.29).

Bei der Darstellung von Krisen in verschiedensten Medien kann beobachtet werden, dass alle Arten von Krisen ähnlich dargestellt werden und dass nur an der je nach Thema oder Sachgebiet variierenden Intensität der Erzählung ein Unterschied erkennbar ist (vgl. a.a.O., S.31). Dies wird auch durch das folgende Zitat verdeutlicht:

Medien machen [...] Krisen oder das, was sie dafür halten, auf eine charakteristische Weise sichtbar, sie codieren dabei die Strukturkrise³ in eine dramaturgische Krise um. [...] Der Output der Medien ist [...] strukturell different gegenüber dem zugrunde liegenden Prozess. Insofern ist es vollkommen gleichgültig, ob die Medien von Finanzkrisen, dem Weltuntergang, dem Konflikt zweier Protagonisten in einer Soap Opera oder der Krise eines Paradigmas im Wissenschaftssystem erzählen, alle diese Erzählungen funktionieren auf dieselbe Weise. Krisenerzählungen erklären insofern nichts, aber sie beruhigen ungemein. Die narrative Umcodierung fungiert dabei als eine Art kollektives Antidepressivum: Die Wahrnehmung der Krise wird angepasst und erträglich gemacht, die Krise selbst jedoch bleibt, wie sie ist (Leschke 2013, S.30f.).

Im Rahmen dieser Narrative kann es auch dazu kommen, dass eine große Nähe zwischen den Worten „Krise“ und „Katastrophe“ suggeriert wird, obwohl diese nicht miteinander verwechselt werden sollten. Katastrophen sind im Gegensatz zu Krisen recht eindeutig abgrenz- und zuordenbare Geschehnisse und stehen im Allgemeinen am Ende von menschlichen Aktionen oder von Naturereignissen. Es ist aber durchaus möglich, dass Katastrophen im Zusammenhang mit krisenhaften Entwicklungen zu Tage treten oder auch den Ausgangspunkt für individuelle oder kollektive Krisen beziehungsweise Konflikte markieren (vgl. Fenske et al. 2013, S.7 sowie Hülk 2013, S.116). Um den mit krisenhaften Situationen verbundenen Zukunftsängsten Ausdruck zu verleihen, kommt es weiters häufig zum Entwurf von Weltuntergangsszenarien und es kann beobachtet werden, dass antike oder auch moderne Mythen als narrative Grundlagen für aktuelle Krisen herangezogen werden. Auffällig ist, dass es für nachfolgende

³ Leschke setzt den Großteil der Krisen in Sozialsystemen mit Struktureffekten gleich, die jedoch schwer narrativ verarbeitet werden können, insofern es zum Einsatz von Subjekten kommt, denen Krisen zugeschrieben werden (vgl. 2013, S.29).

Generationen oft nicht mehr möglich ist, die Krisenerzählungen und die damit in manchen Fällen einhergehenden katastrophalen oder auch apokalyptischen Vorstellungen von vorangegangenen Generationen nachzuvollziehen, was dann im Weiteren auch dazu führen kann, dass sie ins Lächerliche gezogen werden. Dies legt nahe, dass nur die für die jeweilige Zeit spezifischen Phänomene auch als Krisen wahrgenommen werden können. So herrschten im Mittelalter Vorstellungen über eine mit der Pest zusammenhängende Apokalypse vor, während im 20. und 21. Jahrhundert durch das Heraufbeschwören eines drohenden Super-GAU's große Ängste ausgelöst wurden und werden.

Dennoch gibt es Überschneidungen der Generationen bezüglich der Narrationen von Krisen und deren möglicher Überspitzung zu apokalyptischen Vorstellungen. Eine dieser Überschneidungen ergibt sich durch die Emotion der Angst. Denn von „der Apokalypse her betrachtet ist die Angst vor dem Untergang fast stetig präsent und wechselt nur ihre Themen, d.h. weder die Angst vor dem Untergang noch die Weise, über ihn zu reden, sind sonderlich originell. Nur die Anlässe wechseln. Seit Jahrtausenden pressen die apokalyptischen Reiter durch die Vorstellungswelten einer Spezies, die ihr Ende nahe wähnt“ (Lickhardt/Werber 2013, S.347). Eine weitere Überschneidung kann an der sozioökonomischen Indifferenz festgemacht werden, die in solchen Narrationen enthalten ist. Denn egal ob reich oder arm und egal ob gebildet oder ungebildet, sowohl die Pest als auch eine atomare Krisensituation oder der derzeit sehr präsente Klimawandel können gravierende Auswirkungen auf alle Menschen haben (vgl. ebd., S.345ff.).

Nach diesen Betrachtungen zur Narration von Krisen soll im folgenden Unterkapitel noch genauer auf das Phänomen der Krise eingegangen werden, wobei durch Ausführungen zum Wortursprung und zu allgemeinen Definitionsmerkmalen versucht wird, ein noch detaillierteres Bild von Krisen entstehen zu lassen.

2.1 Ursprünge des Begriffs und allgemeine Merkmale von Krisen

Laut dem Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm ist das Wort „Krise“ über die Medizin in die deutsche Sprache aufgenommen worden und stand dabei ursprünglich für eine Entscheidung in einem Zustand, in dem sich entgegengesetzte Kräfte wie Altes und Neues oder Krankheit und Gesundheit in einem Konflikt befinden.

Auch für andere europäische Sprachen wie das Französische und das Englische lässt sich dies nachweisen, wobei für das Französische die Verwendung des Worts „crise“ bereits im Jahr 1478 im medizinischen Sinne belegt werden kann, während für die deutsche Sprache erst nach der Französischen Revolution eine verstärkte Verwendung des Begriff festgestellt werden konnte. Schon nach kurzer Zeit jedoch wurde die Verwendung des Wortes in den verschiedensten Sprachen auch auf die politische und wirtschaftliche Ebene ausgeweitet und es wurden Phasen der Unsicherheit oder mit auftretenden Spannungen verschiedenster Art als Krisen bezeichnet. Damit stellte die Krise in der Politik und in der Ökonomie, aber auch in der Psychologie und der Geschichtswissenschaft ursprünglich eine aus dem Medizinjargon entlehnte Metapher dar. Diese metaphorische Vieldeutigkeit und auch Dehnbarkeit des Begriffs „Krise“ machte ihn zu einem Schlagwort, das in die Alltagssprache integriert wurde und aufgrund der ihm eigenen Unklarheit mit verschiedensten Emotionen verknüpft werden konnte und nach wie vor wird. Der Ausspruch „Ich krieg’ gleich die Krise“ ist heutzutage wohl eine alltagssprachliche Manifestation, bei der die Komplexität dieses Begriffs im größten Ausmaß heruntergebrochen wird und zur Beschreibung eines eine Einzelperson betreffenden psychischen Zustands herangezogen wird, und in den Medien und der Politik begegnet einem die Verwendung des Wortes „Krise“ vor allem zur Beschreibung der Effekte von großen Ereignissen, die entscheidende Umbrüche bewirken können (vgl. Neumaier 2013, S.57f. und Hülk 2013, S.115f.).

Dass sich das Wort „Krise“ besonders seit der Zeit nach der Französischen Revolution im deutschen Sprachgebrauch wiederfindet, ist wahrscheinlich kein Zufall, da diese eine entscheidende politische Umwälzung darstellte und somit ein gewisses „Krisengefühl“ hervorgerufen haben könnte. Einerseits brachen im Rahmen der Französischen Revolution gesellschaftliche Ordnungssysteme, wie zum Beispiel das Ständesystem, zusammen und andererseits wurden dadurch zur gleichen Zeit philosophische Welterklärungsmuster in Frage gestellt. Erfahrungswerte und Erwartungshorizont fielen auseinander und durch die Vergangenheit waren keine gültigen Gesellschaftsmodelle mehr verfügbar, während für die Zukunft gleichzeitig so gut wie alles offen war. Diese Umwälzungen wurden zu jener Zeit mit dem Begriff „Krise“ verwoben und dieser hat sich infolgedessen gewissermaßen zum elastischen Oberbegriff der Moderne

entwickelt (vgl. Hülk 2013, S.116ff., sowie Koselleck 1982, S.631, zitiert nach Hülk 2013, S.116).

Durch diese Elastizität in der Bedeutung und der Verwendung des Krisenbegriffs gestaltet sich die Festlegung von konkreten Charakteristika, die für jegliche Form von Krise gültig sind, schwierig. Eine Möglichkeit ist es jedoch, der temporären Struktur von als Krisen bezeichneten Ereignissen Beachtung zu schenken. Denn Krisen zeichnen sich durch eine Vorher-Nachher-Relation, also durch eine Verankerung auf einer zeitlichen Dimension, aus. Das Nachher der Krise ist durch Zustände von großer Bedeutsamkeit für die betroffenen Personen oder Objekte geprägt, da es um gewichtige Gegensätze wie Leben und Tod, Erfolg und Misserfolg oder Glück und Unglück geht. Die Krise nimmt dabei die entscheidende Rolle zwischen diesen sich diametral gegenüberstehenden Gegensätzen ein. In diesem Sinne ist die Krise zentral für das Verständnis der menschlichen Geschichte, da sie stets als eine Geschichte von Krisen erzählt werden kann (vgl. Leschke 2013, S.10). „Wann und Wo eine Krise allerdings [genau] beginnt und wo sie aufhört, ist temporär wohl eher schwierig einzugrenzen. Krisen haben die Eigenschaft, dass sich die Wahrnehmung nur auf sie konzentriert und weniger auf ihre (zeitlichen) Ränder“ (Grimstein 2013, S.309).

Eine genauere Bestimmung des Phänomens „Krise“ kann auch anhand eines Blicks auf den Verlauf des menschlichen Lebens versucht werden, denn dieses wird aus einer psychologischen Sicht durch sogenannte Entwicklungsaufgaben konstituiert. Entwicklungsaufgaben, die grundsätzlich alle Menschen betreffen, sind zum Beispiel die Trotzphase, die Pubertät oder der Übergang von einer Ausbildung in die Erwerbstätigkeit. Scheidung und Arbeitslosigkeit hingegen sind Entwicklungsaufgaben, die nicht jede/r in seinem/ ihrem Leben zu bewältigen hat. Das Krisenhafte einer solchen Entwicklungsaufgabe äußert sich für die betroffenen Personen durch das Erleben psychischer oder andersartiger Belastungen, die sich über längere Zeit hinweg erstrecken können. Entwicklungsaufgaben können somit als entscheidende Ereignisse oder Phasen im menschlichen Leben definiert werden, die in ihrem Auftreten und in ihrem Ablauf gewisse Ähnlichkeiten mit einer krisenhaften Entwicklung aufweisen. So sind Entwicklungsaufgaben beispielsweise auch durch eine Vorher-Nachher-Relation und die damit verbundenen Zustände von großer Bedeutsamkeit bestimmbar. Diese Nähe zwischen dem Verlauf des menschlichen Lebens und dem Phänomen der Krise macht es

wiederum leichter nachzuvollziehen, warum sich die menschliche Geschichte im Kleinen wie auch im Großen als eine Geschichte von Krisen erzählen und begreifen lässt. Es ist allerdings äußerst wichtig, bei diesem Thema zu beachten, dass Entwicklungsaufgaben als krisenhaft erleben werden können, jedoch keineswegs müssen. So kann die eine Person durch eine Scheidung am Boden zerstört sein, während es für die andere eine Befreiung und den langersehnten Beginn eines neuen Lebensabschnitts bedeuten kann. Das Gleiche gilt auch für klassische Ereignisse im Leben wie zum Beispiel für den Übergang von Schule oder Studium ins Arbeitsleben oder auch für länger andauernde Lebensphasen wie etwa die Pubertät (vgl. Neumaier 2013, S.61). Ein weiteres definierendes Kriterium von Krisen, das wiederum auch in krisenhaften Entwicklungen des menschlichen Lebens enthalten ist, ist, dass sie im Rahmen einer „Denormalisierung“ auftreten. Durch das Abweichen vom Normalzustand kommt es zu Handlungsbedarf und eine Krise wird dann als bewältigt angesehen, wenn wieder Normalität Einzug gehalten hat. Diese Normalität wird heutzutage oft an statistischen Kennzahlen festgemacht, und man kann bei Gesellschaften, die sich regelmäßig und flächendeckend als statistisch transparent präsentieren, von „verdateten Gesellschaften“ sprechen. Das Konzept von Normalität setzt sich also in dem Verständnis, wie es in solchen „verdateten Gesellschaft“ vorherrscht, aus einer gemittelten Verteilung zusammen, die in einen in der Mitte gelegenen Normbereich und in zwei sich an den Rändern befindende anormale Extremzonen aufgeteilt wird. Normalität wird demzufolge anhand einer Gaußschen Glockenkurve proklamiert. So wird es beispielsweise aus einer synchronistischen Perspektive als normal angesehen, wenn es in einer Gesellschaft eine breite Mittelschicht und wenige arme und reiche Menschen gibt. Hinsichtlich der Diachronie wird im Sinne der angestrebten Normalität zum Beispiel darauf geachtet, dass Stagnationen im Wirtschaftsbereich nicht auftreten oder, falls doch, schnell wieder in einen Aufschwung überführt werden können. Mit einer so starken Orientierung an der Entwicklung von statistischen Kennzahlen einer Gesellschaft ist zumeist auch die Angst verbunden, dass es zu einer Denormalisierung kommen könnte. Diese könnte eintreten, indem die als normal angesehenen Wachstumskurven an eine Grenze stoßen und es infolgedessen zu einem Kollaps des vorherrschenden Systems kommt (vgl. Link 2013, S.35f.).

Noch eine Möglichkeit, um den Begriff beziehungsweise das Konzept „Krise“ greifbarer zu machen, ist es, die soeben angesprochene Denormalisierung anhand von Stagnationen im Wirtschaftsbereich genauer auszuführen. Die „ökonomische Krise“ wird, wie bereits am Anfang dieses Kapitels angeklungen ist, seit 2008 stark in den verschiedensten Medien proklamiert, wo sie auch oft unter den Schlagwörtern „Wirtschafts-“, „Banken-“ oder „Finanzkrise“ vorgefunden werden kann. Gemeinhin versteht man darunter „eine auffällige, über regelmäßige Schwankungen (‚Konjunkturen‘) hinausgehende und über längere Zeit anhaltende Verschlechterung des Zustands des gesamten ökonomischen Systems“ (Koch/Jung 2013, S.333). Bei einer genaueren Beschäftigung mit dieser Krisenform fällt jedoch bald ins Auge, dass es dafür keine wirklich allgemeingültige Definition gibt. Solche Schwankungen oder Verschlechterungen des ökonomischen Systems lassen sich einerseits an Kennzahlen wie etwa dem Preisniveau oder dem Bruttoinlandsprodukt ablesen. Es kann andererseits aber auch sein, dass nur wenige Personen eines Staates, die aufgrund von gewissen Lebenssituationen finanziell benachteiligt sind und in prekären Verhältnissen leben, eine ökonomische Krise erleiden. Alleinerziehende Mütter beziehungsweise Väter oder alte alleinstehende Menschen mit Mindestpension wären ein Beispiel für diese Ausprägungsmöglichkeit von ökonomischen Krisen. Eine weitere Option ist, dass ein Unternehmen eine ökonomische Krise verzeichnet, was sich auf verschiedenste Personen auswirken kann und was dann in weiterer Folge, wenn es sich um eine sehr große oder bedeutende Firma handelt, so große Wellen schlagen kann, dass nicht nur jene Menschen, die direkt bei dieser angestellt sind oder waren, von den Auswirkungen betroffen sind (vgl. Koch/Jung, S.333f.). „Regionale oder globale Strukturkrisen können durch den Niedergang eines Industriesektors oder einer Branche ausgelöst werden, man denke an den Kohlebergbau oder die Stahlindustrie. Der Niedergang der Wirtschaftskraft einer Region kann die Lebensqualität von ganzen Landstrichen substanziell erschüttern [...]“ (a.a.O. 2013, S.334). Anhand dieser verschiedenen Bedeutungen, die mit einer aus den Medien und wissenschaftlichen Abhandlungen sehr bekannten Krisenform einhergehen, wird deutlich, wie wenig eindeutig diese eigentlich ist. Dadurch tritt hervor, dass bei der Verwendung eines solchen Schlagworts wie der „ökonomischen Krise“, aber auch bei allen anderen möglichen Ausprägungsformen von Krisen der Kontext äußerst entscheidend ist. So wird bei ökonomischen Krisen zum Beispiel erst

durch eine nähere Kenntnis des Kontexts verständlich, ob es sich um eine mikro- oder makroökonomische krisenhafte Entwicklung handelt.

Gleichzeitig kann durch die genauere Beschäftigung sowohl mit dieser Krisenform als auch durch die in diesem Kapitel rar gesäten als universal ausweisbaren Charakteristika von Krisen Folgendes über diese gesagt werden: Krisen stellen keine beobachtbaren Sachverhalte dar. Es handelt sich bei Krisen daher eher um Zuschreibungen, die dann vorgenommen werden, wenn gewisse Merkmale, wie etwa die weiter oben genannten, zuzutreffen scheinen. Krisen können somit als Interpretationskonstrukt bezeichnet werden und sie können in diesem Sinne als Platzhalter für verschiedenste Phänomene fungieren. Im Hinblick auf die Finanzkrise könnte „Krise“ zum Beispiel auch durch viele andere Ausdrücke wie „Depression“, „Rezession“, „Konjunkturschwankung“ oder „Störung des Gleichgewichts“ ersetzt werden. Dennoch wird vor allem das Wort „Finanzkrise“ auf inflationäre Weise verwendet, was unter anderem daran liegt, dass damit zu politischem Handeln motiviert werden kann und gesetzte Schritte begründet werden können. Interessant ist es, dass neben dieser ständigen Betonung von krisenhaften Entwicklungen im Finanz- und Bankensektor, andere Krisen wie die „Umwelt-“ oder „Naturkrise“ wesentlich seltener oder auch gar nicht in Medienberichten anzutreffen sind, auch wenn diese Wortbildungen durchaus zulässig wären. Hier wird anscheinend lieber vom Klimawandel gesprochen, obwohl sich auch in diesem Bereich eine Annäherung zum Phänomen der Krise beobachten lässt (vgl. Neumaier 2013, S.49ff.). „Letztlich zeigt sich also: Sie wird zwar nicht immer als solche erkannt und benannt (während wir mitunter etwas anderes so nennen), und oft fällt uns auch nichts dazu ein, aber die Krise ist immer und überall“ (Neumaier 2013, S.69).

Durch die in diesem Kapitel erfolgte Beschäftigung mit Krisen, ihren Merkmalen und damit verbundenen Erzählstrukturen und -mustern sind wichtige Punkte hervorgetreten, die für die spätere Filmanalyse von Belang sein werden. Um bei der Filmanalyse jedoch auch auf die Filmästhetik eingehen zu können und um infolgedessen die Frage beantworten zu können, wie Ragazzis und Hofers Filme die in ihren Filmen enthaltenen Krisenthematiken auch durch die Gestaltung ihrer Werke vermitteln, wird das nächste Kapitel dieser Diplomarbeit filmtheoretischen Ausführungen gewidmet sein.

3. Filmtheorie zu Dokumentarfilm und Essay-Film

Luca Ragazzi und Gustav Hofer sind als Dokumentarfilmer bekannt und ihre Werke werden sowohl in Rezensionen als auch von den Regisseuren selbst als Dokumentationen kategorisiert. So schreiben Hofer und Ragazzi zum Beispiel in einem Artikel über ihren ersten gemeinsamen Film *Suddenly, Last Winter*⁴: „Strano dover parlare adesso di questo film documentario che ormai ha quattro anni di vita [...]“ [„Seltsam jetzt über diesen Dokumentarfilm sprechen zu müssen, der nun vier Jahre alt ist“, Übersetzung von V.K.] (2013, S.235). Auch Clarissa Clò ordnet *Suddenly, Last Winter* in ihrer Filmrezension in das Genre des Dokumentarfilms ein und beschreibt ihn als „a documentary depicting the vicissitudes of a law in favor of civil unions, both gay and straight“ [„ein Dokumentarfilm, der die Unbeständigkeit eines Gesetzes zugunsten von sowohl homo- als auch heterosexuellen zivilen Partnerschaften abbildet“, Übersetzung von V.K.] (2011, S.255). Ferner bezeichnet Christian Uva *Italy – Love it or Leave it* in seinem Artikel über die aktuellen Strömungen in der italienischen Filmwissenschaft als eine der preisgekröntesten italienischen Dokumentationen der letzten Jahre (vgl. 2014, S.273).

Alle drei Filme, die in dieser Diplomarbeit behandelt werden, enthalten jedoch Elemente, die eindeutig von der klassischen Konzeption eines Dokumentarfilms abweichen. Dazu zählen unter anderem autofiktionale Elemente der Filme, die beispielsweise in der Darstellung der partnerschaftlichen Konflikte der Protagonisten wiedergefunden werden können, oder auch gewisse Auffälligkeiten des Voice-Overs, durch die Hofer und Ragazzi mit ihren Filmen in die Nähe des Essay-Films rücken. Diese bezüglich der Gestaltung der Filme feststellbare Hybridität kann so gedeutet werden, dass die in *Suddenly, Last Winter*, *Italy – Love it or Leave it* und *What is Left?* enthaltenen Krisenthematiken nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch durch filmästhetische Merkmale zu Tage treten. Diese Betrachtungsweise liegt nahe, da bereits in den theoretischen Ausführungen zur Erzählung von Krisen erkenntlich wurde, dass es bei Narrationen häufig zu einer Fusion von Fakten und Fiktion kommt.

⁴ Der Originaltitel dieses Films lautet *Improvvisamente l'Inverno Scorso*. Da die beiden anderen in dieser Diplomarbeit behandelten Filme jedoch mit einem englischen Originaltitel erschienen sind, habe ich mich aus Gründen der Einheitlichkeit bei diesem Film ebenso dafür entschieden, den englischsprachigen Titel zu verwenden, unter dem dieser auch international bekannt ist.

Bevor diese Tendenzen in den einzelnen Filmen untersucht werden können, soll in diesem Kapitel noch eine grundlegende theoretische Auseinandersetzung mit Dokumentar- und Essay-Filmen erfolgen. Die Beschäftigung mit Dokumentarfilmen wird dabei auch Ausführungen zu fiktiven Filmen enthalten, um im Anschluss daran das Konzept von hybriden Filmen besser hervorstreichen zu können.

3.1 Charakteristika von Dokumentarfilmen

Laut Bill Nichols können sowohl fiktive als auch nicht-fiktive Filme als Dokumentationen bezeichnet werden. Er begründet dies damit, dass alle Filme eine Geschichte erzählen, sowie damit, dass auch fiktionale Filme ein Zeugnis der Kultur sind, die sie hervorgebracht hat. Nichols unterscheidet dennoch zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen, indem er sie in zwei Kategorien unterteilt:

1. Dokumentationen mit Wunscherfüllung, die normalerweise als fiktive Filme oder Spielfilme bezeichnet werden, und
2. Dokumentationen mit sozialer Repräsentation, die gemeinhin als nicht-fiktive Filme oder Dokumentarfilme gelten (vgl. Nichols 2001, S.1f.).

3.1.1 Dokumentationen der ersten Kategorie: fiktive Filme

In Filmen der ersten Kategorie, also in jenen, die der Wunscherfüllung dienen, werden unsere Träume und unsere Ängste zum Ausdruck gebracht und unsere Imagination wird sowohl auf visuelle als auch auditive Weise konkretisiert und realisiert. Diesen Filmen wohnt dann Wahrheit im Sinne eines relevanten Bezugs zur Wirklichkeit der RezipientInnen inne, wenn diese es so befinden (vgl. a.a.O.).

Fiktive Filme werden als etwas Gemachtes verstanden, da vor den Filmaufnahmen ein Drehbuch geschrieben wird, dessen Handlung sich üblicherweise einem Genre wie zum Beispiel „Komödie“ oder „Drama“ zuordnen lässt. Ein weiteres fiktives Element stellt das Auswahlverfahren der SchauspielerInnen dar, die für die spezifischen Rollen gecastet werden, um dann die vorbestimmten Szenen zu inszenieren. Somit kann der „fiktionale Film, der seine filmische Wirklichkeit mit Darstellern, Ausstattung und dem ‚In-Szene-Setzen‘ derselben komplett artifiziell herstellt, [...] durch einen Illusionsraum ein hohes Maß an Wirklichkeit simulieren“ (Sponzel 2014, S.21).

Die Bildaufnahmen bringen im fiktionalen Film in der Regel einen höheren technischen Aufwand mit sich. Die narrative Wirkung wird dabei durch unterschiedliche Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen erzielt, da dadurch die ProtagonistInnen in Szene gesetzt werden. Bei der Montage ist man darauf bedacht, die Schnitte möglichst unauffällig zu gestalten, um zu verhindern, dass sich die ZuseherInnen mit dem Verhältnis von der Kamera zum Raum und zur Bewegung auseinandersetzen. Indem die Kamera als Erzählinstanz unsichtbar bleibt, ist es möglich, einen geschlossenen filmischen Raum zu kreieren, der zur Wahrnehmung einer eigenen filmischen Wirklichkeit führt.

In Bezug auf den sprachlichen Aspekt kann bei Spielfilmen betont werden, dass sie von Dialogen zwischen den ProtagonistInnen geprägt sind, wodurch wieder ein geschlossener filmischer Raum aufrechterhalten wird. Im Vergleich zur alltäglichen Sprache weisen diese Dialoge einen wesentlich höheren Grad an Effektivität auf, denn die ZuschauerInnen sollen mit Informationen ausgestattet werden, die für ihr Verständnis des Films von Bedeutung sind, und die ProtagonistInnen sollen durch ihre Worte sowohl sich selbst charakterisieren als auch die erzählte Geschichte vorantreiben.

Die Dramaturgie von fiktionalen Filmen ist so gestaltet, dass in jeder Szene für die ProtagonistInnen relevante dramatische Handlungen Platz finden. Dadurch bleibt wenig Raum für Szenen, die in keinem kausalen Zusammenhang zum Ablauf des Plots und zur Auflösung des zentralen Konflikts stehen. Diese Charakteristika des dramaturgischen Aufbaus von fiktionalen Filmen führen gemeinsam mit den weiter oben genannten Aspekten schließlich dazu, dass sich die ZuschauerInnen mit den Aktionen und Emotionen der ProtagonistInnen identifizieren können. Diese totale Identifikation nimmt allerdings in den meisten Fällen ein abruptes Ende, sobald der Abspann des Films zu sehen ist, und stattdessen kehrt häufig Ernüchterung darüber ein, einer Illusion Glauben geschenkt zu haben (vgl. Sponzel 2014, S.18ff.).

3.1.2 Dokumentationen der zweiten Kategorie: nicht-fiktive Filme

Die folgenden Punkte können als grundlegende formale und ästhetische Charakteristika von Filmen ausgewiesen werden, die der zweiten Kategorie von Dokumentationen angehören (vgl. Hißnauer 2010, S.19ff. und Lünenborg 2013, S.66):

1. Zu Beginn des Films oder bereits anhand des Titels wird ein Themengebiet beziehungsweise ein Problem definiert, das durch den Film erläutert werden soll. Es wird mit nicht-fiktiven Filmen sozusagen ein Blick in die Realität vorgenommen, um die ZuschauerInnen über etwas aufzuklären.
2. Die Identität von Personen, die als ExpertInnen zu diesem Thema oder Problem interviewt werden, wird entweder durch eine Erzählstimme aus dem Off, die durch den Film führt, oder durch kurze Einblendungen – zumeist des Namens und des Berufes – enthüllt.
3. Im Sinne des Konzepts der Wiedergabe von Realität sollten den Originaltonaufnahmen keine Geräusche und keine Musik hinzugefügt werden. Dieser Punkt kann allerdings als selten erfüllt ausgewiesen werden, da Musik oftmals eingesetzt wird, um die vermittelte Botschaft zu untermalen oder zu verstärken.
4. Die Innen- und Gefühlswelt der im Film vorkommenden Personen kann nur von außen beobachtet werden.

In Dokumentationen der zweiten Kategorie entdeckt man als RezipientIn greifbare Repräsentationen der sozialen Realität, die von der Gestaltung der jeweiligen FilmemacherInnen abhängig sind. Dadurch werden die Vergangenheit, die Gegenwart oder die mögliche Zukunft dieser Realität repräsentiert und neue Perspektiven auf die Welt zur Verfügung gestellt. Auch im Fall dieser Filme entsteht eine Verknüpfung mit dem Aspekt der „Wahrheit“ allerdings erst dadurch, dass sie ihnen durch Menschen zugesprochen wird (vgl. Nichols 2001, S.1f.). Ein Dokumentarfilm wird dennoch oft „als Gegenstück zur [...] Fiktion verstanden. Damit bezeichnet [...] [er] all jene filmischen Produktionen, die eine Referenz zur außermedialen Wirklichkeit herstellen und damit Aussagen über die Wirklichkeit beanspruchen“ (Lünenborg 2013, S.66).

Die Repräsentation der uns umgebenden Welt, die nach Nichols als einer der zentralsten Momente von non-fiktionalen Filmen zu werten ist, geschieht auf drei Weisen: Erstens wird ein Abbild der Welt erstellt, das sich durch eine wahrnehmbare Vertrautheit auszeichnet. Darunter fallen Personen, Orte und Ereignisse, die wir auch mit eigenem Auge in dieser Form wahrnehmen hätten können oder könnten, wenn wir ebenfalls vor Ort gewesen wären, in Zukunft dorthin reisen würden oder bei den Drehaufnahmen dabei gewesen wären. Dieser Schritt alleine reicht oft schon aus, um den Glauben an das Repräsentierte hervorzurufen.

Zweitens machen Dokumentationen, die der zweiten Kategorie zuzuordnen sind, die Interessen von anderen deutlich, indem die RegisseurInnen die Rolle von öffentlichen VertreterInnen dieser Interessen einnehmen. RegisseurInnen und ProduzentInnen von nicht-fiktiven Filmen machen sich für Einzelpersonen oder Gruppen stark und setzen sich gleichzeitig für jene Institutionen und Firmen ein, die das jeweilige Filmprojekt unterstützen. Zu dieser Charakteristik von Dokumentarfilmen passt auch die dritte Repräsentationsweise, die in diesem Genre beobachtet werden kann und die sich dadurch auszeichnet, dass die Darstellung der Welt in einer Dokumentation mit einem/r Rechtsanwalt/ -anwältin vergleichbar ist, der/ die für die Interessen seiner/ ihrer KlientInnen eintritt. Dadurch kann noch deutlicher hervortreten, dass in jeder Dokumentation eine gewisse Interpretation der Welt im Vordergrund steht, so wie RechtsanwältInnen Beweise in einem bestimmten, ihren KlientInnen dienlichen Licht, zu präsentieren versuchen.

Demnach wird in nicht-fiktiven Filmen nicht nur für andere Menschen in einem Maß eingetreten, das wahrscheinlich über die Möglichkeiten der repräsentierten Einzelpersonen und Gruppen hinausgeht, sondern es wird den ZuseherInnen auf aktive Weise eine bestimmte Sichtweise oder These näher gebracht. Wenn sich Menschen einen Dokumentarfilm ansehen, werden sie infolgedessen – meist implizit – dazu aufgefordert, die durch die spezifische Anordnung der Inhalte beziehungsweise Argumente entstandene Repräsentation der Welt als angemessene Sichtweisen anzunehmen oder sich damit zumindest selbständig zu beschäftigen. Dokumentationen im engeren Sinne wohnt also im Zusammenhang mit der ihnen zugeschriebenen Wahrhaftigkeit eine große Anziehungskraft und eine große Einflussmöglichkeit inne. Sie machen Probleme, die unserer Aufmerksamkeit bedürfen, sichtbar und zeigen oft gleichzeitig mögliche Lösungsansätze auf (vgl. Nichols 2001, S.1ff.).

Definiert man nicht-fiktive Filme nun stärker im Vergleich mit und durch die Abgrenzung von Spielfilmen treten die folgenden Aspekte als weitere für Dokumentarfilme als typisch anerkannte Charakteristika hervor:

Während vor der Umsetzung eines Spielfilms das Drehbuch geschrieben, die SchauspielerInnen ausgesucht und die Filmcrew zusammengestellt werden, steht am Beginn eines nicht-fiktionalen Films zumeist die Recherchearbeit. Es wird Kontakt zu Personen aufgenommen, die für die Behandlung des gewählten Themas bedeutsam sind,

und es wird die Umsetzung des Filmprojekts geplant. Da jedoch trotz sorgfältiger Planung vor Drehbeginn nur wenig Kontrolle über die tatsächliche Aufnahmesituation ausgeübt werden kann, wird bei Dokumentarfilmen im Gegensatz zur fiktionalen Gattung das Verhältnis zwischen den Aufnahmen und der Wirklichkeit zum Thema, wodurch die Kamera bewusst als erzählende Instanz wahrgenommen werden kann.

Neben dem Dialog zwischen ProtagonistInnen kommen in Dokumentarfilmen oft Interviews oder Gespräche zwischen den RegisseurInnen und den ProtagonistInnen zum Einsatz. Auch hier ist genauso wie bei der fiktionalen Gattung das Ziel, die ZuschauerInnen mit relevanten Informationen zu versorgen. Die Dialoge entwickeln sich in der Regel eher spontan und hängen mit den Handlungen der ProtagonistInnen zusammen, wodurch sie in der Montage gut in den Ablauf der filmischen Erzählung eingebaut werden können. Dieser sprachliche Aspekt der dokumentarischen Gattung kann genauso wie beim Spielfilm zur Illusion des geschlossenen filmischen Raums gerechnet werden. Das Interview bricht hingegen mit dieser Illusion und verlagert die Handlungsachse aus dem für die ZuschauerInnen sichtbaren Bild heraus, da es häufig in der Art geführt wird, dass die interviewte Person mit jemandem spricht, der/ die sich hinter oder neben der Kamera befindet.

Die Dramaturgie von Dokumentarfilmen ist selten so klar herausgearbeitet wie die von Spielfilmen. Durch das häufige Fehlen von dramatischen Schlüsselszenen, in denen zum Beispiel der Beginn eines Konflikts sichtbar wird, bedienen sich die RegisseurInnen einer dramaturgischen Anordnung der Szenen, was im Weiteren auch ein Grund dafür sein könnte, dass sich die beiden Gattungen zumeist mit unterschiedlichen Themen auseinandersetzen (vgl. Sponzel 2014, S.18ff.). Hinsichtlich des Aspekts der Identifikation kann im Kontrast zu Spielfilmen für den non-fiktionalen Film festgestellt werden, dass er durch das Aufbrechen des illusorischen filmischen Raums kaum eine Identifikation mit dem Gezeigten erlaubt. Stattdessen wird Empathie aktiviert und eine reflektierende Beobachtung ermöglicht, was selbst nach dem Ende des Films zu Nachwirkungen im Handeln und im Denken der ZuseherInnen führen kann (vgl. a.a.O., S.22).

3.2 Charakteristika von Essay-Filmen

Hybride Formen zeichnen sich dadurch aus, dass die strikte Trennung von fiktiven und dokumentarischen Filmen aufgehoben wird. So definierte John Grierson etwa den Dokumentarfilm als „creative treatment of actuality“ (nach Winston 1995, S.11, zitiert nach Hoffmann 2014, S.26). Dadurch wird betont, dass auch im Dokumentarfilm subjektive Modulierungen der außerfilmischen Realität stattfinden, indem zum Beispiel das Filmmaterial bearbeitet wird und so möglicherweise eine Zuspitzung erfährt. Das bedeutet, dass man selbst dann nicht von einer reinen Abbildung von Realität sprechen kann, wenn man die Filmaufnahmen ganz im Sinne der dokumentarischen Methode so gestaltet, dass die gefilmten Personen die Präsenz der Kamera nicht bemerken und nicht in das Geschehen eingegriffen wird. Denn selbst unter diesen Voraussetzungen muss von Seiten der Regie eine Entscheidung getroffen werden, um das Filmmaterial zu kürzen und anzuordnen. In der Montage kommt demnach die politische und soziale Position des Regisseurs/ der Regisseurin zum Ausdruck. Somit sind sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme als hochgradig konstruierte Texte auszuweisen. Die ersteren werden geschrieben, bevor sie gedreht werden, die letzteren werden im Schneiderraum bearbeitet und verändert (vgl. Hoffmann 2014, S.26f.). Inszenierung ist also im Gegensatz zum alltagssprachlichen Gebrauch dieses Wortes nicht mit dem bewussten Stellen von Szenen gleichzusetzen. Jede Art von Erzählung steht im Zusammenhang mit Fiktion. Dies ist allein schon dadurch gegeben, dass das Reale durch Nicht-Abgeschlossenheit gekennzeichnet ist, während auch ein dokumentarischer Film durch seinen Anfang und sein Ende die Illusionen der Vollständigkeit und der Abgeschlossenheit erzeugt (vgl. Hohenberger 1988, S.80, zitiert nach Hißnauer 2010, S.18f.).

Essay-Filme passen in das Konzept der hybriden Filmformen: sie kombinieren Fiktives und Nicht-Fiktives, Elemente der Berichterstattung und autobiografische beziehungsweise subjektive Kommentare, sowie klassisch dokumentarische und experimentelle Erzählweisen. Um demnach Essay-Filme besser verstehen zu können, müssen übliche Grenzen, die zwischen konventionellen Genres gezogen werden, gelockert werden. Dadurch wird es möglich, den Essay-Film aus vielen verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und zu definieren, wodurch er unter anderem einmal als künstlerisches Ausdrucksmittel, einmal als dokumentarisches Werkzeug oder aber auch als

Phänomen der Nachkriegszeit erscheinen kann (vgl. Corrigan 2011, S.4ff. sowie Papazian/Eades 2016, S.3).

Seit den 1980er-Jahren hat der Essay-Film in der Filmszene immer mehr Aufmerksamkeit erhalten. Dies hat unter anderem mit RegisseurInnen wie Micheal Moore oder Errol Morris zu tun, die aufgrund von gewonnenen Filmpreisen, wie beispielsweise den Academy Awards, einem breiten Publikum bekannt sind. Mit dem Begriff „Essay-Film“ werden seitdem vermehrt Dokumentationen mit einer stark hervorstechenden persönlichen Perspektive, die auf eine eher unorthodoxe und reflexive Weise gestaltet sind, in Verbindung gebracht. Man könnte daher sagen, dass Essay-Filme eine neue Strömung innerhalb der Dokumentarfilmszene darstellen. Andere FilmkritikerInnen und -wissenschaftlerInnen, wie beispielsweise Timothy Corrigan, stellen sich hingegen gegen eine Verortung des Essay-Films im Genre des Dokumentarfilms, oder wehren sich, wie zum Beispiel Nora Alter, gegen die Tendenz, Essay-Filme als eigenes Filmgenre zu begreifen. Alter argumentiert dies damit, dass sich Essay-Filme jenseits von formalen, konzeptuellen und sozialen Beschränkungen manifestiert haben (vgl. Corrigan 2011, S.4 sowie Alter 1996, S.171).

Durch diese hervorstechende Hybridität sowohl in der Gestaltung als auch in der Bewertung von Essay-Filmen, fällt es tendenziell schwer, sie zu klassifizieren, vollständig zu begreifen und zueinander in Beziehung zu setzen. Was einem breiten theoretischen Fundament und dem Verständnis des Essay-Films als eigenes Filmgenre so stark entgegensteht, ist, dass das hohe Ausmaß an Diversität, Offenheit, Widersprüchlichkeit, Experimentierfreudigkeit und zu einem gewissen Grad auch Formlosigkeit dabei so zentrale Eckpfeiler sind. Essay-Filme sind daher wahrscheinlich eher als eine Art von Modus zu sehen, den Film- und VideoproduzentInnen für ihre Projekte einnehmen. Das Ergebnis eines solchen experimentierfreudigen und eigensinnigen Modus sind zumeist höchst individuelle Produkte, in denen die zentralen Aspekte von Essay-Filmen jeweils auf einzigartige Weise interpretiert und zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Rascaroli 2008, S. 39f.). Diese zentralen Aspekte sollen in den folgenden Unterkapiteln noch deutlicher gemacht werden.

3.2.1 Die literarischen und philosophischen Ursprünge von Essay-Filmen

Die Wurzeln des Essay-Films liegen in der Literatur und in der Philosophie, denn der Philosoph Michel de Montaigne hat sich am Ende des 16. Jahrhunderts mit seinen „Essais“ (1572-1592) auf die Suche nach einer neuen literarischen Ausdrucksform gegeben. In diesen „Essais“ stand die Auseinandersetzungen mit den verschiedensten Themengebieten von Nierensteinen über das Lügen bis hin zum Sex in der Ehe im Mittelpunkt. Das Besondere an diesen Schriften Montaignes ist auch, dass er sich dabei der französischen Sprache bediente, statt das zu damaligen Zeiten für solche wissenschaftlichen Abhandlungen eher gebräuchliche Latein zu verwenden. Montaigne richtete sich in seinen Essays an seinen verstorbenen Freund Étienne de La Boétie, wodurch auch die grundsätzlich dialogische Konzeption dieser Ausdrucksform deutlich wird. In diesem fiktiven intellektuellen Austausch zwischen zwei Freunden vermischt sich das persönliche Leben des Schreibenden mit der ihn umgebenden Lebenswirklichkeit im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Durch die mehrmaligen Revisionen, die Montaigne an seinen Niederschriften vorgenommen hat, wird auch verdeutlicht, dass sich die wahrgenommene „Realität“ sowie deren Interpretation in einem ständigen Wandel befinden, wobei von einer Wechselwirkung zwischen AutorIn und Umwelt auszugehen ist (vgl. Corrigan 2011, S.13).

Seitdem Montaigne diese Herangehensweise an Probleme und Fragestellungen der menschlichen Existenz für sich entdeckt hat, ist in Essays statt eines professionellen und nüchternen Tons eine spielerische Ausdrucksweise gespickt mit persönlichen Informationen zu der Lebenswirklichkeit der AutorInnen beobachtbar. Es wird von einer Frage ausgegangen, die so in der Tiefe behandelt wird, dass sie zur Frage aller Fragen wird. Dieser subjektive und assoziative Zugang bringt immer wieder neue Fragen hervor, deren endgültige Beantwortung ein Ding der Unmöglichkeit zu sein scheint. Damit wenden sich EssayistInnen gegen jede Form von in den Wissenschaften üblichen Konklusionsableitungen und auch gegen die Idee, dass etwas ganzheitlich und in seinen unabänderlichen Merkmalen erfasst werden kann (vgl. Corrigan 2011, S.13 sowie Papazian/Eades 2016, S.1ff.).

3.2.2 Verschiedene Konzeptionen von Essay-Filmen

Genau diese soeben beschriebenen Charakteristika des literarischen Essays, die auch in Essay-Filmen wiedergefunden werden können, gestalten einen Definitionsversuch und eine theoretische Auseinandersetzung dermaßen schwierig. Eine große Herausforderung in Bezug auf die Definition von Essay-Filmen ist dabei, zu entscheiden, ob das Reflektieren und das Üben von Kritik an vorherrschenden Verhältnissen oder aber das filmische Wirken im Vordergrund steht. Mit der Übertragung einer ursprünglich literarischen Form auf die Gestaltung von Filmen, also durch den Übersetzungsvorgang von einem Medium in ein anderes, ist ferner auch immer wieder die Frage verbunden, wie eine Kunst, die sich mit bewegten Bildern auseinandersetzt, eine textbasierte und dialogische Form auf zufriedenstellende Weise zur Umsetzung bringen kann (vgl. Corrigan 2011, S.13 sowie Papazian/Eades 2016, S.1ff.).

Zu den zwei am häufigsten als essenziell angeführten Charakteristika des Essays, sowohl bezogen auf literarische Werke als auch auf Filme, zählen die Reflexivität und die Subjektivität. Schon Montaigne hat gezeigt, dass es für Essays zentral ist, auf eine skeptische Art und Weise zu einer Einschätzung einer Thematik zu gelangen, wobei die Reflexivität auch vor den Schlussfolgerungen der AutorInnen (oder RegisseurInnen) selbst nicht Halt machen sollte. In einem Essay wird demnach versucht, die Gedankengänge und das Formen einer Meinung abzubilden. Diese Reflexivität alleine reicht aber nicht aus, um einen künstlerischen Essay von einem wissenschaftlichen oder einem journalistischen Essay unterscheiden zu können. Deshalb ist die zweite zentrale Säule auch die Subjektivität (vgl. Rascaroli 2008, S.25f.): klassische Dokumentarfilme präsentieren Fakten und Informationen, während Essay-Filme Gedanken wiedergeben, die nicht in der Realität verankert sein müssen. Die Inhalte eines Essay-Films können daher irrational, widersprüchlich und sehr fantasievoll sein und die Einhaltung einer strengen chronologischen Reihenfolge ist keine zwingende Voraussetzung. Das Resultat einer solchen literarischen oder filmischen Herangehensweise kann dementsprechend unterschiedlich ausfallen und unter anderem spielerische, politische oder abschweifende Aspekte umfassen (vgl. Alter 2002, S.7f.).

Timothy Corrigan hat sich trotz dieser Unterschiedlichkeit der Resultate in einer Definition des Essay-Films versucht und hat dabei besonders die folgenden Charakteristika als essenziell ausgewiesen:

1. eine typischerweise eher kurze dokumentarische Thematik,
2. das Fehlen einer hervorstechenden narrativen Organisation der Inhalte, auch wenn Narration in Essay-Filmen dadurch nicht ausgeschlossen ist, und
3. die Interaktion dieser Inhalte mit einer persönlichen Perspektive, die gelegentlich durch ein Voice-Over repräsentiert wird (vgl. Corrigan 1999, S.58).

Michael Renov zufolge machen Essay-Filme hingegen einen sehr lebhaften Teil der dokumentarischen Filmproduktion aus. Für ihn besteht kein Gegensatz zwischen der dokumentarischen Herangehensweise, die danach trachtet, etwas möglichst wahrheitsgetreu festzuhalten, und der nachforschenden Beschäftigung mit Subjektivität. Das Deskriptive und das Reflexive gehen in Renovs Konzeption in Essay-Filmen eine Verbindung ein, indem das historisch Reale durch den Filter der subjektiven Wahrnehmung dargestellt wird. Essay-Filme können ihm zufolge auch alle Funktionen erfüllen, die Dokumentationen von Beginn an ausgemacht haben. Darunter fallen das Aufnehmen, das Aufdecken und das Aufbewahren, weiters das Überzeugen und Bewerben sowie das Ausdrücken, Analysieren und Befragen. Während sich RegisseurInnen von klassischen Dokumentarfilmen mit großem Interesse der äußerlichen Welt widmen, wenden sich RegisseurInnen von Essay-Filmen mit der gleichen Intensität der inneren Welt von Menschen zu, womit oft eine fragmentarischer Gestaltung dieser Filme einhergeht. Dadurch entstehen auch sehr wandelbare und kritische Werke, da sich Gedanken stets auf einen anderen Pfad begeben können und sich auch mit sich selbst auseinandersetzen können (vgl. Renov 2004, S.70ff.).

Paul Arthur hebt in seiner Beschäftigung mit Essay-Filmen hervor, dass sie nur schwer im Sinne eine Kategorie zusammengefasst werden können. Durch die Verwendung von bereits älterem Bildmaterial oder von Kollagen, die mit der Vergangenheit assoziiert sind, und durch die starke Präsenz von Kommentaren beziehungsweise einer Erzählstimme, die im Film die Gegenwart repräsentieren, werden diese beiden Zeitformen in Essay-Filmen nebeneinander gestellt oder auch zusammengebracht. Arthur betont ferner, dass die Inhalte eines Essay-Films nicht von einem Kollektiv vorgebracht werden, sondern sich die Perspektive einer Person mit ihrer spezifischen Weltsicht im Fokus befindet. Durch diese „Erste-Person-Perspektive“ können gut oppositionelle Sichtweisen und Einstellungen transportiert werden (vgl. Arthur 2003, S.59ff.).

Laura Rascarolis Konzeption von Essay-Filmen steht jener Arthurs in gewissen Punkten, wie etwa im Hinblick auf die „Erste-Person-Perspektive“, durchaus nahe. Ihr zufolge wird hinsichtlich der rhetorischen Struktur von Essays auf eine kommentierende oder erzählende Stimme zurückgegriffen, die möglichst wenig von der AutorInnen- oder RegisseurInnenstimme abweicht. Der/ die SprecherIn der extra-textuellen Person vertritt diese sozusagen vor laufender Kamera, was durch ein Voice-Over oder aber auch in der Form einer im Film wirklich sichtbaren Person realisiert werden kann. Während in der Literatur narratologisch nicht auf die Präsenz der Stimme des Autors oder der Autorin verzichtet werden kann, um einen Essay zu entwerfen, hat der Film demnach wesentlich mehr Möglichkeiten als nur das Voice-Over zur Verfügung, um Subjektivität zu transportieren. Das bedeutet, dass durchaus auch Filme, die zum größten Teil aus Bildaufnahmen ohne Kommentar bestehen, als Essay-Filme gelten können. Es ist jedoch natürlich wesentlich schwieriger, auf diese Weise bei den RezipientInnen den Eindruck zu erwecken, dass sie in einen individuellen Dialog eingebunden werden und somit einen Essay vor Augen haben (vgl. Rascaroli 2008, S.37ff.).

Laut Bill Nichols ist die Erklärung jener Modus, in dem der/ die SprecherIn am deutlichsten hervortritt. Typischerweise wird dabei ein „gottähnlicher“ Kommentar („Voice-of-God“) an die ZuseherInnen gerichtet. Die Stimme des Voice-Overs kann der/ die RegisseurIn selbst sein oder eine anstatt ihm/ ihr eingesetzte Person. Es ist aber auch möglich, dass dabei eine Art von NachrichtensprecherIn zum Einsatz kommt, der oder die für eine breite und institutionelle Form von Autorität steht. Weiters gibt es laut Nichols einen interaktiven dokumentarischen Modus, bei dem der/ die FilmemacherIn während des Films sichtbar ist und nicht erst durch Bearbeitungen, wie zum Beispiel durch das Hinzufügen seiner/ ihrer Stimme, Raum bekommt. Trotzdem treten die RegisseurInnen auch in diesem Modus kaum deutlich hervor, indem zum Beispiel bei Interviews dennoch nur die interviewte Person gezeigt wird oder auch indem die vom Regisseur/ von der Regisseurin gestellten Fragen nur schriftlich eingeblendet werden, bevor die interviewte Person spricht. Es wird auf diese Gestaltungsweisen zurückgegriffen, um die ExpertInnen für sich selbst sprechen zu lassen und um nicht als Außenstehender in irgendwelcher Form zu interferieren (vgl. Nichols 1991, S. 37ff.).

In Rascarolis Konzeption von Essay-Filmen ist ferner auch eine Nähe zu Philipp Lopates Sichtweise zu verzeichnen, der zufolge in Essay-Filmen zumeist ein Gegensatz

zwischen der vermeintlichen Objektivität der durch die Kamera eingefangenen Bilder und der auffallenden Subjektivität des Voice-Overs entsteht. Durch diese Subjektivität werden die RezipientInnen, genauso wie bei einem schriftlichen Essay, in eine Art von Konversation eingebunden, bei der sie den mentalen Prozessen der AutorInnen beiwohnen können. Diese Involvierung der RezipientInnen wird laut Lopate vor allem dadurch erreicht, dass sie direkt angesprochen werden (vgl. 1998, S.283ff.). Besonders für Essay-Filme ist daher ein Voice-Over häufig das erste Mittel der Wahl, da damit die Gedanken der RegisseurInnen auf so getreue Weise wiedergegeben werden können. Die durch ein Voice-Over vermittelten Gedanken können natürlich in Einklang mit den Bildern, den Geräuschen und der Musik stehen oder aber einen Kontrast dazu konstituieren. Es wird auch deswegen gerne auf das nachträgliche Hinzufügen von Stimmen zurückgegriffen, weil damit Ironie und Polemik in die Filme gebracht werden können (vgl. Rascaroli 2008, S.30)

Diese Beobachtungen bezüglich Subjektivität und dem Einsatz eines Voice-Overs können sicherlich auch bei manchen klassischen Dokumentationen oder sogar im fiktiven Kino gemacht werden, doch bei Essay-Filmen handelt es sich hierbei laut Rascaroli um eine stark strukturelle und individuelle Charakteristik. Dies wird besonders deutlich, wenn man berücksichtigt, dass der/ die SprecherIn in einem Essay-Film die RezipientInnen direkt anspricht und einen Dialog zu etablieren versucht. Das „Ich“, das in Essay-Filmen häufig durch die Erzählstimme repräsentiert wird, impliziert also immer ein „Du“, dessen Platz durch die ZuseherInnen eingenommen wird und mit dem das „Ich“ in Austausch tritt. Diese Interaktionen zwischen einem „Ich“ und einem „Du“ ist ein Aspekt der Tiefenstruktur von Essay-Filmen. Das „Du“ wird dazu aufgefordert, an den Reflexionen des „Ichs“ Teil zu haben und sich daran auch aktiv zu beteiligen. Es handelt sich bei diesem „Du“ also nicht um ein generelles Publikum, sondern um eine tatsächlich zuhörende, zusehende und nachdenkende Person (vgl. a.a.O., S.35). Im Zusammenhang damit kommt noch eine weitere rhetorische Struktur zum Einsatz, die darin besteht, nicht alle aufgeworfene Fragen zu beantworten und infolgedessen gezielt Punkte offen zu lassen. Dadurch werden die ZuseherInnen dazu aufgefordert, sich auf individuelle Weise mit den Inhalten des Films auseinanderzusetzen, um selbstständig zu Antworten auf die offen gebliebenen Fragen und zum Abschluss der Thematik zu finden. Somit ist Offenheit laut Rascaroli als ein weiteres wichtiges

Charakteristikum von Essay-Filmen bestimmbar. Darin ist auch der einige Jahrhunderte zurückliegende Ursprung dieser künstlerischen Ausdrucksform erkennbar – bereits Michel de Montaigne behauptete von sich, zu schreiben, um sich selbst zu offenbaren, und nicht, um vorzugeben, etwas zu entdecken. Demzufolge stehen die Fragen, die im Text auftauchen, nicht im Mittelpunkt und stattdessen geht es vielmehr um jene Fragen, die sich bei den RezipientInnen auftun. Dadurch entsteht die Bedeutung des Films auch erst im Dialog. Hier kommt eine humanistische Geisteshaltung ins Spiel, bei der davon ausgegangen wird, dass die menschlichen Erfahrungen durch etwas der Menschheit Gemeinsames geeint werden, wodurch ein Dialog zwischen zwei Subjekten erst möglich wird. Innerhalb eines solchen Dialogs werden aus zwei „Ichs“ ein „Ich“ und ein „Du“, die sich jeweils gegenseitig hervorbringen und beeinflussen (vgl. Rascaroli 2008, S.35ff.).

Arthurs Ausführungen zum Essay-Film kann demnach, im Sinne von Rascarolis Ergänzungen zu seiner Konzeption und auch unter Berücksichtigung von Lopates Überlegungen, hinzugefügt werden, dass nicht nur auf Seite der erzählenden oder kommentierenden Stimme – also auf Seite der RegisseurInnen – eine „Erste-Person-Perspektive“ vorherrscht, sondern dass auch die RezipientInnen bei Essay-Filmen als Individuen angesprochen werden. Das Interesse bei dem durch den Film adressierten „Du“ bezieht sich wiederum auf das sich dahinter befindende „Ich“ in seiner Einzigartigkeit. Dadurch, dass die AutorInnen oder RegisseurInnen sich anhand einer kommentierenden oder erzählenden Stimme offenbaren, werden auch die RezipientInnen dazu aufgefordert, sich mit dem auseinanderzusetzen, was in ihnen vorgeht, und dies dann auch eventuell zu zeigen. Essay-Filme fordern also dazu auf, sowohl intellektuell als auch emotional aktiv auf sie und die in ihnen enthaltenen Botschaften zu reagieren. Aufgrund dieser Struktur von Essay-Filmen sind sie wesentlich persönlicher gestaltet als fiktionale Filme, selbst wenn diese mit autobiographischen Inhalten versehen sind, da darin die ZuseherInnen selten direkt angesprochen werden. Dies trifft auch auf traditionelle Dokumentationen zu, bei denen das Publikum oft nicht direkt adressiert wird oder, wie bereits erwähnt wurde, nur als Kollektiv (vgl. ebd., S.36f.).

Eine Möglichkeit, um den Unterschied zwischen der Interaktion mit einem Individuum oder mit einem Kollektiv und zwischen einer objektiv oder subjektiv geprägten Beschäftigung mit einer Thematik noch genauer hervortreten zu lassen, ist die Analyse

des Films *Fahrenheit 9/11* (2004) von Michael Moore. Dadurch kann zum Abschluss dieses theoretischen Kapitels die Grenzziehung zwischen Dokumentar- und Essay-Filmen an einem Filmbeispiel veranschaulicht werden.

Der Regisseur Michael Moore wurde bereits weiter oben im Rahmen der Darstellung des Bekanntwerdens von Essay-Filmen ab den 1980er-Jahren erwähnt. In seinen Filmen sieht man ihn als sehr offenen Regisseur, der seine Reflexionen den ZuseherInnen direkt zur Verfügung stellt, was auch in *Fahrenheit 9/11* (2004) hervorsticht. In diesem Film ist der Sprecher stark präsent, der ohne Zweifel auch als Urheber des Films identifiziert werden kann, denn Michael Moore hat für *Fahrenheit 9/11* seine eigene Stimme für das Voice-Over gewählt und man sieht ihn auch vor der Kamera. Seine Person wird aber ebenfalls durch den ironischen Einsatz von musikalischen Kommentaren und von komisch anmutendem Archivmaterial sowie durch die Verwendung von Sequenzen aus fiktiven Filmen als eindeutige große Einflussgröße erkennbar. Damit ist Michael Moore zugleich Sprecher, Erzähler und Protagonist in seinem eigenen Film und alle diese Rollen können klar mit dem real existierenden Regisseur Michael Moore in Verbindung gebracht werden.

Darin lässt sich eine Grundbedingung für Essays entdecken: Moore ist ständig in seinem Werk präsent. Was jedoch im Fall von *Fahrenheit 9/11* nicht zur Kategorie des Essays passt, ist, dass Michael Moore seine Herangehensweise als objektive Nachforschung und nicht als subjektive Reflexion präsentiert. Daher sind in *Fahrenheit 9/11* starke Züge des amerikanischen investigativen Journalismus feststellbar, bei dem ein harter Umgangston mit gut recherchierten Fakten und erbarmungslosem Vorgehen beim Aufdecken von Korruptierbarkeit vermischt wird. Bei dieser Form des Journalismus wird typischerweise aus der Perspektive der ersten Person berichtet und der/ die JournalistIn ist eindeutig als individuelle Person identifizierbar (vgl. Rascaroli 2008, S.42ff.).

Ein weiterer Aspekt an *Fahrenheit 9/11*, der auch nicht mit der gängigen Konzeption von Essay-Filmen übereinstimmt, ist, dass der Kommentar im Voice-Over an ein breites Publikum gerichtet ist und dass somit kein Dialog zwischen dem Regisseur und jedem/r einzelnen ZuseherIn angestrebt wird. Stattdessen werden die RezipientInnen dazu aufgefordert, zuzusehen und zuzuhören, um die objektive Wahrheit zu erfahren, die vom Regisseur bereits in seinen Nachforschungen aufgedeckt wurde und die er

durch den Film mit vielen anderen Menschen teilen möchte. Moores Film kann also eher als Gegensatz zu Montaignes Herangehensweise verstanden werden, da er gewissermaßen nur vorgibt, gemeinsam mit den ZuseherInnen gewisse Entdeckungen zu machen. Daher ist der „Text“ auch nicht auf offene Weise gestaltet, was bedeutet, dass die RezipientInnen jederzeit genau darüber informiert werden, wie sie reagieren sollten und wovon sie überzeugt sein sollten. Ein Beispiel dafür ist, wenn kontrapunktischer Einsatz von Musik gemacht wird, um die ZuseherInnen dazu zu bewegen, über George W. Bushs mangelnde Intellektualität zu lachen, oder wenn sentimentale Musik gespielt wird, um die RezipientInnen emotional noch mehr zu erreichen, als es nur mit den Bildern von Familienangehörigen der Anschlagsoffer vom 11. September 2001 der Fall wäre (vgl. Rascaroli 2008, S.42ff.).

Dieser Analyse zufolge kann *Fahrenheit 9/11* laut der oben angeführten Definitionen und Charakteristika also nicht als Essay-Film bezeichnet werden, auch wenn manche FilmkritikerInnen *Fahrenheit 9/11* mit diesem Label versehen haben. Es handelt sich bei Michael Moores Film demnach eher um einen Dokumentarfilm, bei dem der amerikanische Stil des investigativen Journalismus zum Einsatz kommt. Durch eine solche Einordnung des Films wird darauf verzichtet, die experimentelle Seite von Essay-Filmen zu stark zu betonen. Denn Experimentelles kann in vielen unterschiedlichen Filmen wiedergefunden werden, was bedeutet, dass durch einen zu starken Bezug darauf die Abgrenzung zu anderen Modi und Genres und die Etablierung von Essay-Filmen als eigenständige Kunstform im Filmbereich erschwert würde.

Diese Betrachtungen zu den Grenzen des Essay-Films bilden den Abschluss der rein an Theorie ausgerichteten Kapitel. Durch die Erläuterungen zu Spiel-, Dokumentar- und Essay-Filmen sowie durch die Beschäftigung mit der Narration von Krisen konnte eine breite theoretische Basis geschaffen werden. Auf diese wird für die Analyse von Gustav Hofers und Luca Ragazzis Filmen im weiteren Verlauf der Diplomarbeit stetig zurückgegriffen.

4. Gustav Hofers und Luca Ragazzis Krisenerzählungen

Vor der in diesem Kapitel erfolgenden Analyse zur inhaltlichen und filmästhetischen Realisierung von Krisendiskursen in den drei Filmen *Suddenly*, *Last Winter*, *Italy – Love it or Leave it* und *What is Left?* sollen an dieser Stelle die Regisseure Gustav Hofer und Luca Ragazzi kurz vorgestellt werden:

Gustav Hofer wurde 1976 im Sarntal in Südtirol geboren, hat Kommunikationswissenschaft in Wien und Filmwissenschaft in London studiert und ist 1999 für seine Diplomarbeit nach Rom gezogen, wo er seitdem lebt. Er arbeitet seit 2001 als freier Korrespondent für den deutschfranzösischen Fernsehsender „arte“ und ist gleichzeitig sowohl Regisseur als auch Produzent von Dokumentarfilmen. Der Großteil dieser Filmprojekte ist in Zusammenarbeit mit seinem Partner Luca Ragazzi entstanden, der 1971 in Rom geboren wurde und dort auch Literaturwissenschaft und Philosophie studiert hat. Er ist als Journalist, Filmkritiker, Fotograf und Regisseur tätig. In ihren Filmen beschäftigen sich Ragazzi und Hofer mit gesellschaftlichen Streit- oder Tabuthemen. Sie haben bisher vier gemeinsame Filme geschaffen, wobei der jüngste Film *Dicktorship*, der von Sexismus in Italien handelt, erst 2019 seine Premiere hatte und in dieser Diplomarbeit nicht behandelt wird (vgl. Puschtra 2017 sowie Ponte alle Grazie 2009).

Nach dieser kurzen Einführung in die hinter den Filmen stehenden Persönlichkeiten soll nun mit der Filmanalyse begonnen werden. Den Anfang bildet aus chronologischen Gründen die Beschäftigung mit Ragazzis und Hofers erstem Film *Suddenly*, *Last Winter*. Zuerst werden allgemeine Informationen zum Film vermittelt, danach wird auf die inhaltlichen Krisenaspekte von *Suddenly*, *Last Winter* eingegangen, wobei noch stark landeswissenschaftliche Aspekte im Vordergrund stehen werden. Darauf folgt die Analyse der filmästhetischen Besonderheiten im Hinblick auf die Darstellung und Narration von Krisen in *Suddenly*, *Last Winter*, womit immer mehr zu einer filmwissenschaftlichen Perspektive auf die Filme übergegangen wird.

4.1 *Suddenly*, *Last Winter* (2008)

Bevor mit der detaillierten Analyse des Films begonnen wird, sollen allgemeine Informationen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von *Suddenly*, *Last Winter*

dargelegt werden. Dafür wird zuerst auf einen anderen Film eingegangen, der nicht von Hofer und Ragazzi stammt: das TV-Drama *Il padre delle spose* (*Der Vater der Bräute*), das am 21. November 2006 auf RAI1 gezeigt wurde. Die folgenden Erläuterungen zu diesem Film sollen dabei helfen, zu vermitteln, inwiefern sich Luca Ragazzi und Gustav Hofer in ihren Werken mit gesellschaftlichen Streitfragen und Tabuthemen auseinandersetzen. Denn anhand der Rezensionsgeschichte von *Il padre delle spose* kann gut aufgezeigt werden, welch ein großes Maß an Polarisierung in Italien mit den Themen „Homosexualität“ und „nicht-heteronormative Partnerschaft“ verbunden ist. Dafür ist auch die Gegenüberstellung mit den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten in Spanien, einem häufig mit Italien verglichenen Land, relevant:

In *Il padre delle spose* wird die Geschichte von zwei lesbischen Frauen geschildert, die von Barcelona, wo sie als beruflich erfolgreiches und staatlich anerkanntes Ehepaar lebten, nach Apulien aufs Land ziehen, wo sie weder vonseiten des Staates noch vonseiten der sie umgebenden Menschen als Paar akzeptiert werden (vgl. Dines/Rigoletto 2012, S.479). Auch wenn hierbei die Bedeutung der sehr unterschiedlichen urbanen und non-urbanen Lebensumstände nicht ausgeblendet werden darf, wird durch diesen Film aufgezeigt, wie verschieden zwei Länder, die ansonsten des Öfteren als ähnlich dargestellt werden, im Hinblick auf den Umgang mit Homosexualität zu bewerten sind.

Die üblicherweise wahrgenommenen Ähnlichkeiten zwischen Italien und Spanien gründen darauf, dass sie beide zu den südlichen Ländern Europas mit vergleichbaren Umständen in Wirtschafts- und Sozialbereich gezählt werden beziehungsweise wurden, die Bevölkerung größtenteils römisch-katholisch ist und romanische Sprachen gesprochen werden. Weiters sind in beiden Ländern ein Nord-Süd-Gefälle und das Vorhandensein starker Identifikation mit den einzelnen Regionen beobachtbar. Daher wird gelegentlich, wenn von Spanien und Italien die Rede ist, eine Metapher aus dem Bereich der Verwandtschaftsgrade verwendet, indem sie als Cousins bezeichnet werden. Doch im Rahmen der Regierung unter José Luis Rodríguez Zapatero von 2004 bis 2011 wurden viele gesetzliche Veränderungen vorgenommen, die Spanien in Bereich des Umgangs mit Homosexualität das Image eines fortschrittlichen Landes verliehen haben, während in Italien bis heute keine solche Reform stattgefunden hat. Zu den von der spanischen sozialistischen Regierung unter der Führung Zapateros

umgesetzten Reformen für homosexuelle Paare zählen die gesetzliche Anerkennung der Ehe sowie das Recht auf Adoption. Vor diesen gesetzlichen Veränderungen am Anfang des 21. Jahrhunderts hatte Italien im Vergleich mit Spanien als kulturell und wirtschaftlich fortschrittlicheres Land gegolten, durch die Reformen kam es jedoch zumindest aus einer kulturellen Perspektive zu einer gewissen Umkehr der Wahrnehmung dieser beiden Länder, wodurch Italien plötzlich als rückschrittlicheres oder konservativeres Land galt (vgl. Dines/Rigoletto 2012, S.480ff.).

Der Film *Il padre delle spose* wurde von über sieben Millionen Menschen angesehen und seine Ausstrahlung führte in Italien zu einer Intensivierung von Diskussionen über gleichgeschlechtliche Partnerschaften und Ehen. Diese Diskussionen erstreckten sich über das gesamte politische Spektrum. Carlo Giovanardi beispielsweise, der unter Silvio Berlusconi von 2001 bis 2006 Minister für die Beziehungen zum Parlament war, attackierte RAI1 für die Entscheidung, dieses Drama auszustrahlen, da es die Ehe zwischen Homosexuellen als realisierbar darstelle und eine solche Vorstellung die Zukunft der italienischen Gesellschaft gefährde (vgl. Dines/Rigoletto 2012, S.479). Giovanardi sprach bei dem 2005 in Italien durchgeführten Referendum zur künstlichen Befruchtung auch von einer „deriva alla Zapatero“ („Abweichung à la Zapatero“). Hierbei handelt es sich um einen Ausspruch, der zusammen mit den Neologismen „zapaterista“ und „zapaterismo“ immer wieder herangezogen wurde, um sozialpolitische Reformen, die Ähnlichkeiten mit jenen des spanischen Ministerpräsidenten aufwiesen, zu kritisieren. Spanien stand in dieser Zeit für eine Vielzahl der ItalienerInnen aufgrund der kulturellen Gemeinsamkeiten für ein mögliches zukünftiges Italien, dass dann entstehen würde, wenn das Land seine starke Verwurzelung mit der katholischen Kirche und die Fokussierung der Moral und der Gesetze auf das klassische Modell der heteronormativen Familie aufgeben oder verlieren würde (vgl. Dines/Rigoletto 2012, S.483).

Il padre delle spose war keineswegs der erste Film, in dem der Fokus auf Homosexualität gelegt wurde. Er entstand ganz im Gegenteil in einer Zeit, in der der LGBTQ-Community immer mehr Interesse entgegengebracht wurde. Der große Effekt dieses Films hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass er in einer Zeit ausgestrahlt wurde, in der Diskussionen über die staatliche Anerkennung von zivilen Partnerschaften und von Rechten für homosexuelle Paare in Italien an der Tagesordnung waren (vgl.

Dines/Rigoletto 2012, S.480ff.). Diese Debatten intensivierten sich besonders kurz vor den Parlamentswahlen 2006, die für Romano Prodi zu einer zweiten, allerdings nur zwei Jahre dauernden, Amtszeit als Ministerpräsident führten und die ebenfalls am Anfang von *Suddenly, Last Winter* thematisiert werden.

Die Premiere von *Suddenly, Last Winter*, Hofers und Ragazzis erstem gemeinsamen Film, fand während der Berlinale 2008 statt und der Film wurde in den darauffolgenden fünf Jahren auf mehr als zweihundert Filmfestivals vorgeführt, was einen Rekord für italienische Dokumentarfilme darstellt (vgl. Ragazzi/Hofer 2013, S.235). Die Filmlänge beträgt 79 Minuten und der primär von den Regisseuren aus eigenen Mitteln produzierte Film wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, unter anderem in Argentinien, Korea, Spanien, Kanada und Uruguay. *Suddenly, Last Winter* hatte nie ein offizielles Erscheinungsdatum in den Kinos und jede Vorführung des Films fand statt, nachdem KinobesitzerInnen und Verbände oder Vereine direkten Kontakt mit den beiden Filmemachern aufgenommen hatten (vgl. Clò 2011, S.257). Diese Bedingungen der Produktion und der Verbreitung des Films machen dessen Erfolg und großen Bekanntheitsgrad umso bemerkenswerter. Der Film wurde in vielen Ländern zur Primetime ausgestrahlt – in Schweden sogar an den Osterfeiertagen. Das öffentlich-rechtliche italienische Fernsehen hingegen hat den Film gekauft, um ihn nicht auszustrahlen, was mit der Rezension von *Il padre delle spose* zusammenhängen könnte (vgl. Ragazzi/Hofer 2013, S.236).

Im Zentrum von *Suddenly, Last Winter* steht ein Gesetzesentwurf aus dem Jahr 2007 mit der vielverwendeten Abkürzung „DiCo“ („Diritti e doveri dei conviventi“ – „Rechte und Pflichten von LebenspartnerInnen“), dessen Verabschiedung unter der mitte-links ausgerichteten Regierung von Romano Prodi geplant war. Durch diesen Gesetzesentwurf sollte die staatliche Anerkennung von Partnerschaften von hetero- sowie homosexuellen Paaren ermöglicht werden. Auf die Verkündung dieses Gesetzesentwurfs folgten jedoch große Proteste vonseiten der Bevölkerung und einiger PolitikerInnen und selbst nach monatelangen eher ergebnislosen Diskussionen musste dieser von Teilen der Regierung initiiertes Veränderungsversuch abgebrochen werden.

Durch die soeben erfolgte Darstellung der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von *Suddenly, Last Winter* konnte bereits aufgezeigt werden, dass dieser Film in einer Zeit produziert wurde, in der in Italien und in anderen europäischen Ländern wie etwa

Spanien eine gewisse Umbruchstimmung in Bezug auf die staatliche Anerkennung ziviler – und insbesondere homosexueller Partnerschaften – vorherrschte. Spanien nahm dabei eine progressive Haltung ein, während es in Italien eindeutig zu gravierenden Schwierigkeiten auf politischer wie auch auf gesellschaftlicher Ebene bei der versuchten Umsetzung eines diesbezüglichen Gesetzesentwurfs kam. Zieht man nun diese Schilderungen mit den theoretischen Betrachtungen zum Phänomen „Krise“ zusammen, in denen die damit verbundenen Narrationen unter anderem als Reaktion auf unerwartete und unübersichtliche Geschehnisse mit unklarem Ausgang definiert wurden, können die Ereignisse rund um den Versuch der staatlichen Anerkennung von zivilen Partnerschaften, die in den Jahren 2007 und 2008 in Italien beobachtet werden konnten, als krisenhafte Entwicklung angesehen werden (vgl. Konzeption von Krisen nach Hülk 2013)⁵.

Die nächsten beiden Unterkapitel sollen dazu dienen, noch wesentlich ausführlicher darzulegen, inwiefern *Suddenly, Last Winter* als eine Krisenerzählung verstanden werden kann. Dafür soll erläutert werden, welche Art von Krisen in *Suddenly, Last Winter* auf inhaltlicher Ebene gefunden werden können und wie aus Sicht der Filmästhetik bei der Repräsentation dieser Krisen vorgegangen wurde.

4.1.1 Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in *Suddenly, Last Winter*

Die in *Suddenly, Last Winter* zentrale Thematik der Anerkennung ziviler Partnerschaften durch den italienischen Staat kann in mehrere Krisendiskurse unterteilt werden, die miteinander interagieren und die nun im Folgenden dargestellt werden sollen. Dabei wird, wie bereits angekündigt, vorerst noch eine stark landeskundliche Ausrichtung der Analyse vordergründig sein.

4.1.1.1 Krise des italienischen Staates durch die Macht der katholischen Kirche

Luca Ragazzi und Gustav Hofer zeigen mit ihrem ersten gemeinsamen Film auf, dass das reale Leben in Italien entschieden von den in der Verfassung festgehaltenen Bestimmungen abweicht. Besonders kann hier der Artikel 3 der italienischen Verfassung

⁵ Wenn im Laufe der Darstellungen Bezüge zu bereits erläuterten theoretischen Konzepten vorgenommen werden, wird im Quellennachweis keine genaue Seitenangabe erfolgen, sondern es werden nur noch der Hinweis auf den/ die AutorIn und das Erscheinungsjahr des jeweiligen Werkes zu finden sein.

genannt werden, der besagt, dass alle italienischen BürgerInnen vor dem Gesetz gleich sind, egal welches Geschlecht, welche Ethnie, welche Sprache, welche Religion, welche politische Einstellungen und welche persönlichen und sozialen Umstände eine Person charakterisieren. Weiters erläutert dieser Artikel, dass es Aufgabe der Republik ist, finanzielle und soziale Hindernisse aus dem Weg zu schaffen, welche die Freiheit und Gleichheit der BürgerInnen einschränken könnten und die Entwicklung des Menschen sowie ihre effektive Partizipation aller an der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Organisation des Landes behindern könnten (vgl. Senato della Repubblica o.J.). Diesen gesetzlichen Bestimmungen wird nicht nachgekommen, da die Gleichbehandlung von hetero- und homosexuellen Menschen in Italien nicht gegeben ist.

Gustav Hofer und Luca Ragazzi porträtieren mit *Suddenly, Last Winter* demnach eine Form von politischer Krise und sie zeigen im Zusammenhang damit auch, dass der Vatikan nach wie vor eine sehr große Rolle in politischen Entscheidungen in Italien spielt. Mit dem Aufzeigen dieser sozialen Realität ist gleichzeitig auch eine Kritik verbunden, da sie dadurch hervorstreichen, dass die vorherrschenden Verhältnisse dazu führen, dass Italien weit hinter den in anderen Ländern zu verzeichnenden Fortschritten bezüglich gesetzlicher Bestimmungen für gleichgeschlechtliche Paare zurückbleibt. Für sie kann Italien nicht mehr als ein „Erste-Welt-Land“ gelten, wenn neben Spanien zum Beispiel auch Portugal und Uruguay, die im Vergleich mit Italien als wesentlich weniger entwickelte Länder angesehen werden, Gesetze zur Anerkennung von gleichgeschlechtlichen Paaren geschaffen haben, während diese in Italien nach wie vor nicht umsetzbar beziehungsweise für eine große Mehrheit der politischen Verantwortlichen nicht einmal denkbar erscheinen (vgl. Ragazzi/Hofer 2013, S.236). Die diesbezüglich in Italien seit circa zwanzig bis dreißig Jahren auf systematische Weise beobachtbare Entwicklung ist, dass sich die katholische Kirche wieder mehr als staatstragende Kraft versteht und präsentiert und somit auch gewissermaßen ein Vakuum füllt, dass durch eine „Politik des Apolitischen“ entstanden ist. Dieser Prozess wurde von Papst Johannes Paul II. begonnen und von Papst Benedikt XVI. fortgeführt und drückt sich dadurch aus, dass die Übernahme der Gesetze des italienischen Staates durch den Vatikan faktisch aufgekündigt wurde, obwohl diese in den Lateranverträgen

festgelegt ist. Weiters zeigt sich diese Entwicklung auch dadurch, dass die Beschlüsse des Zweiten Vatikanischen Konzils schrittweise ausgehöhlt werden.

Für diese sogenannte „Politik des Apolitischen“, die der Kirche wieder mehr Macht und Entscheidungskraft verliehen hat, kann Silvio Berlusconi als Ministerpräsident und reicher Unternehmer gewissermaßen als Musterbeispiel angeführt werden: „Das Denken institutionalisierter Gemeinschaft funktioniert hier nicht mehr als Idee von Nation, sondern als Idee vom Volk der Einzelunternehmer. Damit reduziert sich aber nicht etwa der Repräsentationsanspruch des Staates, vielmehr erstreckt er sich nun auch auf einen Teil des (individuellen) Lebens, dessen Darstellung bis dato keine hoheitliche Aufgabe des Staates war“ (Gross 2010, S.90). Dieser Prozess kann auch als Ästhetisierung der Politik bezeichnet werden. Damit geht allerdings auch eine Entwicklung einher, der in *Suddenly, Last Winter* eine zentrale Rolle zukommt:

In dem Maße, in dem die katholische Kirche nicht nur das Jenseits, sondern auch das Diesseits repräsentiert, taugt sie nicht mehr als Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeit für alle unterhalb dieser repräsentativen Schwelle liegenden, individuellen und disparaten Erfahrungen des alltäglichen Lebens: angefangen bei der prekären wirtschaftlichen Situation vieler junger Italiener, ganz zu schweigen von der der Immigranten, bis hin zu den diversifizierten Lebenswelten sozialer, sexueller und politischer Provenienz (Gross 2010, S.90).

Luca und Gustav können nicht darauf hoffen, von den offiziellen Vertretern der katholischen Kirche in ihrem Kampf für Gleichberechtigung unterstützt zu werden. Sie und viele andere Minderheiten werden im Gegenteil zu den Opfern der wieder aufkeimenden machtpolitischen Bestrebungen des Vatikans. Wie groß dieser Einfluss der katholischen Kirche ist, zeigt sich auch, wenn sich PolitikerInnen, die ursprünglich noch am „DiCo“-Gesetzesentwurf beteiligt waren, plötzlich davon abwenden und eine andere Meinung vertreten. Eine Frage, die sich diesbezüglich stellt und die durch das alleinige Ansehen des Films nicht geklärt werden kann, ist, ob es sich hierbei um eine direkte Einflussnahme der katholischen Kirche auf die italienische Politik handelt oder ob es eher als eine Reaktion der PolitikerInnen auf die in der Bevölkerung vorherrschenden Einstellungen einzustufen ist.

4.1.1.2 Krise der (homosexuellen) Partnerschaft und der Familie

Luca Ragazzi und Gustav Hofer reihen sich durch ihre Beschäftigung mit den Themen „Familie“ und „Beziehung“ in eine Filmtradition ein, die seit den 1990er-Jahren eine intensive filmische Auseinandersetzung mit eben diesen gesellschaftlichen Bereichen aufweist und ihre Wurzeln im französischen Autorenkino hat. Das Auftreten solcher Thematiken in Filmen und auch in der Philosophie wird mit dem Ende des kalten Krieges in Verbindung gebracht. Durch den Zusammenbruch des kommunistischen Regimes, in dessen Ausrichtung das Kollektiv eine tragende Rolle eingenommen hat, erscheint die kapitalistische Gesellschaft als einzige realisierbare Ideologie und infolgedessen kommt den Künsten die Aufgabe zu, sich – auch unter Berücksichtigung utopischer Potenziale – mit den Möglichkeiten des konkreten Zusammenlebens in Gemeinschaften zu beschäftigen. Infolgedessen wird in den verschiedensten Ausprägungen darüber nachgesonnen, auf welche Weisen Gemeinschaft jenseits von klassischen Bestimmungen durch Begriffe wie „Nation“, „Volk“ oder „Gemeinde Gottes“ gedacht und gelebt werden kann (vgl. Gross 2010, S.88f.).

Durch die filmische Porträtierung von scheiternden Familien beziehungsweise von schwierigen Beziehungen nähern sich RegisseurInnen Fragen wie „Wie wollen wir zusammenleben?“ und „Wie können wir zusammenleben?“. Dafür sind auch philosophische Überlegungen wie jene von Jean-Luc Nancy von Bedeutung, die Gemeinschaft nicht mit Einheit gleichsetzen, sondern Gemeinschaft als Ereignis, das uns zustößt, sehen: „Nancys Sentenz vom ‚singulär plural sein‘ zielt gerade darauf, eine Gemeinschaft zu denken, die weder den Einzelnen übersteigt und diesen in etwas Höherem aufgehen lässt noch den Einzelnen als substantiell [...] denkt“ (Gross 2010, S.89). Gemeinschaft kann hingegen als „lebensnotwendige Funktion des Dazwischen, des Zwischen-den-Subjekten“ (ebd.) gedacht werden, wodurch die Gemeinschaft genauso wie der/ die Einzelne zu etwas Fragilem wird⁶.

Im italienischen zeitgenössischen Kino stellt Nanni Morettis Film *La stanza del figlio* (auf Deutsch unter *Das Zimmer meines Sohnes* erschienen) aus dem Jahr 2001 den Ausgangspunkt einer solchen Beschäftigung mit menschlichen Gemeinschaften und der Frage, ob diese auch durch Trennendes konstituiert werden können, dar (vgl. Gross 2010, S.86.). *Suddenly, Last Winter* kann sich durch die Auseinandersetzung

⁶ Vgl. auch Nancy, Jean-Luc (2005): *singulär plural sein*. Berlin: diaphanes; sowie Nancy, Jean-Luc (1988): *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Legeuil.

mit den Thematiken der Gemeinschaft und des Trennenden in diese filmische Tradition einordnen. Es handelt sich dabei um eine Filmtradition, die sich mit unterrepräsentierten Lebenswelten beschäftigt, deren Prekarität unter anderem in der Öffentlichkeit und in den Medien des Öfteren ausgeblendet wird, und die die auf dem Spiel stehende Gemeinschaftlichkeit zum Thema macht. Dabei wird nicht die Idee von Gemeinschaft, sondern ihre Erfahrbarkeit in den Fokus gerückt. Filme eignen sich für die Beschäftigung mit dieser Thematik anscheinend besonders, da anhand dieser Kunstform Realität für Menschen leichter erfassbar gemacht werden kann. Dies geschieht, indem komplexe soziale Zusammenhänge durch Filme sinnlich erfahrbar gemacht werden, wodurch das Verständnis für verschiedene Realitäten gefördert wird. Dadurch, dass Welt- und Lebensentwürfe anschaulich gemacht werden, werden sie erst für den Verstand zugänglich. Die ZuschauerInnen können durch Filme demnach dazu angeregt werden, einer anderen Form der physischen Welterschließung nachzugehen, als im Rahmen ihrer alltäglichen Erfahrungen zu erwarten wäre. Im Rahmen dessen werden auch andere Möglichkeiten der Bestimmung von „Ich“ und „Wir“ und somit der eigenen Vorstellungen und des eigenen Erlebens von Gemeinschaft eröffnet (vgl. Gross 2010, S.92f.). So können auch die RezipientInnen des Films *Suddenly, Last Winter* durch das Gesehene und Gehörte Erfahrungen mit anderen Wirklichkeitswelten machen und sich dadurch mit den Gemeinschaften der Protagonisten aber auch mit den eigenen Gemeinschaften, denen sie angehören, auseinandersetzen. „Das kinematografische Bild erscheint als Möglichkeit, einen konkreten Zusammenhang zwischen diesen fragmentierten Weltwahrnehmungen herzustellen und die gesellschaftlichen, historischen und medialen Bedingungen, die den Raum alltäglicher Wahrnehmung und damit die sinnliche Erfahrbarkeit der Welt festlegen, selbst noch sinnlich greifbar, anschaulich, evident zu machen“ (Kappelhoff 2008, S.11).

Es wird demzufolge in *Suddenly, Last Winter* und ähnlichen Filmen ein Reflexionsprozess bei den RezipientInnen ausgelöst, der das Verständnis für die Lebensumstände anderer Menschen fördert, die weit von jenen heterosexueller Personen abweichen können, und es wird somit auch das Bewusstsein für Themen und Problematiken geschärft, die für die meisten ZuseherInnen nicht Teil der eigenen Lebenswirklichkeit sind. Im Rahmen eines solchen Reflexionsprozesses wird auch eine Beschäftigung mit der Frage, wie Gemeinschaft außerhalb von ihrer Repräsentation durch Staats-

und Kirchenpolitik aussieht, sinnlich erfahrbar und möglich gemacht. Der Film wird zu einem Zwischenraum, in dem sich die auf der Leinwand zu sehenden Personen und die ZuseherInnen jenseits von institutionellen Verbindungen begegnen können und eine Art von Austausch stattfinden kann. Gemeinschaft wird dadurch auch ohne ihre transzendenten Bezüge wie Gesellschaft, Nation oder Kirche besprechbar (vgl. Gross 2010, S.98ff.).

Eine solche Auseinandersetzung mit Themen der Gegenwart, wie sie auch in *Suddenly, Last Winter* festgestellt werden kann, ist unter anderem deswegen so bedeutsam, da dabei sehr oft gesellschaftliche Ordnungssysteme und Welterklärungsmuster in Frage gestellt werden. Hier handelt es sich erneut um einen Aspekt, der bereits im Zusammenhang mit der Französischen Revolution und der auf diese Zeit zurückgehenden Verwendung des Wortes „Krise“ in der deutschen Sprache erläutert wurde (vgl. Konzeption von Krisen nach Hülk 2013). Wenn Gesellschaftsmodelle aus der Vergangenheit, wie im Fall von *Suddenly, Last Winter* die traditionelle heteronormative Familie bestehend aus zwei gegengeschlechtlichen Erwachsenen und mehreren Kindern, nicht mehr greifen, gilt es neue Modelle anzudenken und zu entwickeln. Genau dazu kann das Medium Film einen wichtigen Beitrag leisten, insbesondere wenn darin Reflexionen und Darstellungen auch in einem gewissen Abstand zu Nation, Kirche und Gesellschaft möglich sind.

Durch *Suddenly, Last Winter* wird dem Publikum die Möglichkeit gegeben, Einblicke in sehr private Bereiche der Filmemacher zu bekommen. Die ZuseherInnen können Gustav und Luca dabei beobachten, wie sie mit Familienangehörigen und FreundInnen Zeit verbringen und wie sie in ihrer Wohnung Kaffee trinken und dabei ihren Plan für den Tag besprechen. Weiters sieht man, wie sie auf einer Couch sitzend fernsehen oder wie sie in ihrem Bett liegen und ein Buch lesen (siehe etwa Minute 8:39 und Minute 21). Die langjährige Partnerschaft der Protagonisten ist dabei grundsätzlich durch Momente der Zuneigung und hin und wieder durch kleine Streitigkeiten charakterisiert. Insgesamt entsteht dadurch der Eindruck einer sehr gefestigten und liebevollen Beziehung.

Dass das Konzept der Krise dennoch auch in diesem Bereich Verwendung findet, liegt darin begründet, dass es große Auswirkungen auf Partnerschaften hat, wenn diese staatlich und/oder gesellschaftlich nicht anerkannt werden. Es geht also auf inhaltlicher

Ebene um eine Krise diesbezüglich, wie Gustav und Luca von außen wahrgenommen und eingeordnet werden, und nicht um eine Krise, die ihren Ursprung in der Partnerschaft an sich beziehungsweise in deren Darstellung in *Suddenly, Last Winter* hat. Diese Krise könnte gelöst werden, indem Menschen in nicht-heteronormativen Partnerschaften mehr Rechte zugesprochen werden. Doch aus der Sicht der politisch eher rechts orientierten Personen und vom Standpunkt stark religiöser, vorwiegend katholischer, Menschen würde durch das Eingehen auf Forderungen von Paaren wie Luca und Gustav eine Krise der italienischen Familie ausgelöst werden. Somit stehen sich hier zwei Formen von Krisen gegenüber, die miteinander nicht vereinbar erscheinen: solange auf die sehr traditionelle und konservative Form von Familien, bestehend aus einem heterosexuellen Ehepaar mit idealerweise mehreren Kindern, beharrt wird, befinden sich die staatlich nicht anerkannten, aber dennoch existierenden Lebenspartnerschaften in einem krisenhaften Zustand. In dem Fall, dass diese Krise zu einem positiven Abschluss gebracht wird und ein tatsächliches Gesetz verabschiedet wird, wie es unter Romano Prodi diskutiert wurde, bedeutet das Ende der einen Krise aber in der Sicht einer Vielzahl von Person den Beginn einer neuen Krise, da dies eine wesentliche Veränderung der Konzeption von Familie und eine Abweichung von etablierten Normen mit sich bringen würde.

Hierin zeigt sich in besonderer Weise ein Charakteristikum von Krisen, das im theoretischen Kapitel zur Erzählung von Krisen festgehalten wurde: die temporäre Struktur, die Krisen als durch eine Vorher-Nachher-Relation bestimmt ausweist. Das „Nachher“ einer Krise stellt demnach einen Zustand von großer Bedeutsamkeit dar, da dieses endgültig zwischen diametral entgegengesetzten Zuständen wie Liebe oder Tod und Glück oder Unglück entscheidet. Doch im Fall der Krise von homosexuellen Partnerschaften in Italien, würde vom Standpunkt der VertreterInnen eines traditionellen Familienmodells mit einer Lösung und einem „Nachher“ dieser Krise ein „Vorher“ einer neuen Krise, nämlich jener der Familie, einhergehen (vgl. Krisenkonzeption nach Leschke 2013). Anders ausgedrückt, stößt in diesem Fall das Glück der Einen das Unglück und im Zuge dessen auch die Krise der Anderen an.

Wenn Luca und Gustav vor den von ihnen interviewten Personen äußern, dass sie seit vielen Jahren ein Paar sind, rufen sie zumeist Erstaunen oder auch noch wesentlich negativere Emotionen und Reaktionen hervor. Die Regisseure selbst verkörpern also

jene Problematik, die durch den Film deutlich gemacht werden soll. Ihr Outing wirkt wie eine kinematografische Waffe in einem Kampf gegen eine Welt, in der Menschen, die vom Bild einer als normal angesehene Sexualität und Partnerschaft abweichen, gezwungen werden, unsichtbar zu bleiben und zu verstummen (vgl. Clò 2011, S.255ff.). Eine solche Herangehensweise und Auflehnung, wie sie in *Suddenly, Last Winter* beobachtet werden können, sind umso bedeutender, da es sich bei Italien um ein Land handelt, in dem in diesem Bereich gewisse Widersprüche bestehen. Einerseits werden Frauen auf eine übersexualisierte Weise in Fernsehen und Werbung dargestellt, andererseits ist eine nicht-heteronormative gelebte Sexualität nach wie vor in einer gewissen Form tabuisiert (Näheres dazu auch in der Filmanalyse von *Italy – Love it or Leave it*). Im besten Fall sind homosexuelle Beziehungen demnach etwas, das im Privaten gelebt werden sollte, im schlimmsten Fall wird Homosexualität als Abnormität und Krankheit angesehen (vgl. Clò 2011, S.255). Hier kann wieder an die theoretischen Ausführungen zu Krisen und die damit verbundenen Narrationen angeknüpft werden. Wenn Homosexualität als Krankheit oder Abnormität eingeordnet wird, kommt das Konzept der Denormalisierung zu tragen, das grundlegend mit der Entstehung beziehungsweise der Wahrnehmung von Krisen verbunden ist. Homosexuelle werden dabei als eine Abweichung vom Normalzustand angesehen, was wiederum dazu führt, dass Kräfte mobilisiert werden, um gegen die mit dieser Interpretation verbundenen Ängste vorzugehen (vgl. Konzeption von Krisen nach Link 2013).

Insgesamt werden in *Suddenly, Last Winter* somit zwei Welten kontrastiert: einerseits ist da jene Wirklichkeit, in der Gustav und Luca als Paar anerkannt und geschätzt werden, was zum Beispiel durch die Filmsequenzen mit FreundInnen und Familienangehörigen, durch die „Gay Parade“ (ab Minute 68:45) oder durch die Gegenveranstaltung zum „Family Day“ an der Piazza Navona (ab Minute 65:40) verdeutlicht wird. Andererseits gibt es auch jene Realität, die in *Suddenly, Last Winter* etwas mehr Raum einnimmt und in der die beiden Männer nicht als Paar oder in extremen Fällen sogar als behandlungsbedürftige Individuen gesehen werden. Luca Ragazzi selbst sagt nach einem Gespräch, bei dem im Film eine eher als homophob einzuordnende Person befragt wurde, dass ihm erst durch solche Interaktionen bewusst wird, dass er den Großteil seines Lebens in einem illusorischen Mikrokosmos verbringt und dass die

Anerkennung und Wertschätzung, die ihm und Gustav durch Verwandte und Bekannte entgegengebracht werden, keine Selbstverständlichkeit sind.

Nach dieser Darstellung der verschiedenen krisenbezogenen Aspekte, die in *Suddenly, Last Winter* auf inhaltlicher Ebene beobachtet werden können, soll nun der Bereich der Filmästhetik im Detail beleuchtet werden. Bei den diesbezüglichen Ausführungen wird die Frage, wie die Krisenthematiken in *Suddenly, Last Winter* auch durch die Gestaltung des Films hervortreten, zentral sein. Hierfür werden vor allem Anzeichen für das Abweichen vom klassisch dokumentarischen Vorgehen sowie die Nähe zu Essay-Filmen maßgebend sein und die eigene Analyse wird durch die Überlegungen von FilmwissenschaftlerInnen ergänzt werden.

4.1.2 Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in *Suddenly, Last Winter*

Der Titel von Luca Ragazzis und Gustav Hofers erstem gemeinsamen Werk stellt eine Hommage an John Mankiewiczs Film *Suddenly, Last Summer* aus dem Jahr 1959 dar, der auf einem Theaterstück von Tennessee Williams basiert. *Suddenly, Last Summer* war als einer der ersten Filme, mit Elizabeth Taylor und Montgomery Clift als HauptdarstellerInnen, dem Thema „Homophobie“ gewidmet. Allein durch diese Titelwahl wird schon angedeutet, dass es sich bei Luca Ragazzi und Gustav Hofer um Regisseure handelt, die in ihrer Filmgestaltung auf kreative Mittel zurückgreifen, die zum Nachdenken und Recherchieren anregen. Gleichzeitig passen solche kreativen Filmelemente häufig nicht zu einem Vorgehen, dass einem klassischen Dokumentarfilm per definitionem entsprechen würde. Dazu zählen in *Suddenly, Last Winter* zum Beispiel die Erzählstimme, die per Voice-Over den ZuseherInnen die Geschichte der beiden Protagonisten, die auch gleichzeitig die Regisseure sind, näher bringt, sowie der Einsatz von Animationen und Soundeffekten (vgl. Clò 2011, S.256ff.).

4.1.2.1 Die Voice-Over-Erzählstimme in *Suddenly, Last Winter*

In der italienischen Version des Films wurde für die Voice-Over-Erzählstimme die Schauspielerin Veronica Pivetti ausgewählt. In der internationalen und englischsprachigen Version hingegen handelt es sich interessanterweise um eine männliche

Stimme. Die Grundlage dieser Analyse bildet – bis auf den Filmtitel – die Originalversion des Films, weswegen ab nun nur von einer Erzählerin gesprochen wird:

Die Erzählerin in *Suddenly, Last Winter* kann als eine Art weiblichen Ausgleichs zu dem sonst so stark von Männern dominierten Film gesehen werden. Als primäre Funktionen der Voice-Over-Erzählstimme können jedoch grundsätzlich die Einnahme und die Vermittlung eines externen Blickwinkels veranschlagt werden. Dieser Blickwinkel sympathisiert in *Suddenly, Last Winter* allerdings zweifelsohne mit dem Anliegen und dem Vorgehen der Protagonisten. Darin lässt sich bereits ein Aspekt von *Suddenly, Last Winter* feststellen, der mit Essay-Filmen übereinstimmt. Philipp Lopate hat in seinen diesbezüglichen Ausführungen darauf hingewiesen, dass in Essay-Filmen die Objektivität der Bilder auf die Subjektivität des Voice-Overs trifft. Als Anzeichen für die Subjektivität des Voice-Overs gelten das direkte Ansprechen der RezipientInnen und das Einbinden in Konversationen sowie das Beiwohnen an mentalen Prozessen (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Lopate 1998).

Vor allem am Anfang von *Suddenly, Last Winter* nimmt die Erzählerin eine wichtige Rolle ein, indem sie die ZuseherInnen mit Informationen über die Protagonisten und über die räumliche sowie geschichtliche Situierung des Films versorgt. Sie fungiert dabei als eine Art freundliche Führerin und klärt in einer verständlichen Weise über die italienische Politik und deren EntscheidungsträgerInnen auf. Ferner stellt sie rhetorische Fragen an die ZuseherInnen, was wohl unter anderem auf die Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit abzielt, aber auch als eines der subjektiven Merkmale des Voice-Overs in Essay-Filmen ausgewiesen werden kann, da die RezipientInnen dadurch direkt angesprochen werden. Hier klingt auch der Dialog zwischen einem „Ich“ und einem „Du“ an, der von Laura Rascaroli stark im Hinblick auf Essay-Filme betont wird (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Rascaroli 2008). Mit dem Fortschreiten des Films ist im Vergleich zu dessen Beginn eine tendenzielle Verdünnung der Auftrittshäufigkeit und -länge der Erzählstimme zu verzeichnen, was wahrscheinlich damit zu tun hat, dass die notwendigsten Informationen bereits vermittelt wurden und die Bilder infolgedessen ab einem gewissen Zeitpunkt auch ohne Erklärungen auskommen, da sie immer mehr für sich selbst sprechen.

Rascaroli hat in ihren Ausführungen zum Essay-Film ebenfalls darauf hingewiesen, dass das Voice-Over durchaus auch für die Vermittlung von Ironie und Polemik

herangezogen werden kann (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Rascaroli 2008). Dieser Hinweis ist auch für *Suddenly, Last Winter* essenziell, da dem Stilmittel der Ironie eine zentrale Rolle in der Gestaltung des Films zugesprochen werden kann. In *Suddenly, Last Winter* tritt sie allerdings nicht nur durch entsprechende Bemerkungen der Erzählerin zu Tage:

Die im Film sehr zentrale und immer wiederkehrende Darstellung von politischen Debatten nimmt eine gewisse Vermittlerrolle zwischen den zwei als unvereinbar erscheinenden Welten der „DiCo“-BefürworterInnen und der „DiCo“-GegnerInnen ein und die komplizierten und sich über Monate ziehenden Verhandlungen bezüglich des neuen Gesetzes verdeutlichen nochmals, wie schwer es in Italien ist, in diesem Bereich irgendeine Form von Kompromiss zu finden. Durch diese Unvereinbarkeit der beiden Welten entsteht eine gewisse deprimierende Stimmung, wo allerdings durch ein von den Regisseuren in diesem Film häufig verwendetes Stilmittel Abhilfe geschaffen wird: die Ironie. Die deprimierenden und krisenhaften Elemente werden durch fein verdeckten Spott, aber auch durch die darin enthaltene Komik, entschärft.

Doch Komik sollte deswegen nicht als Gegensatz von Krisen verstanden werden. Um einen Grund dafür zu veranschaulichen, soll, bevor die Verwendung von Ironie in *Suddenly, Last Winter* anhand eines Beispiels aus dem Film nachgewiesen wird, noch eine weitere theoretische Betrachtung vorgebracht werden, die zeigt, dass die Konzeptionen beziehungsweise das Verständnis von Komik und Krise durchaus Gemeinsamkeiten aufweisen:

In Überschneidung mit Theorien über die Komik können Krisen als „Kipp-Phänomen“ konzipiert werden, welches sich in drei möglichen Ausprägungen manifestieren kann:

1. Restauration: die Krise wird bewältigt und der Normalzustand wird wieder hergestellt.
2. Renovation: die Krise wird bewältigt und es kommt zu einer fundamentalen Neuausrichtung.
3. Perdition: die Bewältigungsversuche scheitern und die Ordnung bricht zusammen (vgl. Grimstein 2013, S.309f.)⁷.

⁷ Die Beschreibung des „Kipp-Phänomens“ stammt ursprünglich von Wolfgang Iser (vgl. Iser, Wolfgang (1976): *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, S.398-402); vgl. auch Bachmaier, Helmut (Hg.) (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.

Krisen als historische, soziale oder auch wirtschaftliche Extremsituationen haben zweifelsohne große Auswirkungen auf betroffene Menschen. Lachen kann diesbezüglich einen erlösenden Effekt haben und zu einem kurzen Moment der Befreiung von den Bürden der Krisensituation führen. Dabei kann Lachen auch als Zeichen der Erkenntnis zu Tage treten. Mit Komik ist hierbei keineswegs gemeint, dass es unbedingt zu einem Lachen kommen muss, sondern eher, dass die Verdeutlichung der Bizarrität einer krisenhaften Situation zu einem gewissen Grad an Erheiterung führen kann (vgl. Grimstein 2013, S.309f.).

Mit diesem theoretischen Wissen als weitere Grundlage für die Analyse kann zur Veranschaulichung des Einsatzes von Ironie anhand der Beschreibung des Filmendes von *Suddenly, Last Winter* übergegangen werden. Darin wird die Umsetzung eines Gesetzes für die Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften mit dem Jahr 2030 festgelegt. Ferner macht die Erzählerin eine Anmerkung bezüglich der katholischen Kirche, indem sie an dieser Stelle des Films äußert, dass sich Papst Sebastian I. im selben Jahr für den Umgang der katholischen Kirche mit Homosexuellen entschuldigt (ab Minute 75:25). Die Wahl des Namens dieses Papstes ist umso ironischer, da der Heilige Sebastian in seiner Darstellung als Ikone von „Adonis-artiger“ Schönheit oftmals mit Homosexualität verknüpft wird (vgl. Clò 2011, S.259). Ein weiteres ironisches Element dieses fiktiven aber auch utopisch erscheinenden Filmendes, das die Ironie in der letzten Minute gekonnt auf die Spitze treibt, ist, dass Gustav und Luca als Frischvermählte aus einem Diskont-Supermarkt namens „Dico“ kommen. Gustav sitzt in einem Einkaufswagen und Luca schiebt ihn an und sie werden von ihren Verwandten und Freunden bejubelt, so wie es andere Paare nach einer kirchlichen Trauung erleben (ab Minute 75:45).

In dieser *Suddenly, Last Winter* abschließenden Filmsequenz vermischt sich also Ironie mit Autofiktionalität, da diese Hochzeitszeremonie höchst wahrscheinlich von den Regisseuren für ihren Film inszeniert wurde. Das Auftreten beider Elemente gemeinsam kann als starkes Zeichen für die Präsenz von Hybridität in *Suddenly, Last Winter* gewertet werden. Denn mit diesem fiktiven Ende, das auf eine mögliche Zukunft verweist, weichen Ragazzi und Hofer eindeutig von der klassischen Gestaltung eines Dokumentarfilms ab, was bedeutet, dass Elemente aus Spiel- und Essay-Filmen Eingang in einen nicht-fiktiven Film finden. Gleichzeitig setzen sie durch diese Abweichung von

der versuchten Repräsentation der außerfilmischen „Realität“ ein Zeichen dafür, dass sie daran glauben, dass sich Italien verändern kann. Sie entwerfen sogar die Vision eines Italiens, das sich bereits verändert hat. „Auf diese Weise zeigt die Dokumentation, dass die Vorstellung einer anderen Nation vonseiten der regimekritischen und abweichenden StaatsbürgerInnen unumkehrbar angestoßen wurde. Vielleicht nicht so ‚plötzlich‘, aber ein anderes Italien ist möglich (Clò 2011, S.259, Übersetzung aus dem Englischen durch V.K.). Dadurch rückt das Ende von *Suddenly, Last Winter* wieder in die Nähe des nicht-fiktiven Genres, da Dokumentarfilme, wie im theoretischen Kapitel ausgeführt wurde, auch die Repräsentation von möglichen zukünftigen sozialen Realitäten zum Thema haben (vgl. Nichols 2001).

Mit diesem Ende des Films setzen die Regisseure ferner einen Kontrapunkt zu all jenen Homosexuellen, die Italien verlassen haben, um ein anderes Leben in einem Land führen zu können, das ihnen mehr Rechte als ihr Geburtsland zuspricht. Gustav und Luca geben in einem Artikel, den sie fünf Jahre nach Erscheinen des Films veröffentlicht haben, offen zu, dass sie auch mit dem Gedanken spielen, aus Italien wegzuziehen: „E benché la tentazione di unirci anche noi ai cervelli in fuga faccia sempre più breccia nei nostri animi (andare a Barcellona? A Berlino? A New York?), per adesso abbiamo deciso di restare“ (Ragazzi/Hofer 2013, S.237) („Und auch wenn die Versuchung, sich ebenso den „flüchtenden Gehirnen“ [vergleiche Phänomen der Abwanderung qualifizierter Arbeitskräfte, Anmerkung V.K.] anzuschließen, uns immer mehr einnimmt (nach Barcelona gehen? Nach Berlin? Nach New York?), haben wir vorerst entschieden, hier zu bleiben“; Übersetzung durch V.K.). Die genauere Beschäftigung mit dieser Thematik entfällt jedoch auf die spätere Filmanalyse von *Italy – Love it or Leave it*.

4.1.2.2 Die Verwendung von Animationen und Soundeffekten in *Suddenly, Last Winter* und weitere Anzeichen für Hybridität in der Gestaltung des Films

Zwei weitere Bestandteile von *Suddenly, Last Winter*, die eindeutig von der klassischen Konzeption eines Dokumentarfilms abweichen, sind, wie bereits weiter oben erwähnt wurde, die Animationen und die Soundeffekte. Eine Möglichkeit zur Veranschaulichung der Verwendung von Animationen in *Suddenly, Last Winter* bietet jene Filmsequenz, in der die vierzehn inhaltlichen Punkte des „DiCo“-Gesetzesentwurfs

erläutert werden (Minute 7:05). Dafür kommen kleine Plastikfiguren zum Einsatz, die man als ZuseherIn schon aus einer vorangegangenen Szene kennt (ab Minute 2:10 sieht man Luca in Gustavs und seiner Wohnung am Boden sitzen und die Plastikfiguren befinden sich in einer Wanne mit Wasser). Die animierte Filmsequenz ab Minute 7:05 stellt eine sehr spielerische und einprägsame Vermittlung von ansonsten häufig nur schwer verständlichen juristischen Texten dar. Es wirkt wie ein „YouTube-Tutorial“, wenn beispielsweise über die Tonspur erklärt wird, dass Menschen, die in einer gesetzlich anerkannten Partnerschaft leben, entscheiden dürfen, welche medizinischen Behandlungsschritte für den/ die PartnerIn in die Wege geleitet werden, während man gleichzeitig sieht, wie eine Plastikfigur sich einer anderen, in einem Krankenbett liegenden, nähert.

Diese animierte Darstellung der Kernaussagen des Gesetzesentwurfs ist umso bedeutender, da diese vierzehn inhaltlichen Punkte während der Monate, in denen „DiCo“ öffentlich diskutiert wurde, kaum besprochen wurden und daher davon auszugehen ist, dass sie vielen Menschen, die sich an den Diskussionen in verschiedensten Formen beteiligt haben, nicht bekannt waren. Es handelt sich also um eine Form von politischer Bildung, die von den Regisseuren durch diese Animation in ihren Film integriert wurde. Die für diesen Teil von *Suddenly, Last Winter* verwendeten Soundeffekte und eingespielte Musik erinnern an die Vertonung eines Cartoons, was als Hinweis darauf gedeutet werden könnte, dass sich die italienische Politik zu einer Karikatur ihrer selbst entwickelt hat (vgl. Clò 2011, S.259). Zusätzlich kann in diesen Animationen auch eine subtile Kritik an all jenen Personen gesehen werden, die sich, ohne über die notwendigen Informationen zu verfügen und ohne sich ein klares Bild von der Situation gemacht zu haben, vorschnell eine Meinung bilden und anschließend auch noch vehement für diese eintreten. Eine solche Kritik wird in der soeben besprochenen Filmsequenz nicht explizit geäußert, wird auch durch die Art und Weise, in der die Regisseure ihre Landsleute und die italienischen Medien porträtieren, gewissermaßen angedeutet.

Zu jenen Filmsequenzen in *Suddenly, Last Winter*, die den Fokus stark auf die Medien und deren Darstellung der Geschehnisse rund um den Gesetzesentwurf legen, können unter anderem jene Aufnahmen gezählt werden, in denen man die Protagonisten dabei beobachten kann, wie sie in ihrer Küche laut Zeitung lesen (z.B. Minute 10:35 bis

Minute 10:59). In dieser Szene ist die Kamera statisch. Luca und Gustav werden vom Oberkörper aufwärts und an ihrem Küchentisch sitzend gezeigt. Luca, rechts im Bild, beginnt, aus der Zeitung vorzulesen. Es geht dabei um Äußerungen des Ministers Giulio Andreotti zum Gesetzesentwurf. Gustav, links im Bild, unterbricht Luca kurz durch einen Kommentar und fordert Luca im Anschluss daran auf, weiterzulesen. In der gesamten Szene ist weder die Erzählerin noch Musik zu vernehmen.

Durch Filmsequenzen wie die eben beschriebene wird vorgeführt, wie einseitig die mediale Berichterstattung größtenteils gestaltet ist. Gleichzeitig liegt der Fokus aber auch auf den jeweiligen Personen und deren Äußerungen hinsichtlich des Gesetzesentwurfs, was wiederum die Kritik an der medialen Berichterstattung in den Hintergrund stellt und zu den anderen Filmsequenzen überleitet, in denen Luca und Gustav Interviews führen. Dies kann auch wieder als eine tendenzielle Abweichung von einer klassischen dokumentarischen Vorgehensweise interpretiert werden, da davon ausgegangen werden kann, dass solchen Szenen und den Überleitungen zwischen Filmsequenzen, wie auch dem zuvor besprochenen Einsatz von Animationen, eine Art von Planung beziehungsweise ein Drehbuch zugrunde liegt.

Eine Filmsequenz in *Suddenly, Last Winter*, die wahrscheinlich so von den Regisseuren im Vorhinein geplant wurde und die die an den italienischen Medien geäußerte Kritik besonders deutlich macht, ist jene, die ab Minute 8:39 zu sehen ist. Die beiden Protagonisten sitzen beziehungsweise liegen in ihrer Wohnung auf einer roten Couch und sehen Fern. Dabei werden nach und nach am Rand des Bildes immer mehr Fernsehausschnitte eingeblendet. Infolgedessen nehmen Gustav und Luca am Ende der Filmsequenz nur noch den Raum in der Mitte des Bildes ein, da um sie herum ein Rahmen aus verschiedensten VertreterInnen der italienischen Medien, die über das „DiCo“-Gesetz berichten, und aus der katholischen Kirche angehörigen Personen, die ein Statement zu den angedachten Veränderungen der italienischen Gesetzgebung abgeben, entstanden ist. Weiters wird dabei, da mehrere SprecherInnen gleichzeitig zu hören sind, das Gesagte immer unverständlicher, wodurch wiederum der Eindruck verstärkt wird, dass die Medien ein unklares Bild des Gesetzesentwurfs vermitteln (vgl. Clò 2011, S.259).

Ein interessanter Kontrast entsteht in dieser Szene dadurch, dass Gustav und Luca, auf der Couch sitzend und liegend, Zärtlichkeiten austauschen und sich so

offensichtlich als homosexuelles Paar zeigen und gleichzeitig all diese verschiedenen Menschen über den sie betreffenden Gesetzesentwurf sprechen, wie durch folgenden Screenshot (Minute 9:19) veranschaulicht werden soll.



Diese Filmsequenz wird durch eine Aufnahme abgeschlossen, in der Luca und Gustav wieder das volle Bild einnehmen und aufzeigen, welche Reaktion die Vielzahl der öffentlichen Kommentare bei ihnen hervorruft. Sie machen dafür nur Verwendung von ihrem Körperausdruck, wobei dieser jedoch so überraschend und stark ausfällt, dass der Szene auch wieder Humoristisches beziehungsweise Ironisches innewohnt. Dies soll erneut durch einen Screenshot der betreffenden Szene verdeutlicht werden, der von Minute 10:08 stammt:



Durch die soeben beschriebene Filmsequenz entsteht ferner ein Gegensatz zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre. Einerseits befinden sich die Protagonisten während der Filmaufnahmen in ihrer eigenen Wohnung und somit in einem sehr privaten Bereich, andererseits sind diese Aufnahmen durch die Veröffentlichungen des Films für jede/n zugänglich. Weiters stehen die Einblendungen der verschiedenen Fernsehausschnitte für die Öffentlichkeit, die über den Fernseher in den privaten Bereich der Protagonisten eindringt. Dieser Kontrast wird auch dadurch verstärkt, dass Lucas und Gustavs privater Raum langsam wie durch ein immer vollständigeres Puzzle verdeckt beziehungsweise verringert wird. Zusätzlich zeigt das letzte „Puzzlestück“ Papst Benedikt XVI., wodurch ein deutlicher Verweis auf die Macht der katholischen Kirche in Bezug auf diese Thematik vorgenommen wird.

Im Zusammenhang mit diesem angesprochenen Kontrast zwischen Privatem und Öffentlichem stehen ebenfalls die im Film stark präsenten Orte, denen auch eine gewisse Zentralität innerhalb der Handlung zugesprochen werden kann, da dadurch die inhaltliche Krise der homosexuellen Partnerschaft auf einer weiteren Ebene veranschaulicht wird. Dies kann bereits in den allerersten Minuten des Films beobachtet werden, denn er beginnt damit, dass Gustav und Luca auf einer öffentlichen Parkbank vor den Ruinen des Forum Romanums sitzen. Damit wird Rom als Spielort des Films deutlich

gemacht und gleichzeitig enthält diese erste Szene auch schon Hinweise auf das Kernthema des Films: ein homosexuelles Paar, das für sein Recht eintritt, so wie jedes andere Paar seine Liebe für alle sichtbar machen zu können. Dieses Kernthema wird später im Film auch verbal aufgegriffen, als bei Minute 59:13 Gustav nach der Teilnahme an einem Fackelzug einer extrem rechten Bewegung sagt, dass er auf einem öffentlichen Platz darüber sprechen können möchte, dass er schwul ist. Dieser angestrebte Effekt der öffentlichen Sichtbarkeit wird im Fall der Anfangssequenz des Films aufgrund der Tatsache, dass es sich um einen historischen und äußerst touristischen Ort der italienischen Hauptstadt handelt, dem nicht nur von Seiten italienischer StaatsbürgerInnen Aufmerksamkeit zukommt, noch zusätzlich verstärkt. Dadurch, dass die beiden Regisseure sich selbst also strategisch als Homosexuelle und als Paar im Film und damit einhergehend im öffentlichen Raum zeigen, stehen sie für ihr Recht ein, als gleichgeschlechtliches Paar anerkannt zu werden.

Weitere für diesen Film zentrale Orte innerhalb Roms sind verschiedene Plätze wie Piazza San Giovanni, Piazza Navona, Piazza Farnese und Piazza San Pietro, bei denen es sich wiederum um Orte handelt, die ebenfalls touristisch konnotiert sind und die von den Regisseuren aufgesucht werden, um dafür einzutreten, woran sie glauben beziehungsweise wofür sie stehen. Rom und die öffentlichen Plätze der Stadt werden somit auch zu einem Sinnbild für jenen Ort, an dem ItalienerInnen zusammenkommen, um von ihrem Recht auf freie Meinungsäußerung Gebrauch zu machen (vgl. Clò 2011, S.258). Die „Piazza Farnese“ ist beispielsweise ab Minute 23:30 zu sehen und es werden Aufnahmen der dort stattfindenden Demonstration für den Gesetzesentwurf gezeigt. Die Kamera fokussiert dabei vor allem auf die anwesenden Personen und auf die Botschaften, die auf den Bannern und Schildern stehen. Der Platz selbst fungiert als eine Art Hintergrund zum beziehungsweise als eine Art Rahmen um das Geschehen, der durch die vielen Detailaufnahmen von Menschen und Gegenständen nicht immer sichtbar ist. Es sticht auch hervor, dass diesen Aufnahmen keine Kommentare und keine Musik oder Soundeffekte nachträglich hinzugefügt wurden und dass durchwegs die Ansprachen und die Reaktionen der auf dem Platz anwesenden Personen zu hören sind.

Ferner können in Bezug auf die im Film stark präsenten Orte auch jene Szenen genannt werden, in denen Luca und Gustav auf ihren Rädern durch die Stadt fahren.

Dabei stehen sie als homosexuelles Paar wiederum in großem Kontrast zu heteronormativen und homophoben Botschaften, wie sie zum Beispiel auch auf den Plakaten der „DiCo“-GegnerInnen mit der Aufschrift „DiCo no“, die gemeinsam mit den Rad fahrenden Protagonisten sichtbar sind, zu finden sind (vgl. z.B. ab Minute 53:45). In diesen Szenen ist jedoch im Gegensatz zu der Filmsequenz auf der „Piazza Farnese“ extradiegetische Musik zu vernehmen und die Kamera hält tendenziell mehr Abstand zu den Personen und Plakaten.

Auch die politischen Institutionen der italienischen Hauptstadt sind als für den Film essenzielle Orte auszuweisen. Als ZuseherIn befindet man sich dabei genauso wie die Regisseure – in diesem Fall zumeist Gustav Hofer – in der Situation, vor verschlossenen Türen die zahlreichen und oft ergebnislosen Zusammenkünfte des parlamentarischen Komitees abzuwarten. Dieser Effekt wird dadurch erzeugt, dass eine spezielle Art von Aufnahmen mit Musik und Soundeffekten gepaart zum Einsatz kommt. So wird beispielsweise das Warten vor verschlossenen Türen durch Aufnahmen der Putzkräfte, lesender Menschen oder der anderen ebenfalls wartenden JournalistInnen unterstrichen, wodurch noch mehr der Eindruck erzeugt wird, dass man selbst als ZuseherIn gerade in diesem Raum sitzt und die Geschehnisse beobachtet. Ab Minute 46:28 etwa kann eher schnelle und fröhliche Musik vernommen werden, die von Blasinstrumenten erzeugt wird und die die Bild- und Tonaufnahmen untermalt oder auch kontrastiert. Die Kamera filmt währenddessen die verschlossene Tür des Sitzungsaals, wobei rechts auch zwei Zeitungen und links eine Kopiermaschine im Bild sind. Weiters wird kurz ein Arbeiter beim Staubsaugen gezeigt. In dieser Art der Paarung von Filmaufnahmen und Musik kann erneut ein ironisches Element und ein Charakteristikum von Essay-Filmen gesehen werden. Ein Aspekt, der dazu jedenfalls sehr gut passt, ist, dass an solchen Stellen des Films auch jene an Cartoons angelehnte Musik und Soundeffekte wiederkehren, die den ZuseherInnen bereits durch die Animationen bezüglich der vierzehn inhaltlichen Punkte des Gesetzesentwurfs bekannt sind. Dies kann wiederum als Hinweis auf die als karikaturhaft wahrgenommene italienische Politik gesehen werden.

Wenn sich die Türen des Sitzungssaales öffnen, sieht man kurze Interviews mit PolitikerInnen, wie man sie auch aus Fernsehnachrichten kennt und in denen zumeist der eigene Standpunkt der EntscheidungsträgerInnen nochmals hervorgestrichen wird

oder vage Angaben über die Fortschritte der Verhandlungen gemacht werden. Solche Szenen rücken *Suddenly, Last Winter* wiederum stark in Richtung der Kategorie „Dokumentarfilm“, da es bei diesen Interviews zur Einblendung des Namens und der Funktion des/ der jeweiligen PolitikerIn am unteren Bildrand kommt und da ein Gespräch mit den Personen hinter den Kameras geführt wird, wodurch mit der Illusion des geschlossenen filmischen Raums gebrochen wird. Weiters sind in diesen Szenen die diversen Aufnahmegeräte ebenfalls stark im Bild präsent, womit die Filmemacher gleichzeitig auf sich selbst und ihre Tätigkeit Bezug nehmen. So sind etwa im Hinblick auf diesen Aspekt der Selbstreferenzialität die Mikrofone der verschiedenen Journalistinnen beachtenswert, die in den Stellungnahmen der Angehörigen der Justizkommission, die sich mit dem „DiCo“-Gesetzesentwurf befasst, des Öfteren einen sehr zentralen Bestandteil der Filmaufnahmen ausmachen (siehe z.B. das Statement von Anna Finocchiaro ab Minute 13:58).

Auf der anderen Seite gibt es, wie auch schon bereits weiter oben hervorgetreten ist, jene Filmsequenzen, die an Orten entstanden sind, die eher der Darstellung der privaten Sphäre zuzusprechen sind. Dazu zählen vor allem jene Aufnahmen, die in Gustavs und Lucas Wohnung gemacht wurden. Eine dieser Filmsequenzen, die ab Minute 21 zu sehen ist, ist für die dieser Diplomarbeit zugrunde liegende Forschungsfrage sehr relevant, da hier von den Regisseuren selbst ein Kriterium angesprochen wird, das für die Unterscheidung zwischen fiktivem und nicht-fiktivem Genre essenziell ist: die Funktion und der Grad an Spontanität der im Film präsenten Dialoge. Sowohl in Spiel- als auch in Dokumentarfilmen dienen Dialoge zwischen ProtagonistInnen beziehungsweise zwischen den RegisseurInnen und den ProtagonistInnen dazu, relevante Informationen zu vermitteln. Ein großer diesbezüglicher Unterschied ist jedoch, dass in fiktiven Filmen die erzählte Geschichte anhand der Dialoge mit einem zumeist höchstmöglichen Maß an Effizienz vorangetrieben werden soll, während bei nicht-fiktiven Filmen vor dem Entstehen der Aufnahmen nicht vorhergesagt werden kann, in welche Richtung sich ein Gespräch oder ein Interview entwickeln wird. Damit geht bei Dokumentarfilmen einher, dass sich eine narrative Strukturierung im Hinblick auf die Zielsetzung des jeweiligen Films erst endgültig durch die dramaturgische Anordnung bei der Montage ergeben kann (vgl. Sponsel 2014).

In der nun zuvor angesprochenen Filmsequenz in *Suddenly, Last Winter* liegen Luca und Gustav ab Minute 21 in ihrem Bett und lesen. Es kommt zu einem Dialog zwischen den Protagonisten und Luca streicht hervor, dass mit diesen Aufnahmen ein bestimmtes Ziel verfolgt wird, da durch das scheinbar spontane und zufällig neben der Lektüre zwischen dem Paar entstehende Gespräch die Konsequenzen einer fehlenden staatlichen Anerkennung von zivilen Partnerschaften aufgezeigt werden sollen. Dies kann als weiterer Hinweis darauf gedeutet werden, dass für die Umsetzung von *Suddenly, Last Winter* ein Drehbuch zum Einsatz kam. Diesbezüglich schließt sich allerdings die Frage an, ob dieser Einwurf Lucas ebenfalls geplant war und ob es sich hiermit also um ein stilistisches Mittel handelt, das gezielt mit dem Genre „Dokumentarfilm“ und dessen Grenzen spielt. Doch auch in dem Fall, dass dieser Kommentar Lucas nicht so vorgesehen war, haben sich die Regisseure dafür entschieden, diese Aufnahmen in ihren Film zu inkludieren, was wiederum für eine bewusste Thematisierung der Herangehensweise der RegisseurInnen durch sie selbst und eine dem Film zugrundeliegende Hybridität spricht. Ferner klingt hier erneut ein Charakteristikum von Essay-Filmen an: eine gewisse Widersprüchlichkeit bezüglich der Ausrichtung der RegisseurInnen bei ihrem Filmprojekt, durch die wiederum Reflexionsprozesse bei den RezipientInnen angestoßen werden können.

Zu diesen Beobachtungen passt ebenfalls der bereits erwähnte Beginn des Films, denn auch in dieser Filmsequenz diskutieren Luca und Gustav über die Gestaltung der Aufnahmen sowie über das, was die Erzählerin sagt beziehungsweise laut dem Entwurf der Filmsequenz sagen soll. An einer anderen Stelle des Films, ab Minute 51:07, kann Gustav beim Einrichten der Kamera für das Interview mit Paula Binetti, der damaligen Senatorin der Partei „Margherita“ und „DiCo“-Gegnerin, beobachtet werden, womit die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen nebenbei auch auf die Präsenz der Kamera und auf die Arbeit der Regisseure gelenkt wird. Durch solche Filmsequenzen beeinflussen die Regisseure jedenfalls die Aufmerksamkeitsrichtung ihrer ZuseherInnen dahingehend, dass ihnen stärker ins Bewusstsein kommt, dass es sich bei einem Film wie bei jedem anderen Medium notwendigerweise stets um ein Mittel zur Darstellung der Realität und nicht um die Realität selbst handelt (vgl. Clò 2011, S.257). Durch diese in *Suddenly, Last Winter* immer wieder enthaltenen und stark einprägsamen Momente, die unter anderem die Gestaltung der Szenen und die Kamera als bewusste

Erzählinstanz deutlich machen und somit das Erzeugen eines filmisch geschlossenen Raums verhindern, kann noch besser nachvollzogen werden, warum Luca Ragazzis und Gustav Hofers Film gemeinhin ausschließlich als Dokumentarfilm verstanden wird.

Nichtsdestoweniger ist es gelungen, in dieser Filmanalyse einige Aspekte von *Suddenly, Last Winter* nachzuweisen, die Überschneidungen zu fiktiven Filmen aufweisen oder auch eindeutig mit der Konzeption von Essay-Filmen in Zusammenhang stehen. Diese werden im nachfolgenden Kapitel, das der Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Diplomarbeit gewidmet ist, nochmals in übersichtlicher Form und im Zusammenhang mit den Analysen der beiden anderen Filme dargestellt werden. Bevor dies geschehen kann, soll nun jedoch, nach diesen Betrachtungen zu *Suddenly, Last Winter*, im nächsten Unterkapitel zur Analyse von Gustav Hofers und Luca Ragazzis zweitem Film *Italy – Love it or Leave it* übergegangen werden. Dabei wird erneut durch allgemeinere Informationen in den Film eingeführt, bevor im Anschluss daran wieder zuerst die inhaltliche und danach die filmästhetische Darstellung von Krisen beleuchtet werden. Die bereits in der Analyse von *Suddenly, Last Winter* hervorgestrichenen Aspekte werden als Anhaltspunkte für das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden dienen. Da jedoch einerseits einige der dieser Diplomarbeit zugrundeliegenden theoretische Konzepte bisher schon im Detail erläutert wurden und andererseits *Italy – Love it or Leave it* in einigen Punkten stark von der Gestaltung von *Suddenly, Last Winter* abweicht, wird einer eher kontrastierende Vorgehensweise die zweite Filmanalyse prägen. Dies dient auch dazu, um im an die Filmanalysen anschließenden Kapitel eine möglichst fundierte Beantwortung der Forschungsfrage vornehmen zu können.

4.2 *Italy – Love it or Leave it* (2011)

Italy – Love it or Leave it ist das zweite gemeinsame Filmprojekt von den Regisseuren Luca Ragazzi und Gustav Hofer. Der Film wurde 2011 in Fernsehfassung ausgestrahlt und danach wurde er auf verschiedenen Festivals, unter anderem in Mailand, Helsinki und Göteborg, gezeigt. 2012 kam *Italy – Love it or Leave it* schließlich ins Kino (vgl. Runge 2012, S.2). Der 75 Minuten lange Film knüpft inhaltlich an *Suddenly, Last Winter* an, da sich die Regisseure in diesem sogenannten „Docu-Trip“, unter anderem

aufgrund ihrer in Italien nach wie vor nicht staatlich anerkannten Lebenspartnerschaft, mit der Frage auseinandersetzen, ob sie noch weiterhin in Italien leben möchten oder ob ein Umzug ins Ausland die bessere Option für sie darstellt.

Laut der Handlung des Films markiert das Auslaufen des Mietvertrags ihrer alten Wohnung, die den RezipientInnen von *Suddenly, Last Winter* bereits bekannt ist, den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit der *Italy – Love it or Leave it* zugrundeliegenden Thematik. Luca stellt dabei den heimatverbundenen Part dar und setzt sich dementsprechend für den Verbleib in Italien ein, während Gustav eher als Emigrationsbefürworter und Italien-Kritiker auftritt. Im Laufe des Films wird – unter anderem weil Luca anhand einer CD im Auto Deutsch lernt – deutlich, dass Berlin für das Paar eine mögliche Alternative zum Leben in Italien darstellen könnte.

Um zu einer Entscheidung und zu einer Antwort auf die Frage nach ihrem zukünftigen Wohnort zu gelangen, geben Luca und Gustav sich sechs Monate lang Zeit und bereisen in verschiedenfarbigen FIATs 500 einige italienische Regionen. Sie beginnen in Rom und konzentrieren sich dann mit dem Piemont und der Lombardei auf den Norden, besuchen aber auch einmal am Anfang des Films eine Obstplantage in Kalabrien. Gegen Mitte und Ende des Films halten sie sich immer mehr in Süditalien auf, wo sie in Kampanien, Sizilien, Kalabrien und Apulien Halt machen. Sie kehren aber zwischendurch auch wieder nach Rom oder auch nach Mailand, wo die Verhandlungen rund um Berlusconis „Ruby-Affäre“ stattfinden, zurück. In jedem Ort, den sie aufsuchen, treffen sie sich mit zumindest einer Person, die als Experte/in zu einem gewissen Thema interviewt wird. Hin und wieder werden in *Italy – Love it or Leave it* auch Gruppen von Personen gefilmt, wenn zum Beispiel eine Demonstration stattfindet, was an *Suddenly, Last Winter* erinnert, wo auch einige Aufnahmen von Großveranstaltungen zum Einsatz kommen. Die in den jeweiligen Interviews behandelten Themen werden in der Filmanalyse detailliert ausgeführt. Es lässt sich jedoch an dieser Stelle bereits festhalten, dass die Frage nach den Beweggründen der jeweiligen Person für das Verweilen in Italien alle Interviews zu vereinen scheint und dass der Rückgriff auf Experteninterviews ein wesentliches Kriterium von Dokumentarfilmen darstellt.

Durch die Besuche in Norditalien entsteht aufgrund der politischen Skandale Berlusconis und aufgrund der teilweise prekären Arbeitsverhältnisse ein eher düsteres Bild der Halbinsel und es scheint, als ob Luca Gustav nicht davon überzeugen könnte, in

Italien zu bleiben. Aber auch in Süditalien gehen erschreckende Dinge vor sich: die Arbeiter auf den Orangenplantagen sind in bedenklichen Häusern untergebracht, die Müllentsorgung in Kampanien funktioniert nicht, die sizilianische Mafia bedroht Menschen, die sich nicht erpressen lassen, ihre Abgaben zu leisten etc. Luca und Gustav suchen jedoch auch Personen auf, die mit dem, wofür sie stehen und was sie während des Gesprächs mit den Protagonisten kundtun, für das Verbleiben in Italien sprechen. Durch ihre Rundreise erfahren Gustav und Luca, dass sich in Italien durch viele kleine Initiativen doch auch etwas zum Besseren verändert. Davon zeugen unter anderem Begegnungen mit PolitikerInnen – wie etwa mit dem politisch links orientierten Nichi Vendola, der von 2005 bis 2015 Präsident der Region Apulien war, oder mit Carolina Girasole, die von 2008 bis 2013 Bürgermeisterin der kalabrischen Gemeinde Isola di Capo Rizzuto war –, die die Verwaltung reformieren beziehungsweise bei der Stellenvergabe tatsächlich auf öffentliche Ausschreibungen bestehen. Aber auch die Treffen mit UnternehmerInnen und Privatpersonen, die sich nicht von der Mafia erpressen lassen, sowie die Gespräche mit Intellektuellen und Kulturschaffenden wie mit dem Schriftsteller Andrea Camilleri oder mit Lorella Zanardo, die sich mit ihrem Film *Il corpo delle donne* (2009, *Der Körper der Frauen*) und Internetkampagnen gegen die sexistische Darstellung von Frauen in den Medien einsetzt, zeigen die positiveren Seiten Italiens und seiner Entwicklung auf und helfen den Protagonisten bei ihrer Entscheidungsfindung (vgl. Runge 2012, S.3).

Nach dieser kurzen Einführung in *Italy – Love it or Leave it* soll nun in den folgenden Unterkapiteln mit der Beschreibung der im Film enthaltenen Krisennarrationen fortgesetzt werden.

4.2.1 Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in *Italy – Love it or Leave it*

Die in *Italy – Love it or Leave it* adressierten Krisen lassen sich in eine die Protagonisten beziehungsweise die Regisseure persönlich betreffende Ebene und in eine allgemeinere, auf den italienischen Staat bezogene Ebene unterteilen. Diese Tatsache legt auch im Fall von *Italy – Love it or Leave it* nahe, dass es zu einer Vermischung von klassisch dokumentarischem Vorgehen, das auf die Repräsentation der sozialen Realität abzielt, mit den autobiografischen und subjektiven Elementen von Essay-Filmen kommt. Was weiters stark für das Verständnis von *Italy – Love it or Leave it* als Essay-

Film spricht, ist, dass eine Frage den Ausgangspunkt des Films markiert und der Film dazu dient, eine Antwort darauf zu finden. Dies soll im Folgenden genauer erläutert werden.

Ein Teil der Krise auf der persönlichen Ebene setzt sich, wie bereits weiter oben erwähnt wurde, aus dem vorangegangenen Film *Suddenly, Last Winter* fort, da auch ein paar Jahre nach den diesbezüglichen Filmaufnahmen noch kein Gesetz im Zusammenhang mit zivilen Partnerschaften in Italien realisiert wurde. Dieses Problem würde sich mit einem Umzug in ein anderes und in diesem Bereich progressiver ausgerichtetes Land lösen lassen. Viele FreundInnen der Protagonisten haben diesen Weg bereits gewählt und sind nach Berlin, London, Paris, in die Schweiz oder sogar nach Neuseeland ausgewandert (siehe Minute 1:30 bis Minute 1:55). Die Entscheidung dieser Personen, ihren Lebensmittelpunkt aus Italien in ein anderes Land zu verlagern, hängt jedoch nicht nur mit einem solchen fehlenden Gesetz zur Anerkennung von zivilen Partnerschaften zusammen, sondern hat mit der generellen Lage des italienischen Staates zu tun, worauf sich die allgemeinere Ebene der Krise bezieht. Auf der Kurzbeschreibung der DVD ist diesbezüglich Folgendes zu lesen: „Luca und Gustav haben in den vergangenen Jahren den Wegzug vieler ihrer italienischer Freunde miterlebt. Der schlechten Jobaussichten, hohen Lebenshaltungskosten und unglaublichen Politiker überdrüssig, sind die jungen Leute nach Berlin, London oder Barcelona weggezogen“ (HIQ Produktion im Verleih von Déjà Vu Film o.J.). Aus diesen zwei Sätzen geht eindeutig hervor, dass das äußerst aktuelle und viele Länder betreffende Problem „Brain-Drain“, unter dem der Wegzug hoch qualifizierter Arbeitskräfte zusammengefasst wird und das in Verbindung mit Krisen von nationalen Wirtschafts- und Sozialsystemen steht, in diesem Film in den Fokus gerückt wird.

Das Paar nimmt sich für die anstehende Entscheidung sechs Monate lange Zeit und begibt sich auf die „Suche nach Argumenten, es ihnen [ihren Freunden, Ergänzung V.K.] nicht gleich zu tun“ (ebd.). Mit diesem Satz der Kurzbeschreibung des Films ist bereits angedeutet, dass im Umgang mit der Krise ein gewisser Weg vorgegeben ist und dass das Verbleiben in Italien vorrangig zu sein scheint. Damit ist jedoch wiederum eine gewisse krisenhafte Entwicklung innerhalb der Partnerschaft von Luca und Gustav verknüpft, da Luca sich, wie bereits in der Einleitung zu *Italy – Love it or Leave it* kurz erwähnt wurde, tendenziell stärker für Italien einsetzt, während Gustav eher zum

Auswandern tendiert und somit mehr die Rolle des Kritikers von Italien innehat. Bereits ganz am Anfang des Films sagt Luca zu ihren unterschiedlichen Standpunkten: „*Ich fühle mich immer in die Enge getrieben, wenn ich Italien Gustav gegenüber verteidigen muss*“ (Minute 3:39, Übersetzung V.K). Demzufolge verkörpern die beiden Protagonisten unterschiedliche Pole innerhalb des Konflikts beziehungsweise hinsichtlich dessen Lösung. Worauf sie sich innerhalb dieses Konflikts einigen können, ist, dass sie das „wirkliche Italien“ kennenlernen möchten, bevor sie eine endgültige Entscheidung treffen. Sie schließen diesbezüglich eine Art von Pakt ab (Minute 5:30).

Im Zusammenhang mit dem soeben verwendeten Begriff „Konflikt“ eröffnet sich generell die Fragestellung, ob bei der Bestimmung des zukünftigen Wohnorts der Protagonisten überhaupt von einer Krise gesprochen werden kann. Höchstwahrscheinlich ist es eine unangenehme Erfahrung, an seinem Heimatland und einer Zukunft darin zu zweifeln. Dennoch rechtfertigt diese Tatsache nicht die Verhängung eines Krisenstatus. Viel eher kann behauptet werden, dass sich der Staat Italien, wie er in *Italy – Love it or Leave it* präsentiert wird, in vielen Punkten in einer Krise befindet. Es tritt auch eindeutig hervor, dass diese Krisenherde das Leben von unzähligen ItalienerInnen beeinflussen, wozu in *Italy – Love it or Leave it* ebenfalls Luca und Gustav zu zählen sind, auch wenn es sich hierbei vermutlich um die bewusste Inszenierung eines Konflikts handelt.

Die in *Italy – Love it or Leave it* konstant wiederkehrenden Konflikte zwischen den Protagonisten lassen sich dann in ihrer Nähe zur Erzählung von Krisen begreifen, wenn man bedenkt, dass eine Krise auch als dramaturgische Kategorie verstanden werden kann. Im Einklang mit dieser Konzeption von Krisen kann *Italy – Love it or Leave it* als eine Geschichte eingeordnet werden, die von Konflikten rund um eine offene Entscheidungssituation geprägt ist (vgl. Konzeption von Krisen nach Leschke 2013). Mit diesem Verständnis von Krisen und ihrer Darstellung steht auch im Einklang, dass es im Film zu einem – nicht immer ganz ernst gemeinten – Einsatz von theaterhaften Typen wie Bösewichte und Helden kommt, wofür die Politiker Silvio Berlusconi mit seinen Skandalen als negatives und Nichi Vendola als positives Beispiel genannt werden können. Nichi Vendola eignet sich hierbei besonders gut für die Rolle des Helden, denn es ist durchaus überraschend, dass eine der südlichsten Regionen Italiens von einem kommunistisch orientierten und homosexuellen Philosophen regiert

wird, da das südliche Italien generell eher mit Konservatismus und Heteronormativität bis hin zu Homosexuellen-Feindlichkeit assoziiert wird.

4.2.2 Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in *Italy – Love it or Leave it*

Durch die Breite an den in *Italy – Love it or Leave it* behandelten Themen ist ein sehr abwechslungsreicher Film entstanden. Die einzelnen Szenen des Films sind sehr kurz gehalten und in so gut wie jeder Minute erfolgt ein Schnitt beziehungsweise ein Szenenwechsel. Auch die mit verschiedenen Experten geführten Interviews sind in der Regel nur ein bis zwei Minuten lang. Gleichzeitig ist mit einer so rasanten Szenen- und Themenfolge auch ein eher unruhiges Filmerlebnis verbunden. Es wird tendenziell nur kurz in einen Ort und die mit ihm verbundene Thematik eingeführt, bevor die Protagonisten wieder in ihren FIAT steigen und ihre Reise fortsetzen. Dadurch bleiben häufig Fragen offen, was jedoch wiederum ein Merkmal darstellt, das mit der Konzeption von Essay-Filmen übereinstimmt. Dabei werden gezielt Punkte offen gelassen, da die RezipientInnen zu eigenständigen Reflexionen sowohl auf intellektueller als auch auf emotionaler Ebene angestoßen werden sollen (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Rascaroli 2008). Die ZuseherInnen erhalten daher in *Italy – Love it or Leave it* Einblick in eine Vielzahl an Informationen über die italienische Halbinsel, sind jedoch auf ihre Eigenständigkeit angewiesen, um Genaueres zu den einzelnen Phänomenen zu erfahren und um sich tiefergehend damit auseinanderzusetzen.

Die Gestaltung des Voice-Overs in *Italy – Love it or Leave it* sticht ebenfalls durch die Nähe zu Essay-Filmen hervor. Auch in Ragazzis und Hofers zweitem gemeinsamen Film führt eine Voice-Over-Erzählstimme durch die Geschehnisse. Im Gegensatz zu *Suddenly, Last Winter* handelt sich dabei aber um die Stimme eines Protagonisten bzw. Regisseurs. Der Film beginnt damit, dass Gustav und Luca ihre Besitztümer in Umzugskartons verstauen. Bereits in diesen ersten Minuten des Films wird Spannung aufgebaut, indem Luca, der den ganzen Film hindurch neben seiner Rolle als Protagonist gleichzeitig auch als eine Art Kommentator der einzelnen Filmsequenzen auftritt, verkündet, dass man sich den Film bis zum Ende ansehen muss, um zu erfahren, für welchen neuen Wohnort sie sich entschieden haben. An dieser Stelle wird also auf

geschickte Art und Weise ein Spannungsbogen kreiert und es wird gleichzeitig zu verstehen gegeben, dass der Erzähler mehr weiß, als er den ZuseherInnen mitteilt.

So wie *Italy – Love it or Leave it* auf inhaltlicher Ebene bezüglich der Krisenthematik in zwei Ebenen – eine persönliche die Protagonisten und Filmemacher betreffende und eine allgemeine auf den italienischen Staat bezogene Ebene – unterteilt werden kann, kann bezüglich der im Film präsenten Problematiken eine Zweiteilung in Filmsequenzen, die der Darstellungen von Krisen gewidmet sind, und in Filmsequenzen, die einen Weg aus der Krise aufzeigen, festgestellt werden. Diese Zweiteilung erinnert an die Darlegung von Pro und Kontra in einem argumentativen Text, was auch dazu passt, dass die Protagonisten eine Entscheidung zu treffen haben. Um dies zu veranschaulichen, soll der grundsätzliche Aufbau von *Italy – Love it or Leave it* dargelegt werden. Zuvor sollen jedoch noch zwei wesentliche Gestaltungselemente in *Italy – Love it or Leave it* beleuchtet werden: der Einsatz von Interviews und die Verwendung von Animationen.

4.2.2.1 Die Gestaltung von Interviews in *Italy – Love it or Leave it*

Um die Verwendung von Interviews in *Italy – Love it or Leave it* zu verdeutlichen, soll genauer auf das erste im Film vorkommende Interview eingegangen werden. Damit wird das Ziel verfolgt, verständlich zu machen, wie die Regisseure die Krisenthematiken mit den Erläuterungen der von ihnen interviewten Personen und mit den dabei durch die Kameraaufnahmen eingefangenen Eindrücken verweben:

Passend zu den von ihnen für ihren „Docu-Trip“ gewählten Autos, besuchen sie als Erstes eine Fließbandarbeiterin, die beim FIAT-Werk in Turin angestellt ist. Dieses erste Gespräch findet in der Privatwohnung dieser Frau statt und die beiden Protagonisten begleiten sie anschließend auch mit dem Bus zur Arbeit. Das Gespräch dreht sich grundsätzlich um die Arbeitsbedingungen bei FIAT. Der Name der interviewten Frau wird, so wie es für Dokumentarfilme üblich ist, gemeinsam mit einer kurzen Beschreibung ihrer beruflichen Tätigkeit gleich am Beginn ihrer Ausführungen am unteren Bildrand eingeblendet. Diese Vorgehensweise ist schon aus *Suddenly, Last Winter* bekannt.

Die Filmsequenz beginnt bereits vor dem tatsächlichen Interview mit einer Animation, die zeigt, wie sich ein FIAT-Miniaturauto auf einer Landkarte in Richtung Turin bewegt

(Minute 6:40). Gleich darauf nähern sich Luca und Gustav einem Wohnhaus (Minute 6:45). Sie werden dabei von hinten in der Halbnahen aufgenommen und die Kamera wackelt mit den Schritten des Kameramanns/ der Kamerafrau mit. Das bleibt auch so, als sie von ihrer Gesprächspartnerin im Stiegenhaus begrüßt werden. In jenem daran anschließenden ersten Teil des Interviews, das im Haus der interviewten Frau stattfindet und zu dessen Beginn es auch zur, bereits erwähnten, Einblendung ihres Namens und ihres Berufes kommt, ist die Kamera eher statisch auf die Gesprächspartnerin gerichtet, zunächst in der Halbtotale und dann in der Nahen (Minute 6:55 bis Minute 8:08). Hinter ihr kann verschwommen ihre Küchenzeile ausgemacht werden. Während sie in der Halbtotale zu sehen ist und über die Fließbandarbeit spricht, wird kurz eine andere Aufnahme eingeblendet, in der sie sich ein Jackett angezogen hat und auf den Balkon hinausgeht, wofür die Kamera nach links schwenkt, aber die gleiche Einstellung beibehält und auch ansonsten nicht bewegt wird. Währenddessen können allerdings weiterhin aus dem Off ihre Erläuterungen über die Fließbandarbeit vernommen werden (Minute 7:10 bis 7:14). Bei Minute 7:33 ist die Interviewpartnerin plötzlich in der Nahen zu sehen. Dabei spricht sie über die Kurzarbeit und die notwendige Unterstützung durch ihre Eltern.

Bei Minute 7:50 ist Luca, als er eine Frage stellt, kurz in der Nahen zu sehen. Die Kamera bleibt auch noch auf ihn gerichtet, als die Interviewpartnerin mit „Ja“ darauf antwortet, und die Kamera schwenkt anschließend zu Gustav, als er zu sprechen beginnt. Luca stellt jedoch noch eine weitere Frage, wofür die Kamera nochmals kurz zurückschwenkt und die Interviewpartnerin in der Halbtotale zeigt, die sich nach hinten versetzt zwischen den beiden Protagonisten befindet. Dann fokussiert die Kamera wieder Gustav, der an dieser Stelle einen kritischen Kommentar abgibt. Man hört, dass Luca mit ihm gemeinsam den Satz mit denselben Worten beendet. Bei Minute 8:08 ist das Bild plötzlich wesentlich dunkler und man sieht nur noch die Interviewpartnerin, wie sie die Fensterläden schließt und anschließend ihr Haus verlässt. Währenddessen hört man aus dem Off, dass sie über ihren Weg zur Arbeit spricht. Dazu passend zeigt die nächste Szene (Minute 8:18) sie in ihrem Auto, als sie sich tatsächlich auf dem Weg in die Arbeit befindet, bei dem sie von Gustav und Luca begleitet wird. Sie wird von hinten in der Nahen an der Grenze zur Großaufnahme gefilmt. Auf diese Weise

sieht man, wie die Landschaft am Auto vorbeizieht, während sie über ihr Bedürfnis nach und ihren Einsatz für mehr Würde bei der Arbeit spricht.

Bis hierher deckt sich die Beschreibung mit dem, was von einem Interview in einem Dokumentarfilm zu erwarten wäre: die Interviewpartnerin tritt als Expertin zu einem gewissen Thema auf und vermittelt durch das von ihr Gesagte relevante Informationen für die Protagonisten und für die RezipientInnen. Dadurch, dass die Protagonisten während des Gesprächs sowohl zu hören als auch zu sehen sind, wird, wie es für nicht-fiktive Filme üblich ist, mit der Illusion des geschlossenen filmischen Raums gebrochen. Ferner ist es auch nicht als untypisch auszuweisen, dass während des Interviews ein Ortswechsel stattfindet, da damit eine noch vielschichtigere Gestalt der versuchten Repräsentation der sozialen „Realität“ einhergeht.

Bei Minute 8:45 erfolgt jedoch ein gewisser Bruch mit dem bisherigen Vorgehen, als Luca plötzlich in seiner Funktion als Kommentator aus dem Off zu hören ist und über die ehemaligen herausragend guten Arbeitsbedingungen bei FIAT während des Wirtschaftsbooms spricht, wofür ein Zusammenschnitt aus altem Videomaterial zum Einsatz kommt. Laut Paul Arthur dienen älteres Bildmaterial und Kollagen in Essay-Filmen dazu, die Vergangenheit zu repräsentieren, und das trifft genau auf das zu, was sich an dieser Stelle von *Italy – Love it or Leave it* ereignet (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Arthur 2003). Die Darstellung der Vergangenheit endet in dem Moment, als diese älteren Aufnahmen, an deren Schluss ein Mann auf athletische Weise in einen Pool springt, von einem vorbeifahrenden blauen Autobus abgelöst werden (Minute 9:20). Damit befindet man sich wieder in der filmischen Gegenwart. Während der Bus vorbeifährt, hört man bereits die Stimme der interviewten Frau und erst fünf Sekunden später sieht man sie, ebenfalls in einem Bus sitzend. Die Musik, die während der älteren Aufnahmen zu hören war, klingt auch noch fünf Sekunden lang nach, während die Gesprächspartnerin schon im Bus zu sehen ist, was sogar als eine Überlappung der Tonspur von drei verschiedenen Szenen angesehen werden kann: jener des ins Wasser springenden Mannes, jener des vorbeifahrenden blauen Busses und jener der interviewten Frau auf ihrem Weg zu Arbeit. Der Übergang von der Vergangenheits- zur Gegenwartsdarstellung wird demnach auch durch eine Verbindung auf der Tonspur bewerkstelligt.

Im Bus wird die Frau wieder von vorne in der Nahen gefilmt und man sieht erneut, wie die Landschaft und auch Autos beim Fenster vorbeiziehen. Während sie über die Veränderung der Pausenzeiten spricht, schwenkt die Kamera kurz zu Luca und er wird in seiner Rolle als aktiver Zuhörer gezeigt. Von Minute 9:37 bis Minute 9:44 sind Luca und die interviewte Frau gemeinsam im Bild, das teilweise aufgrund der Erschütterungen im Bus stark wackelt. Durch die gemeinsame Präsenz der beiden im Kamerabild sehen die RezipientInnen des Films sofort, was für eine Reaktion das Gehörte bei einem der beiden Protagonisten hervorruft: Luca schüttelt seinen Kopf und das Entsetzen steht ihm regelrecht ins Gesicht geschrieben. Bei Minute 9:45 filmt die Kamera plötzlich aus dem Bus hinaus und es sind Autos und ein Gebäude zu sehen. Es wird nicht darüber aufgeklärt, aber die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um ein FIAT-Werk oder Ähnliches handelt. Nach ein paar Sekunden ist wieder die interviewte Frau zu hören, bevor sie nach einem Schnitt erneut in der Halbnahen zu sehen ist. Bei Minute 10 ist das Fenster plötzlich links von ihr und die Kameraeinstellung wurde wieder auf die Nahe gewechselt. Man sieht, wie sie aus dem Fenster blickt, die Kamera wackelt erneut sehr stark und die Fahrtgeräusche sind laut zu hören. In der letzten Szene mit ihr wird sie auf der Straße von hinten in der Halbnahen gefilmt und sie dreht sich kurz um und verabschiedet sich. Luca ruft ihr noch etwas nach und ist dann in der Nahen zu sehen, als er der FIAT-Arbeiterin nachblickt (Minute 10:15). Direkt nachdem Luca und Gustav sich von ihrer ersten Interviewpartnerin verabschiedet haben, folgt in derselben Szene, während die Kamera noch auf Luca gerichtet ist, von Gustav die Frage, ob sie nun etwas essen gehen wollen. Diese unbedeutend wirkende Frage leitet jedoch auf subtile Weise bereits zur Darstellung des nächsten Problemfalls über. Auf ähnliche Weise laufen auch die anderen Begegnungen der Protagonisten mit InterviewpartnerInnen ab, nur dass die Orte und Räumlichkeiten stetig variieren. Die Aufnahmen werden also nicht immer in Privatwohnungen gemacht, sondern an ganz unterschiedlichen Orten, wie zum Beispiel in den Unterkünften der Immigranten, die auf den Orangenplantagen arbeiten, in den Bauruinen auf Sizilien oder in den Büros von PolitikerInnen. Bei den Interviews steht stets das von den interviewten Personen Gesagte im Vordergrund, während meistens nur ein oder zwei Fragen von Luca und Gustav zu vernehmen sind. Dadurch wird auch der Eindruck erweckt, dass es sich weniger um Interviews und mehr um freie Gespräche zwischen den Regisseuren und

den von ihnen besuchten Personen handelt. Die redenden Personen befinden sich zumeist im Fokus der Aufnahmen und nehmen die gesamte Leinwand beziehungsweise den gesamten Bildschirm ein. Hin und wieder werden auch Details des Drehorts oder der Räumlichkeiten, in denen die Gespräche stattfinden, eingeblendet, wobei währenddessen meistens nach wie vor das, was die interviewten Personen sagen, zu vernehmen ist. Zu dieser Art des Voice-Overs passt auch, dass der Beginn der Gespräche für die ZuseherInnen meistens schon hörbar ist, bevor die jeweiligen Personen zum ersten Mal gezeigt werden. Weiters stimmen die Detailaufnahmen der Räumlichkeiten und von sich am Drehort befindlichen Gegenständen ebenfalls gut mit dem Anspruch von nicht-fiktiven Filmen überein, den RezipientInnen eine Repräsentation der sozialen Realität zur Verfügung zu stellen.

4.2.2.2 Die Verwendung von Animationen in *Italy – Love it or Leave it*

Wie bereits in der detaillierten Beschreibung des ersten im Film enthaltenen Interviews kurz angeklungen ist, haben die Regisseure auch in *Italy – Love it or Leave it* Gebrauch von Animationen gemacht. So sieht man beispielsweise immer wieder verschiedenfarbige FIAT-Miniaturautos, die sich, wie von selbst, auf einer italienischen Landkarte bewegen (z.B. Minute 6:39 bis 6:46). Dazu wird auch das Geräusch des Auspuffs eingespielt. Diese Art von Animationen, die wahrscheinlich – wie bei den Aufnahmen der Plastikfiguren in *Suddenly, Last Winter* – durch den Zusammenschnitt vieler einzelner Fotos der Spielzeugautos auf der Landkarte entstanden sind, dienen der Strukturierung des Films. Sie machen den ZuseherInnen den Ortswechsel der ProtagonistInnen deutlich und führen dadurch gleichzeitig in eine neue Filmsequenz und in die damit verbundene Krisenthematik ein. Dass sich die Farbe der FIATs dabei immer wieder ändert, kann als Ausdruck des persönlichen Stils der Regisseure interpretiert werden, die, wie ebenfalls bereits in der Analyse von *Suddenly, Last Winter* aufgezeigt werden konnte, eine gewisse Tendenz zu solchen spielerischen und komischen Elementen aufweisen. Durch diese starke Präsenz des persönlichen Stils schwingt in Ragazzis und Hofers Filmen Subjektives, Kreatives und Irrationales mit, was mit Nora Alters Konzeption von Essay-Filmen übereinstimmt (vgl. Alter 1996 und 2002).

Gleichzeitig ist diesbezüglich zu bedenken, dass solche Tendenzen in der Gestaltung von Filmen oft als die persönliche Handschrift von RegisseurInnen bezeichnet werden

und auch als eine grundlegende Charakteristik von DokumentarfilmerInnen verstanden werden. Inwiefern eine persönliche Handschrift mit nicht-fiktiven Filmen in Zusammenhang steht, soll durch das folgende Zitat aus Strauchs und Engelkes Buch „Filme machen. Denken und produzieren in filmischen Einstellungen“ verständlicher gemacht werden:

Jeder Dokumentarfilm sollte in seiner Machart erkennbar einen persönlichen Stil verwirklichen. Dies kann eine besondere Art des Fragens in einem Interview sein oder der großzügige Einsatz einer bewegten Kamera. Auch häufige emotionalisierende Nahaufnahmen können einen Stil charakterisieren. Der interessierte Zuschauer führt einen Dialog mit den Machern über dessen Machart: Ist die Darstellung wahr? Ist die Stellungnahme ernst gemeint oder ironisch? Spricht mich die Machart des Films an? [...] Dokumentarfilme sind daher strikt zu unterscheiden von bloßen Behauptungen des Realen [...] (Strauch/Engelke 2016, S.176).

Im Fall von den Animationen in *Italy – Love it or Leave it* stellt sich jedoch die Frage, ob von den Regisseuren nicht bereits eine Grenze bezüglich der Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb eines Dokumentarfilms überschritten wurde, da das Subjektive und Autobiografische dabei sehr stark mitschwingt. Diese subjektiven Elemente kommen in anderen animierten Filmsequenzen noch besser zum Ausdruck. So sieht man Luca und Gustav zum Beispiel nach dem Lokalbesuch, der an das erste Interview anschließt, in einem roten FIAT. Gleichzeitig bewegt sich ein roter Pfeil, der größer als das Auto ist, durch das Bild. Der Hintergrund ist in beige gehalten und erinnert an eine alte Leinwand. Das gesamte Bildmaterial, das in dieser Filmsequenz verwendet wurde, wurde wahrscheinlich aus verschiedenen Aufnahmen zusammengesetzt, da zum Beispiel Lucas Kopf in Relation zum Auto zu groß wirkt. Als das Auto aus dem Bild verschwindet, erscheint eine eher aufreizend gekleidete Frau auf einer Rakete, wobei die Farbe Rot weiterhin sehr stark präsent ist. Die Rakete wird von der Frau gezündet und es erscheinen der untere Teil einer Mokka-Kaffeemaschine sowie erneut der rote FIAT im Bild. Das Auto fährt sehr schnell und es können Bremsgeräusche als Soundeffekte vernommen werden. Die Rakete verlässt das Bild, während Luca und Gustav in ihrem FIAT die Kaffeemaschine umkreisen, die nun, wie von einer unsichtbaren Hand, zuge dreht wird. Das Auto verlässt dann ebenfalls das Bild und es erscheint ein Oktopus, der die kochende Kaffeemaschine im Wasser verschwinden lässt.

Diese soeben beschriebene Filmsequenz dauert von Minute 10:42 bis Minute 10:55 und wird am Anfang durch einen Kommentar von Luca ergänzt, in dem er sagt, dass er nach dem Essen lieber nicht vom italienischen Espresso und der Firma „Bialetti“ sprechen hätte sollen. Gleichzeitig ist die gesamte Filmsequenz hindurch französisch anmutende Musik zu hören. Diese Musik knüpft dann auch gemeinsam mit der Weiterführung von Lucas Kommentar an die nächste Filmsequenz an, die ab Minute 10:55 durch Filmaufnahmen von der Fahrt zur piemontesischen Gemeinde Omegna am Lago D’Orta beginnt. In einer solchen Animation, wie sie gerade beschrieben wurde, ist viel enthalten, was erneut für ein Abweichen vom klassischen Verständnis eines nicht-fiktiven Films spricht. Abgesehen davon, dass animierte Szenen dieser Art offensichtlich nicht anhand von Material entstehen, das in dieser Form von der Kamera eingefangen wurde, kommen dadurch wieder die spielerische Herangehensweise und die Experimentierfreudigkeit zum Ausdruck, die typisch für Essay-Filme sind. Dazu passt auch Lucas Kommentar aus dem Off sowie die Musik und die Soundeffekte, die dem Film eine subjektive Note verleihen und gleichzeitig Ironie und Komik mitschwingen lassen.

Eine andere Form von Animation, die in *Italy – Love it or Leave it* beobachtet werden kann, ist in jenen Szenen enthalten, die einen alten Fernseher zeigen, auf dem kurze Filmsequenzen gezeigt werden. So sieht man etwa ab Minute 22:10 einen alten Fernseher auf einem dreckigen Boden stehen, auf dem Fernsehaufnahmen abgespielt werden, die die hohe Jugendarbeitslosigkeit in Italien und Berlusconis „Ruby-Gate-Affäre“ thematisieren. Aber auch Filmsequenzen mit einer Art von Diashow können zum Einsatz von Animationen in *Italy – Love it or Leave it* gezählt werden. Dabei ist als Soundeffekt ein Klick beim Wechsel der Bilder zu hören und Luca kommentiert die Fotos aus dem Off, wodurch zumeist eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Filmsequenzen hergestellt wird. Weiters wird jene Aufnahme, die die vorangegangene Filmsequenz abschließt, in das erste Bild der Diashow umgewandelt. Dies ist zum Beispiel bezüglich der Darstellungen zum sexualisierten Frauenbild in Italien zu beobachten, als nach den Aufnahmen einer Demonstration und vor einer sehr auffälligen animierten Szene, die gleich im folgenden Absatz thematisiert wird, eine solche Diashow erfolgt (Minute 26). Ein weiteres Mal kommt eine Diashow zum Einsatz, als zur Darstellung der Müllproblematik in Neapel übergeleitet wird, wobei jedoch auf einen

Kommentar verzichtet wurde (Minute 43:24). An diese Diashow zur Müllproblematik schließt eine Panoramaaufnahme von Neapel an, wobei im Vordergrund ein Spielzeugauto der Marke „FIAT“ über einen Haufen aus Müll fährt (Minute 43:30), und es kommt erneut Musik zum Einsatz. Darauf folgt wieder eine Filmsequenz mit einem alten Fernseher, der sich auf einem Müllplatz befindet und auf dem eine Art von Sketch, der der Müllsituation gewidmet ist und der auf das Treffen mit der nächsten Interviewpartnerin vorbereitet, abgespielt wird (Minute 43:45).

Eine besonders einprägsame und gänzlich animierte Filmsequenz in *Italy – Love it or Leave it* ist jene, in der Frauen aus sexistischen Werbeplakaten fallen und in einen Fleischwolf stürzen, worin Evelyn Runge Ähnlichkeiten zu Monty Pythons *Flying Circus* erkennt (ab Minute 26:18) (vgl. 2012, S.3). Es lässt sich darin auch Georges Méliès zirkushaft phantastische Stummfilmästhetik entdecken: Luca und Gustav fahren in einem blauen FIAT durch ländliches Gebiet und an Plakaten vorbei, die pornografische Inhalte aufweisen. Die (halb-)nackten Frauen werden anschließend in einem Fleischwolf verarbeitet. All dies ist wieder in der Form einer Kollage gestaltet und von Musik und Soundeffekten wie einem blökenden Schaf untermalt. Die Animation schließt mit dem verstörenden Bild von tanzenden Frauen, die gleichzeitig sich rhythmisch bewegendes Fleisch darstellen, ab, was von eher hektischer Geigenmusik begleitet wird. Diese Abschlussszene der soeben erläuterten Animation soll durch folgenden von Minute 25:46 stammenden Screenshot verdeutlicht werden, in dem das Weiß und Rot der Frauenkörper und die sie umgebenden Knochen durch den schwarzen Hintergrund noch mehr hervorstechen:



Gleich darauf sind Luca und Gustav zu sehen, wie sie sich dem Haus nähern, in dem das Interview mit Lorella Zanardo stattfindet, wobei wieder eine Verbindung der Szenen anhand der Tonspur beobachtet werden kann, da Gustavs Stimme bereits während der animierten Szene vernehmbar ist.

Nachdem nun klargestellt wurde, in welcher Form Interviews und Animationen in Hofers und Ragazzis zweitem Film Verwendung finden, soll nun mit der bereits angeklungenen Beschreibung der Handlungsgestaltung und der Darlegung der in *Italy – Love it or Leave it* repräsentierten Krisenthematiken fortgesetzt werden. Damit erfolgt auch in diesem Unterkapitel ein Teil der Beschreibung der inhaltlichen Krisenerzählungen, denn aufgrund des speziellen Aufbaus dieses Films vermischen sich die inhaltliche und die filmästhetische Analyse in *Italy – Love it or Leave it* viel stärker miteinander, als es bei *Suddenly, Last Winter* der Fall war.

4.2.2.3 Die Darstellung der Krisenthematiken in *Italy – Love it or Leave it*

Der Film beginnt damit, dass die Ausgangslage der ProtagonistInnen und somit die Entstehungsgeschichte des Films erklärt wird. Man erhält Informationen darüber, dass

der Mietvertrag ausläuft und dass viele FreundInnen und Bekannte von Luca und Gustav bereits im Ausland leben. Die Protagonisten werden kurz vorgestellt und gleichzeitig werden in diesen ersten Filmminuten bereits einige Krisenthematiken angedeutet. So liest Gustav bei Minute 2:54 zum Beispiel von seinem Handy ab, dass jeder/ jede vierte ItalienerIn an der Armutsgrenze lebt und dass die Akademikerquote der italienischen Männer bei 15% liegt. Auch Silvio Berlusconi und seine Politik finden ab Minute 3:10 Erwähnung. Daraufhin wird der partnerschaftliche Konflikt der Protagonisten ersichtlich, auf den später noch genauer eingegangen werden soll.

Danach wird der Titel des Films eingeblendet und im Anschluss daran beginnt die erste Darstellung einer Krisenthematik, die sich mit den Arbeitsverhältnissen von KurzarbeiterInnen und der Verlagerung von Produktionsstätten italienischer Firmen ins Ausland befasst. Dafür besuchen sie von Minute 6:45 bis Minute 10:15 eine Frau, die als Kurzarbeiterin Fließbandarbeit im FIAT-Werk verrichtet, und fahren anschließend nach Omegna, wo sie ehemalige Angestellte der Firma „Bialetti“ antreffen, die ihren Job verloren haben, da die Produktion der Mokka-Kaffeemaschinen nach Rumänien verlegt wurde (Minute 10:55 bis 12:32).

Wenn man die Minutenangaben zu dieser ersten Krisenthematik betrachtet, fällt auf, dass zwischen dem Besuch bei der FIAT-Arbeiterin und dem Aufsuchen der ehemaligen „Bialetti“-Angestellten vierzig Sekunden liegen. Das hängt damit zusammen, dass die überleitenden Filmsequenzen nicht direkt zur in *Italy – Love it or Leave it* stattfindenden Erzählung der Krisen gezählt wurde. Gleichzeitig sind diese Überleitungen als ein wichtiges Charakteristikum von Hofers und Ragazzis Filmgestaltung zu werten und es kommen darin häufig Subjektivität und die Nähe zum Essay-Film zum Ausdruck. Auch darauf soll weiter unten noch genauer eingegangen werden.

Die Darstellung der Krisenthematiken in *Italy – Love it or Leave it* setzt bei Minute 14:28 mit einem neuen Schwerpunkt fort: dem mangelnden Schutz der Natur. Darauf wird jedoch nur kurz eingegangen, als sich die Protagonisten beim Como-See aufhalten, was Gustav zum Anlass nimmt, um über die schlechte Abwassersituation und den miserablen Zustand der italienischen Gewässer zu sprechen. Bei Minute 15:15 leitet Luca in seinem Kommentar dazu über, dass auch die Kultur in Italien zu wenig gefördert wird, indem er darüber spricht, dass in Pompeji erneut Bauten eingestürzt sind. Dies bedeutet, dass der zuvor definierte Schwerpunkt dieser Krisenthematik auf die

Darstellung des mangelnden Schutzes der Natur und der Kultur in Italien ausgeweitet werden könnte. Dazu passt auch die daran anschließende Filmsequenz, die als erste Repräsentation eines möglichen Weges aus der Krise interpretiert werden kann. Luca und Gustav interviewen von Minute 15:37 bis Minute 16:44 den Gründer der italienischen Slow-Food-Bewegung, Carlo Petrini.

Danach fahren die Protagonisten zum ersten Mal in das südliche Italien, wo sie sich im kalabrischen Rosarno der Krisenthematik der Ausbeutung von ImmigrantInnen widmen. Man könnte dies auch als Fortsetzung von früheren Filmsequenzen sehen, die ebenfalls prekäre Arbeitsverhältnisse zum Thema hatten (vgl. Kurzarbeiterin bei FIAT und ehemalige Angestellte bei „Bialetti“). Gleichzeitig wird dadurch die Beschäftigung mit der italienischen Kulinarik weitergeführt, die mit Carlo Petrini ins Spiel gekommen ist, da es sich bei den ImmigrantInnen um ArbeiterInnen auf Orangenplantagen handelt. Von Minute 18:17 bis Minute 21:30 befinden sich die Protagonisten bei den Unterkünften der PlantagenarbeiterInnen. Sie treffen dort auch auf einen freiwilligen Helfer, Giuseppe Pugliese, der mit seinem persönlichen Engagement wiederum einen möglichen Weg aus der Krise repräsentiert. Luca wird bei seinem Rundgang durch die Unterkunft von der Kamera begleitet und aus dem Off erklingt Gitarrenmusik (ab Minute 19:15). Danach werden Orangenbäume sehr nahe gefilmt, während nach wie vor die, eine traurige Stimmung verbreitende, Gitarrenmusik zu hören ist. Das Bild wackelt auch in diesen Szenen teilweise und wird ferner des Öfteren unscharf (z.B. bei Minute 19:40). Es kommt auch ein Arbeiter selbst zu Wort (Minute 19:53) und Giuseppe Pugliese kann direkt bei der Verrichtung seiner Freiwilligentätigkeit beobachtet werden (Minute 20). Viele der Aufnahmen sind bei Nacht entstanden und die vorherrschende Dunkelheit trägt verstärkenden zur Entstehung eines düsteren Gesamtbilds bei. Im Kontrast dazu vermittelt Giuseppe Pugliese mit seinen Worten die Hoffnung auf eine Wende zum Positiven.

Danach wechselt der Film auf die Sphäre der Politik und wieder in den Norden Italiens. Dieser Themenwechsel zur Darstellung politischer Missstände in Italien wird durch den Einsatz einer animierten Szene angekündigt, die die „Ruby-Gate-Affäre“ rund um Silvio Berlusconi anspricht (ab Minute 22:10, siehe auch Erläuterungen zum Einsatz von Animationen in *Italy – Love it or Leave it*). Die Protagonisten besuchen in Mailand eine Veranstaltung mit dem Titel „In Unterhosen, aber lebendig“, bei der Berlusconi und

seine Taten verteidigt werden (ab Minute 22:32). Es werden Ausschnitte der Veranstaltung gezeigt, die Kamera fokussiert aber auch stark die ZuhörerInnen und deren Reaktionen auf die Rede. Als Gustav im Anschluss Personen befragt, entwickelt sich eine Art von Streitgespräch ausgehend von der Frage, ob sie jungen Menschen raten würden, in Italien zu bleiben. Diese Filmsequenz wird durch ein vollkommen schwarzes Bild abgeschlossen (Minute 25:17).

Danach steht das sexualisierte Frauenbild in Italien im Fokus des Films, das durch den „Ruby-Gate-Skandal“ mit Berlusconi verknüpft ist, jedoch auch die Medien und gesellschaftliche Strukturen in den Blick nimmt. Es werden kurze Ausschnitte einer Demonstration für die Würde der Frauen gezeigt (ab Minute 25:35) und anschließend treffen sich die Protagonisten mit Lorella Zanardo, der Co-Regisseurin des Films *Der Körper der Frauen* (ab Minute 26:49). Sie besucht Schulen und führt einen Blog, um Bewusstsein für das sexualisierte Frauenbild zu schaffen, was bedeutet, dass auch Lorella Zanardo einen möglichen Weg aus der Krise repräsentiert.

Nach einem kurzen Ausflug nach Rimini, der wohl eher den Veränderungsprozess von durch Tourismus geprägten Orten als eine Krise veranschaulicht (Minute 31:37 bis Minute 33:50), fahren Luca und Gustav weiter nach Predappio in der Region Emilia-Romagna, wo sie eine Benito Mussolini gewidmete Krypta und einen Souvenirladen besuchen, was wieder zum Themengebiet der politischen Missstände in Italien passt (ab Minute 33:50 bis Minute 35:30). Sie interviewen den Besitzer des Souvenirladens Pierluigi Pompignoli, der die Herrschaft Mussolinis idealisiert und bezüglich Fehlentwicklungen in jener Zeit auf die Allianz mit Adolf Hitler verweist.

Eine Rede Berlusconis, die zu hören ist, während Luca und Gustav auf einem Dach Leintücher zusammenlegen, und in der er sich gegen die Gleichstellung von homosexuellen Paaren mit traditionellen Familien ausspricht, kann ebenfalls noch zur Darstellung der Krisenthematik „italienische Politik“ gezählt werden (Minute 36:10 bis 37:13). Mit dieser Filmsequenz wird auch die in *Suddenly, Last Winter* repräsentierte Krisenthematik aufgegriffen und sie wird ebenfalls durch ein völlig schwarzes Bild abgeschlossen. Dieses Schwarzwerden des Bildes vor dem Beginn einer neuen Filmsequenz, das nun schon zum zweiten Mal erwähnt wird, macht den Schnitt für die RezipientInnen sehr deutlich wahrnehmbar und ist daher als ein eindeutiges Charakteristikum von nicht-fiktiven Filmen auszuweisen. Es wird dadurch auf die filmische

Wirklichkeit aufmerksam gemacht beziehungsweise mit ihr gebrochen, was der Intention von fiktiven Filmen entgegenläuft.

Daran anschließend fahren die Protagonisten auf ihrem Weg nach Mailand, wo der „Ruby-Gate-Prozess“ stattfindet, durch die Toskana. Luca streicht die Schönheit dieser Region hervor, worauf Gustav wiederum etwas Negatives zu erwidern weiß: es leben in dieser malerischen Landschaft fast nur noch Personen, die nicht in Italien geboren wurden (Minute 38:30 bis Minute 39:20). Genauso wie der kurzen Filmsequenz über Rimini wohnt dem Ganzen aber kein wirklich krisenhafter Charakter inne. In Mailand treffen Luca und Gustav dann auf protestierende Menschen, die einerseits für und andererseits gegen Silvio Berlusconi auf die Straße gehen, wobei an diesem Punkt den AnhängerInnen Berlusconis etwas mehr Filmzeit zugestanden wird (Minute 40:10 bis Minute 41:30 im Gegensatz zu Minute 39:35 bis Minute 40:10).

Die nächste auf Italien bezogene Krisendarstellung ist bei Minute 43:25 zu verorten und diese wendet sich wieder der Thematik des Naturschutzes zu, die bereits durch die Filmsequenz am Como-See angeklungen ist (vgl. Minute 14:28). Die Protagonisten reisen nach Neapel und treffen dort Loredana Simioli, die sich mithilfe von Komik und Ironie für die Beseitigung des Müllproblems in süditalienischen Städten einsetzt und somit auch für einen möglichen Weg aus der Krise steht. Darauf folgt ein Treffen mit Francesco Pacane, der eine Mülltrennungsfirma betreibt und sich für den Schutz der kampanischen Umwelt einsetzt (ab Minute 46). Die Einblicke in sein Unternehmen wurden mit fröhlicher klassischer Musik unterlegt und es entsteht zusammen mit dem Bildmaterial der Eindruck, als ob die beim Recyclingprozess von Plastik zum Einsatz kommende Maschine einen Tanz aufführen würde (Minute 47:40). Durch diese Kombination aus Musik und Bildmaterial kommt wieder die spielerische Herangehensweise der Regisseure zum Ausdruck, die sie auch als Essay-Filmer erscheinen lässt.

Pacane erwähnt während seines Gesprächs mit Luca und Gustav auch die organisierte Kriminalität, die als nächste Krisenthematik in *Italy – Love it or Leave it* fokussiert wird. Dafür fahren die Protagonisten nach Bivona in Sizilien und treffen Ignazio Cutro auf seiner Obstplantage. Cutro setzt sein Leben und das Wohl seiner Familie aufs Spiel, da er die Schutzgeldzahlungen an die sizilianische Mafia verweigert. Das Treffen mit ihm repräsentiert demnach gleichermaßen die organisierte Kriminalität in Italien und die privaten beziehungsweise gesellschaftlichen Initiativen gegen die Mafia.

Daran anschließend fokussiert der Film den Konflikt zwischen den Protagonisten, worauf in der Beschreibung der diesbezüglichen Schlüsselszenen weiter unten noch genauer eingegangen werden soll (ab Minute 51:45). Mit Lucas Kommentar aus dem Off, in dem er darauf hinweist, dass er eine weisere Person als sich selbst zu Rate ziehen muss, wird zum Treffen mit dem Schriftsteller Andrea Camilleri übergeleitet (Minute 53:30 bis Minute 54:48). Die Begegnung der Protagonisten mit ihm kann gänzlich zur Darstellung eines möglichen Weges aus der Krise gezählt werden. Das Interview ist im Unterschied zu den anderen in *Italy – Love it or Leave it* vorkommenden Interviews sehr statisch gehalten. Die Kameraeinstellung bleibt stets dieselbe und der durchgehend sitzende Andrea Camilleri wird stark beleuchtet, wie durch den folgenden Screenshot von Minute 53:57 hervorgestrichen werden soll:



Bei der Darstellung der darauf folgenden Krisenthematik geht es erneut um den mangelnden Schutz der italienischen Natur im Zusammenhang mit Bauspekulation und dem Einfluss der organisierten Kriminalität auf die Politik. Gustav und Luca bleiben dafür in Sizilien und fahren nach Giarre, das als Zentrum der italienischen

Bauspekulation angesehen wird (Minute 56:55 bis Minute 60:10). Dort treffen sie Claudia D'Aita, die das Festival „Incompiuto Siciliano“ („Sizilianisches Unvollendetes“, Übersetzung von V.K.) organisiert und somit wieder eine Person darstellt, die aus widrigen Umständen etwas Positives abgeleitet hat, das das Bewusstsein für vorhandene Probleme schärft und gleichzeitig die Solidarität fördert. Sie spricht jedoch in *Italy – Love it or Leave it* vor allem über die negativen Aspekte der Bauruinen, wie etwa die Scham und die Wut, die bei den in Giarre ansässigen Menschen stark präsent ist. Aufnahmen der bis heute ungenützten Bauten ergänzen das von Claudia D'Aita Geschilderte (zum Beispiel ab Minute 59:38), wobei auch mit dem Kamerawinkel experimentiert wird und schräge Aufnahmen der Gebäude zum Einsatz kommen. Diese Experimentierfreudigkeit erinnert wiederum an jene Charakteristika, die bezüglich Essay-Filmen genannt wurden.

Auch beim nächsten Interview wird die Thematik des Einflusses der Mafia auf die italienische Politik aufrechterhalten. Die Protagonisten sind mit der Fähre von Sizilien nach Kalabrien gefahren und statten Carolina Girasole, der Bürgermeisterin von Isola di Capo Rizzuto, einen Besuch im Rathaus ab (Minute 62:15 bis Minute 64:45). Durch ihren Einsatz für mehr Transparenz in der Politik steht auch sie für den Kampf für ein besseres Italien und für einen Weg aus der Krise, sie schärft durch ihr Interview jedoch, ebenso wie Claudia D'Aita, auch nochmals den Blick für gewisse Schieflagen.

Die Krisenthematik der Missstände in der italienischen Politik wird auch in jenen Filmsequenzen aufrechterhalten, die dem Treffen mit Nichi Vendola, dem apulischen Regionalpräsidenten, in Bari gewidmet sind (Minute 66:35 bis Minute 69:30). Während am Beginn des Interviews mit Nichi Vendola (Minute 67:35) noch viele verschiedene Aufnahmen zum Einsatz kommen, sind gegen Ende des Gesprächs immer weniger Schnitte zu beobachten, was damit einhergeht, dass eine gewisse Ruhe in das Bild einkehrt. Diese Gestaltung des Filmmaterials korrespondiert gut mit dem von Nichi Vendola Geäußerten, da er im Interview zuerst Probleme schildert – zum Beispiel indem er sagt, dass die Politik sich vom Alltäglichen und von der Kultur entfernt hätte – und dann dazu übergeht, Argumente für den Verbleib in Italien stark zu machen. Spätestens ab diesem Zeitpunkt kann festgestellt werden, dass die Vermittlung eines positiven Blicks auf Italien im Film vordergründig geworden ist und dass infolgedessen die Darstellung der Krisenthematiken durch die Repräsentation eines möglichen

Lösungsweges ersetzt wird. Dazu passt auch die aus dem Off erklingende und als fröhlich einzuordnende Flötenmusik, deren Einspielung vor dem Interview mit Nichi Vendola beginnt. Hier klingt auch wieder jenes theoretische Konzept an, das die dramaturgische Kategorie der Krise in der Gestalt von Konflikten beschreibt, die von offenen Entscheidungssituationen geprägt sind und nach einer Lösung streben (vgl. Leschke 2013). Am Ende des Films (Minute 70:35 bis Minute 71:20) kommt es zu einem Interview mit einem Geistlichen, Padre Fedele, der Abt des Pulsano-Klosters in Apulien ist, was einen interessanten Kontrast zum Umgang mit VertreterInnen der katholischen Kirche in *Suddenly, Last Winter* bildet. Das Interview sticht auch dadurch hervor, dass die Protagonisten während des gesamten Gesprächs kein einziges Mal im Bild zu sehen sind und man sie auch nicht hören kann.

Die endgültige Lösung des Konflikts und Beendigung der offenen Entscheidungssituation erfolgt in den allerletzten Minuten des Films. Man sieht Gustav, gemeinsam mit anderen Männern, beim Beladen eines Autos und danach die beiden Protagonisten beim Einzug in eine neue Wohnung (ab Minute 71:55). Luca kommentiert dazu, dass man als ZuseherIn sicher wissen möchte, für welchen Wohnort sie sich im Endeffekt entschieden haben. Er schränkt die Auswahl dabei auf Berlin oder Rom ein, was im Film bis zu diesem Zeitpunkt nicht in dieser Klarheit hervorgetreten ist. Erhöht wird die Spannung noch zusätzlich dadurch, dass Gustav während des Einräumens der Bücher auf Deutsch telefoniert (Minute 72:45). Als Gustav auflegt, sieht man Luca aus dem Fenster blicken, und als die Kamera dann durch einen „Point-of-View-Shot“ seine Perspektive einnimmt, erscheint – mit zunehmender Bildschärfe – das römische Kapitol, woraufhin dann auch, im Einklang mit typisch dokumentarischem Vorgehen, „Roma“ und „Italy“ eingeblendet werden (Minute 73:13).

Fasst man nun die Darstellung von Krisen in *Italy – Love it or Leave it* kurz zusammen, ergibt sich der folgende Überblick über die gewählten Thematiken und ihre Verknüpfung mit einer italienischen Region sowie über die Reihenfolge ihrer Präsentation im Film:

1. Prekäre Arbeitsverhältnisse (Norditalien),
2. mangelnder Schutz von Natur und Kultur (Norditalien),

3. erneute Thematisierung von prekären Arbeitsverhältnissen in Form von Ausbeutung von ImmigrantInnen (Süditalien),
4. politische Missstände anhand der Auseinandersetzung mit Silvio Berlusconi (Norditalien),
5. sexualisiertes Frauenbild (Norditalien),
6. erneute Darstellung der politischen Missstände in Form von Faschismus und Berlusconis „Ruby-Gate-Skandal“ (Norditalien),
7. erneute Thematisierung des mangelnden Schutzes der Natur anhand der Müllproblematik (Süditalien),
8. organisierte Kriminalität (Süditalien) und
9. erneute Darstellung von politischen Missständen, auch im Zusammenhang mit dem Einfluss der Mafia auf die italienische Politik, in Form von Angriffen auf Privatpersonen und PolitikerInnen sowie durch Bauspekulation (Süditalien).

Den Rahmen um die Schilderung dieser Krisenthematiken bildet der partnerschaftliche Konflikt zwischen den Protagonisten. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistet die Gestaltung des Voice-Overs. Da Lucas Stimme die Erzählstimme ist, wird der Eindruck vermittelt, dass es sich bei diesem Film eher um ein Projekt von Luca handelt, was auch dadurch zusätzlich interessant ist, dass Luca im Film die Rolle innehat, für den Verbleib der Protagonisten in Italien einzutreten, während Gustav sich tendenziell für das Auswandern stark macht. Es wurde bereits erwähnt, dass es im Zusammenhang mit dieser die Protagonisten betreffende Konstellation im Film immer wieder zu Konfliktsituationen kommt, denen wahrscheinlich bewusste Inszenierung zugrunde liegt. Auch in *Suddenly, Last Winter* gibt es solche autofiktionalen Elemente und Filmsequenzen, die kleine Konflikte zwischen den Protagonisten andeuten, so zum Beispiel wenn Luca Gustavs offensives Vorgehen beim Befragen von Personen auf offener Straße bekrittelt. In *Italy – Love it or Leave it* nehmen diese partnerschaftlichen Konflikte jedoch allein dadurch, dass sie sich um die dem Film zugrundeliegende Frage und die damit verbundene unterschiedliche Haltung der Protagonisten drehen, wesentlich mehr Raum ein. Dies soll nun anhand von Schlüsselszenen aus *Italy – Love it or Leave it* noch deutlicher gemacht werden:

Eine dieser Schlüsselszenen kann um Minute 4 festgesetzt werden, als im Film bereits erläutert wurde, dass Gustav aufgrund der vielen in Italien präsenten Krisenherde –

geringe Akademikerquote, Skandale von hochrangigen PolitikerInnen etc. – den Wunsch hegt, auszuwandern. Luca jedoch hängt an der Schönheit seines Mutterlandes und zählt als Reaktion auf Gustavs Kritik an Italien Sehenswürdigkeiten, berühmte Personen und auch persönliche Beweggründe, wie dass er seine Mutter und deren Kochkünste vermissen würde, auf, wobei all dies von einer Kollage aus älteren Aufnahmen der genannten Personen oder Sehenswürdigkeiten oder auch von gar nicht damit in Zusammenhang stehenden Menschen, wie beispielsweise von einer tanzenden Frau, begleitet wird (Minute 4:15 bis Minute 4:57). Ab Minute 5 sieht man dann verschiedenste und sich schnell abwechselnde Szenen, in denen Gustav und Luca, überwiegend sitzend, in Diskussionen verwickelt sind. Man hört jedoch nicht, was sie genau besprechen, da die Tonspur völlig von einem Blasinstrument eingenommen wird. Darauf folgt eine Aufnahme Lucas, wie er seinen Kopf in einem Polster vergräbt, als er als Kommentator aus dem Off erläutert, dass sie sich auf einen Waffenstillstand und auf eine sechsmonatige Entscheidungsfindungsphase geeinigt haben. Dies wird wieder von einer Szene abgelöst, in der sie beide entspannt, von hinten gefilmt und mit den Füßen hochgelagert, auf ihrem Balkon sitzen. Daraufhin kommt es zu einem Handschlag zwischen Gustav und Luca, der die gemeinsame Reise besiegelt. Erst danach wird der Titel des Films eingeblendet (Minute 5:35).

Danach folgt die Überleitung zu den Interviews, durch die die verschiedenen Krisenherde Italiens aufgezeigt werden. Die partnerschaftlichen Konflikte konzentrieren sich in diesem Teil des Films zumeist auf jene Filmsequenzen, in denen sich die Protagonisten im Auto befinden. Sie besprechen dabei das Erlebte und reflektieren auch, was dies für die Wahl ihres zukünftigen Wohnortes bedeutet. So erfolgt etwa nach dem Besuch bei den kalabrischen PlantagenarbeiterInnen zum ersten Mal im Film eine Art von Ergebnisbericht, bei dem Gustav während der Fahrt mit dem Auto hervorstreicht, dass es viele irrationale Gründe gibt, um in Italien zu bleiben, dass aber die Dinge, die sie durch diesen „Docu-Trip“ über ihr Land lernen, eindeutig dagegen sprechen und ihm Recht geben. Luca erwidert darauf nichts und sieht nur aus dem Fenster (ab Minute 21:45).

Solche Szenen im Auto verfügen jedoch über eine zweite Ebene der Reflexion, durch die die subjektive Sichtweise von Luca noch deutlicher hervortritt. Durch den Voice-Over-Kommentar vermittelt Luca seine Sicht der Dinge, die auch in einem gewissen

Kontrast zu den Filmaufnahmen stehen kann. So sind beispielsweise ab Minute 42:17 Gustav und Luca wieder von vorne bei einer Autofahrt zu sehen und Luca übt die deutsche Aussprache. Ab Minute 43 ist, kurz nach dem Wechsel in eine andere Perspektive der Kamera, durch die der gelbe FIAT nun von hinten und in einer Panoramaaufnahme gefilmt wird, Lucas Kommentar zu hören, in dem er einerseits darüber informiert, dass nun drei Monate seit ihrem Pakt vergangen sind, und dadurch den ZuseherInnen eine wesentliche Information bezüglich der Handlung des Films zukommen lässt. Andererseits ruft er in diesem Voice-Over-Kommentar zu einem veränderten Blickwinkel auf Italien und die ItalienerInnen auf, der sich nicht nur an Berlusconi und seinen AnhängerInnen orientiert, und leitet dadurch zur nächsten Filmsequenz über. Während dieses Kommentars ändert sich die Kameraperspektive noch zweimal, wodurch Luca und Gustav wieder von vorne in einer Großaufnahme zu sehen sind (Minute 43:07) und danach das Auto von vorne in Panoramaaufnahme gezeigt wird (Minute 43:15). Man könnte an dieser Stelle schlussfolgern, dass Lucas verbaler Aufruf zu einem anderen Blickwinkel auf Italien durch den Wechsel der Kameraperspektiven begleitet, untermalt und imitiert wird.

Eine weitere Schlüsselszene bezüglich der Darstellung der Partnerschaft zwischen den Protagonisten in *Italy – Love it or Leave it* folgt auf das Treffen mit Ignazio Cutro, der sich mit seiner Verweigerung von Schutzgeldzahlungen gegen die sizilianische Mafia stellt. Diese Filmsequenz, die mit Minute 51:45 beginnt, markiert den Höhepunkt des Konflikts zwischen Luca und Gustav. Sie befinden sich dabei in der Nähe des Meers und während des Gesprächs nehmen immer wieder Landschaftsaufnahmen das Bild ein, obwohl man sie trotzdem weiterhin diskutieren hören kann. Die gegensätzlichen Standpunkte der beiden Protagonisten verfestigen sich. Luca spricht sich gegen Deutschland aus und Gustav ist nicht davon überzeugt, dass sich Italien ändern kann. Die Filmsequenz endet damit, dass sie beide voneinander abgewandt stehen und schließlich das gesamte Bild von einer Aufnahme des Meeres ausgefüllt wird.

Nach einem Zusammenschnitt von verschiedenen Momenten der Reise, die nach dem Gespräch mit Andrea Camilleri ab Minute 54:48 zusammen mit französisch

anmutender Musik⁸ zu sehen sind, ist die nächste Station im Zuge des „Docu-Trips“ Acitrezza in Sizilien (Minute 55:25). Dort folgt nochmals eine Unterhaltung zwischen Gustav und Luca, die ebenfalls als Schlüsselszene bezüglich des partnerschaftlichen Konflikts gewertet werden kann und bei der die fehlende Akzeptanz gegenüber Homosexuellen von Gustav thematisiert wird. Luca reagiert mit Verständnis auf die Reaktionen der Menschen und streicht hervor, dass viele, vor allem im ländlich geprägten südlichen Italien, offen gelebte Homosexualität wahrscheinlich nicht gewohnt sind. Auch wenn die Protagonisten nicht einer Meinung sind, ist ein deutlich versöhnlicherer Ton zwischen ihnen zu verzeichnen, als es in der Filmsequenz vor dem Treffen mit Andrea Camilleri der Fall war. Dabei ist wiederum das Meer durch Aufnahmen von verschiedenen Booten und durch den Drehort am Hafen stark präsent.

Danach rückt im Film immer mehr das Finden einer Lösung in den Vordergrund, was auch auf der Ebene des partnerschaftlichen Konflikts zu beobachten ist. Schlüsselszenen, wie die oben beschriebenen, bleiben jedoch aus und der partnerschaftliche Konflikt erfährt eine Lösung durch die Entscheidung der Protagonisten für das Verbleiben in ihrem Heimatland. Durch dieses Ende von *Italy – Love it or Leave it* wird wiederum der starke Zusammenhang zwischen Krisen auf einer eher abstrakten Ebene, wie jener des Staates, und krisenhaften Entwicklungen von Individuen und deren Beziehungen hervorgestrichen.

Zieht man nun die Schilderungen bezüglich der unterschiedlichen im Film präsenten Krisenthematiken und bezüglich der Schlüsselszenen hinsichtlich des partnerschaftlichen Konflikts zusammen, ergeben sich mehrere Schlussfolgerungen für *Italy – Love it or Leave it*. Erstens wird Italien als ein sich in verschiedenen Bereichen in Krise befindliches Land porträtiert. Dabei wird durch die fast gänzliche Zerteilung der diesbezüglichen Darstellungen und Drehorte in Nord- und Süditalien ein Aspekt aufgegriffen, der stark mit der Wahrnehmung und Interpretation von wirtschaftlichen Krisen in Italien zusammenhängt. Es kommt im Zusammenhang damit in den Diskursen von PolitikerInnen und in den Medien häufig zu einer Gegenüberstellung des wirtschaftskräftigen Nordens und des ökonomisch schwächeren Südens. Die Regisseure setzen

⁸ vgl. Lieder mit Akkordeon im Film *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001)

diesem Topos „Italien in Krise“ jedoch dadurch etwas entgegen, dass der Problemauf-riss in ihrem Film mit Norditalien beginnt und die Überführung zu einem positiven Blick auf Italien von ihnen vor allem mit Süditalien verbunden wird. Weiters werden Kri-senthematiken, wie zum Beispiel der mangelnde Schutz von Natur und Kultur, im Film sowohl auf den Norden als auch auf den Süden bezogen. Zu dieser Beobachtung, dass Hofer und Ragazzi dem üblichen Verständnis des krisenhaften Italiens etwas entgegensetzen, passt auch, dass sie als Römer nicht nur geografisch zwischen die-sen häufig als gegensätzlich porträtierten Teilen Italiens liegen. Im Einklang damit be-ginnt und endet *Italy – Love it or Leave it* in der sich in Mittelitalien befindenden Haupt-stadt. Hier kehrt auch der Aspekt der Wichtigkeit von Orten in Hofers und Ragazzis Filmen wieder, der bereits für *Suddenly, Last Winter* beschrieben wurde.

Hinsichtlich der Inszenierung des partnerschaftlichen Konflikts, der neben den Anima-tionen und der Gestaltung des Voice-Overs ein wesentliches Merkmal von *Italy – Love it or Leave it* ist, das für die Nähe des Films zum Essay-Film spricht, kann zweitens festgehalten werden, dass dieser eine Steigerung bis zur Schlüsselszene bei Minute 51:45 erfährt, die dann zu einer Wende in der Handlung und auch in der Filmästhetik führt. Diese Wende hin zum Positiven und zur Lösungsfindung zeigt sich im Interview mit Andrea Camilleri, dass durch die statischen Aufnahmen und starke Beleuchtung des Schriftstellers hervorgestochen ist. Seine Worte vermitteln Ruhe und Gewissheit und dies wird auch durch die Gestaltung des Bildmaterials untermalt, das Andrea Camilleri zusammen mit Lucas Hinweis auf ein Treffen mit einer weiseren Person zu einer großen Autoritätsperson werden lässt, die sich für den Verbleib in Italien aus-spricht. Mit dieser Wende zum Positiven und in Richtung einer Lösung steht auch im Einklang, dass ab jener Filmsequenz, in der der Konflikt zwischen Gustav und Luca voll zu Tage tritt, Aufnahmen des Meeres oder der Natur immer wieder Raum gegeben wird, die tendenziell ebenfalls mit Ruhe verknüpft werden. So blicken die Protagonis-ten beispielsweise vor ihrem Treffen mit Nichi Vendola auf das Meer (Minute 67:30) und auch danach ist es präsent, indem sie beide mit dem FIAT vor dem Meer aufge-nommen werden und das Rauschen des Meeres dabei laut zu hören ist (ab Minute 69:30).

Drittens wird durch die Inszenierung des partnerschaftlichen Konflikts, die vor allem anhand von Dialogen zwischen den Protagonisten erfolgt, an wesentliche Merkmale

von fiktiven Filmen erinnert (vgl. Konzeption von fiktiven Filmen nach Sponsel 2014). Denn die Dialoge statten die ZuseherInnen nicht nur mit relevanten Informationen aus, sondern charakterisieren die Protagonisten stark – etwa Luca als Italien-Verfechter und Gustav als Italien-Kritiker –, und sie tragen auch sehr dazu bei, die im Film erzählte Geschichte voranzutreiben. Es kann also der Schluss gezogen werden, dass anhand der Dialoge zwischen den Protagonisten, denen ein Drehbuch zugrunde liegen dürfte, sowie durch das Teilhaben an den Gedanken Lucas, die ebenfalls zuvor schriftlich festgehalten worden sein dürften, Charakteristika des dramaturgischen Aufbaus von fiktionalen Filmen und die Identifikation der ZuschauerInnen mit den Aktionen und Emotionen der ProtagonistInnen in *Italy – Love it or Leave it* wiedergefunden werden können. Dabei bleibt jedoch durchaus noch Platz für Szenen, die keinen direkt kausalen Zusammenhang zum Ablauf des Plots und zur Auflösung des zentralen Konflikts aufweisen und die nicht durch ein so hohes Maß an Effektivität geprägt sind, wie es für fiktive Filme als typisch erachtet wird. Als Beispiele dafür können die diversen Animationen oder auch jene Szene angeführt werden, in der Luca im Auto die Scheibenwischer durch seine Kopfbewegung imitiert (Minute 60:20). Ferner ist der Großteil des Films aus Sequenzen zusammengesetzt, die Interviews mit ExpertInnen zu verschiedensten Krisenthematiken repräsentierten und sowohl inhaltlich als auch filmästhetisch *Italy – Love it or Leave it* als Dokumentarfilm charakterisieren. Durch dieses Zusammenspiel aus Merkmalen von fiktiven, nicht-fiktiven und Essay-Filmen kann eindeutig bestimmt werden, dass es sich bei *Italy – Love it or Leave it* um einen hybriden Film handelt.

Nach dieser Analyse von *Italy – Love it or Leave it* soll nun zur Auseinandersetzung mit dem dritten dieser Diplomarbeit zugrunde liegenden Film übergegangen werden. Die Zusammenfassung der in der Filmanalyse von *Italy – Love it or Leave it* hervorgetreten Aspekte erfolgt, wie im Fall von *Suddenly*, *Last Winter* auch, im daran anschließenden „Resümee-Kapitel“.

In der Filmanalyse von *What is Left?* wird wieder eine kontrastierende Vorgehensweise gewählt. Die sich dadurch ergebenden Betrachtungen werden jedoch wesentlich kürzer ausfallen als in den beiden vorangegangenen Filmanalysen, da die Gestaltung von Ragazzis und Hofers dritten gemeinsamen Film einerseits viele Gemeinsamkeiten mit

Suddenly, Last Winter aufweist und da andererseits viele der theoretischen Überlegungen bis zu diesem Punkt bereits ausführlich dargelegt wurden.

4.3 *What is Left?* (2013)

What is Left? ist der dritte Film, der durch die Zusammenarbeit von Luca Ragazzi und Gustav Hofer entstanden ist. Er dauert 74 Minuten und wurde 2013 erstmals öffentlich gezeigt. Der Film beginnt mit den Vorwahlen des „Partito Democratico“ („Demokratische Partei“, kurz „PD“) im Jahr 2012 und führt die Regisseure, die wiederum gleichzeitig die Protagonisten des Films sind, zu verschiedenen Partei- und Wahlveranstaltungen sowie zu Demonstrationen, wobei, wie in *Suddenly, Last Winter*, Rom als der hauptsächliche Drehort dieses Dokumentarfilms auszuweisen ist. Interessanterweise werden in dem zum Film herausgegebenen „Pressbook“ andere Personen als die Regisseure als ProtagonistInnen genannt, so zum Beispiel Celeste Costantino der Partei „Sinistra Ecologia Libertà“ (Linke Ökologie Freiheit, kurz „SEL“ und seit 2017 als „Sinistra Italiana“, „Italienische Linke“, bekannt) und der durch sein Alter von 25 Jahren in der italienischen Politik hervorstechende Enrico Lattuca von der „PD“ (vgl. HIQ Productions o.J., S.4).

Einen zentralen Moment im Film stellen die Parlamentswahlen im Februar 2013 dar, bei denen Beppe Grillo, der für die Aufhebung der traditionellen Unterscheidung zwischen der „Linken“ und der „Rechten“ steht, 25% der zur Wahl gegangenen ItalienerInnen hinter sich und seiner „5-Sterne-Bewegung“ („Movimento 5 Stelle“) vereinen konnte, was eine große Wahlniederlage für die traditionell mitte-links angesiedelte „PD“ bedeutete. In den Monaten danach warteten die italienischen BürgerInnen unter anderem auf eine neue Regierung und auf einen neuen Staatspräsidenten. Die demokratische Partei verstrickte sich in dieser Zeit in parteiinterne Unstimmigkeiten, während sie gleichzeitig versuchte, sich neu zu positionieren und sich wieder stärker unter den WählerInnen zu etablieren.

Laut eigener Aussage haben Luca Ragazzi und Gustav Hofer mit *What is Left?* eine Art Spiegel geschaffen, in dem sich die ZuseherInnen betrachten können, um zu entdecken, ob das Bild, das er oder sie sich von sich selbst gemacht hat, mit dem übereinstimmt, was durch diesen Spiegel rückgemeldet wird. Sie sehen in *What is Left?* einen ehrlichen und ironischen Film, der möglicherweise unbequeme Botschaften

transportiert und dabei aber nicht eine gewisse Ideologie verbreiten möchte. Auf diesem Weg sollen die Fehler der „Linken“, die sowohl vor langer als auch vor kurzer Zeit begangen worden sind, aufgezeigt werden und gleichzeitig Hoffnung in Bezug auf die Zukunft gespendet werden. Dabei kann *What is Left?* laut den Regisseuren als der dritte Teil einer Trilogie, die sich neben diesem Film aus den zwei anderen in dieser Diplomarbeit ebenfalls besprochenen Filmen *Suddenly*, *Last Winter* und *Italy – Love it or Leave it* zusammensetzt, verstanden werden.

Was für Hofer und Ragazzi alle drei Filme vereint, ist, dass sie sich darin mit Themen auseinandersetzen, die zur jeweiligen Zeit „in der Luft lagen“, ohne dabei jedoch davon auszugehen, definitive Antworten auf ihre Fragen zu bekommen. In *Suddenly*, *Last Winter* war es für sie zentral, eine Debatte um die soziale und staatliche Anerkennung unverheirateter Paare anzustoßen. In *Italy – Love it or Leave it* hingegen hatten sie zum Ziel, die Notwendigkeit dessen aufzuzeigen, auch in schwierigen Momenten das eigene Land zu lieben und zu verteidigen. Mit *What is Left?* sollte wiederum eine lebhaft und auch über die Grenzen Italiens hinausgehende Diskussion ausgelöst werden, um erneut ein Verständnis dessen zu entwickeln, was es bedeutet, heutzutage ein/e politisch links ausgerichtete/r StaatsbürgerIn zu sein. Ragazzis und Hofers Intention ist es dabei stets, Antworten auf Fragen zu finden, mit denen sich ihrer Wahrnehmung nach viele Menschen konfrontiert sehen (vgl. HIQ Productions o.J., S.4).

Diese Beschreibung ihrer Filmprojekte als Trilogie der Auseinandersetzung mit aktuellen Themen ohne Anspruch auf das Finden von endgültigen Antworten ist für die in dieser Diplomarbeit behandelte Forschungsfrage sehr interessant, da die Regisseure mit diesen Feststellungen über ihre Filme erneut deutlich in die Nähe von Essay-Filmen rücken. Dafür spricht unter anderem die Tatsache, dass Fragen zum Ausgangspunkt ihrer Filme werden sowie dass sie dabei nicht nach Geschlossenheit streben.

Nach dieser kurzen Einführung in die zentralen Themen von *What is Left?*, die auch eine Verbindung der drei Filme aus der Sicht der Regisseure deutlich werden hat lassen, soll im nächsten Unterkapitel, so wie in den zwei bereits vorangegangenen Filmanalysen, zuerst auf die inhaltliche Krisenerzählung eingegangen werden, bevor im darauffolgenden Unterkapitel der Fokus erneut auf den filmästhetischen Merkmalen liegen wird. Es wird bei dieser Analyse vor allem darauf Wert gelegt, Aspekte hervorzuheben, die *What is Left?* von *Suddenly*, *Last Winter* und *Italy – Love it or Leave it*

unterscheiden und die eine noch fundiertere Beantwortung der dieser Diplomarbeit zugrundeliegenden Forschungsfrage möglich machen.

4.3.1 Inhaltliche Aspekte der Krisenerzählung in *What is Left?*

Hofer und Ragazzi stellen sich mit der Realisierung ihres dritten gemeinsamen Filmprojekts der Frage, ob die Gegenüberstellung zwischen „Links“ und „Rechts“ das Fundament der Politik des vergangenen Jahrhunderts gebildet hat. Damit ist für die Regisseure weiters die Frage verbunden, ob mit dem 21. Jahrhundert das Ende der Ideologien und möglicherweise auch der Ideale gekommen ist. Um zu einem klareren Bild darüber zu gelangen, ob es möglich ist, in einer Welt zu leben, in der der Unterschied zwischen „Links“ und „Rechts“ auf politischer Ebene nicht existiert, haben sie eine Art von Feldforschung betrieben. Dafür haben sie sich, wie auch in ihren anderen Filmen, mit einer Vielzahl an Personen getroffen, sich zu verschiedenen Veranstaltungen begeben und diese Erlebnisse gemeinsam mit ihren eigenen Reflexionen und wiederkehrenden autofiktionalen Sequenzen zum Film *What is Left?* verarbeitet.

Es ist anzunehmen, dass *What is Left?* aufgrund der politischen Orientierung der beiden Filmemacher dahingehend ausgerichtet ist, Personen, die sich als Linke verstehen, auf spielerische Weise zu mehr beziehungsweise zu einem neuen Selbstverständnis zu verhelfen⁹. Dies geht auch damit einher, dass die meisten Menschen, mit denen sich Gustav und Luca im Film treffen, dem linken politischen Spektrum zuzurechnen sind. Hier können beispielsweise die bereits zuvor erwähnten PolitikerInnen Enrico Lattuca und Celeste Costantino genannt werden, die im Film mehrmals vorkommen. Dennoch gibt es auch Begegnungen mit PolitikerInnen anderer Ausrichtungen, wie zum Beispiel das Gespräch zwischen Luca und Alessandro Di Battista, einem Parlamentsabgeordneten der „5-Sterne-Bewegung“ beweist (Minute 56:40 bis Minute 59:44).

Der aus einer Frage bestehende Titel des Films kann aufgrund der tendenziellen Niederlage der politisch links ausgerichteten Parteien bei den Wahlen 2013 auch

⁹ Vgl. HIQ Productions o.J., S.3: „[...] Luca e Gustav ingaggiano una ricerca sul campo, fatta di incontri, esperienze e riflessioni: vista però dall’ottica di chi ha creduto in certi valori e vorrebbe continuare a farlo.”

bedeuten, dass der Film sich damit auseinandersetzt, was von den linken beziehungsweise kommunistischen Parteien oder – noch umfassender gedacht – von der italienischen Nation übrig geblieben ist. Die Regisseure selbst schreiben in ihrem zum Film herausgegeben „Pressbook“, dass es sich bei dem Filmtitel um ein Wortspiel handelt: *What is Left?* „ist, beginnend mit dem Wortspiel im Titel, eine Reise auf der Suche nach dem, was die „Linke“ ist und was von ihr übriggeblieben ist, danach, wie sie heute wahrgenommen wird, nun da die kommunistischen Parteien oder die westlichen Sozialisten vom Aussterben bedroht sind“ (HIQ Productions o.J., S.3, Übersetzung von V.K.). Ein solches im Titel enthaltenes Wortspiel erinnert ebenfalls an die Gestaltung von *Suddenly, Last Winter*.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Hofers und Ragazzis erstem und drittem Film, aber auch mit *Italy – Love it or Leave it*, ist die darin stattfindende Auseinandersetzung mit der italienischen Politik. In *What is Left?* haben sich die Filmemacher jedoch thematisch völlig auf die politische Ebene begeben, indem sie sich vor allem damit beschäftigen, was es heutzutage bedeutet, – in Italien – politisch links ausgerichtet zu sein. Diese Frage wird umso wichtiger, als genau zu jener Zeit, als der Film entstanden ist, der Komiker Beppe Grillo immer mehr WählerInnen sowohl aus dem traditionell linken als auch aus dem traditionell rechten politischen Spektrum für sich gewinnen konnte und da dieser es sich auch zum Ziel gesetzt hatte, die laut ihm nicht mehr den modernen Gegebenheiten entsprechende Trennung zwischen „Linker“ und „Rechter“ zu überwinden. Die inhaltliche Krisenerzählung in *What is Left?* könnte demnach als Krise der traditionell links ausgerichteten Parteien und des italienischen Parteiensystems zusammengefasst werden. Hier lässt sich wiederum jene Konzeption von Krisen feststellen, die bereits in Bezug auf *Suddenly, Last Winter* beschrieben wurde und die dann zu Tage tritt, wenn es zum Zusammenbruch von alten Gesellschaftsmodellen und zur Notwendigkeit der Entwicklung von neuen Ordnungssystemen kommt (vgl. Konzeption von Krisen nach Hülk 2013).

Die Beschäftigung mit dieser in *What is Left?* präsenten Krisenerzählung entstammt einem persönlichen Interesse der Regisseure und ist daher autobiografisch geprägt. Fast während der gesamten Zeit, die die beiden Filmemacher gemeinsam in Rom verbracht haben, haben sie sich aktiv in die politischen Debatten eingebracht. Dabei haben sie sich vor allem am Kampf gegen Berlusconi beteiligt. Die Ergebnisse der

Wahlen im Jahr 2013 allerdings lösten eine Art kulturellen Schock für Ragazzi und Hofer sowie deren Umfeld aus, denn sie waren von einem sicheren Sieg der mittele links ausgerichteten Parteien ausgegangen. Laut den Regisseuren haben die Komplexität der internationalen Politik, die Wirtschaftskrise sowie die Globalisierung dazu geführt, dass sich die politische Situation verändert hat. Dadurch haben sich die verschiedenen Ausrichtungen vermischt und einst unvereinbare Ideologien sind miteinander verschmolzen (vgl. HIQ Productions o.J., S.3f.). Diese Verwurzelung des Films und des darin Repräsentierten im Leben der Regisseure spricht ebenfalls für ein Verständnis von *What is Left?* als Essay-Film. Dabei steht jedoch das individuelle Verständnis der Protagonisten von sich als Linke mehr im Vordergrund als ihre Partnerschaft, was bedeutet, dass sich *What is Left?* in diesem Punkt von den beiden vorangegangenen Filmprojekten unterscheidet.

4.3.2 Filmästhetische Aspekte der Krisenerzählung in *What is Left?*

Für *What is Left?* haben die Regisseure genau wie in der italienischen Fassung von *Suddenly, Last Winter* auf eine Erzählerin zurückgegriffen, nachdem in *Italy – Love it or Leave it* Luca selbst neben seiner Rolle als Protagonist auch als Erzähler zum Einsatz kam. In *What is Left?* wurde die Schauspielerin Lucia Mascino als Erzählerin ausgewählt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser Erzählerin und jener von *Suddenly, Last Winter* ist, dass sie sich am Ende des Films anhand des Voice-Overs vorstellt, während Luca und Gustav erneut bei verschiedensten Tätigkeiten in ihrer Wohnung gefilmt werden. Dadurch erfahren die ZuseherInnen bei Minute 70:22, dass es sich bei der Erzählerin um die „Linke“ selbst handelt. Obwohl man sie als RezipientIn nie zu sehen bekommt, ist sie somit die eigentliche Hauptdarstellerin des Films, da er die Suche nach ihr und nach einem neuen Verständnis von ihr zum Thema hat. Dieser Aspekt von *What is Left?* kann wiederum als ein Beispiel für die persönliche Handschrift der Regisseure angesehen werden, die von Experimentierfreudigkeit und auch von Selbstreferenzialität geprägt ist und die sie unter anderem als Essay-Filmer kennzeichnet. Weiters kann in dieser Gestaltung des Filmendes auch die für Essay-Filme charakteristische Offenheit festgestellt werden, da die Linke als Erzählerin in diesem Voice-Over auf die nahe Zukunft verweist, in der es ihr wieder besser gehen könnte, ohne dabei jedoch konkrete Angaben zu machen.

Die Montage des Films wurde wiederum, genauso wie bei *Suddenly, Last Winter* und bei *Italy – Love it or Leave it*, von Desideria Rayner übernommen. Hinsichtlich der wiederkehrenden Vorgehensweise bei Schnitt und Szenengestaltung kann bezüglich der Interviews in *What is Left?*, wie auch in den beiden zuvor analysierten Filmen, als kennzeichnend ausgewiesen werden, dass jene Person, die die zuhörende Rolle inne hat, immer wieder kurz gezeigt wird, während die interviewte Person gerade spricht. Dadurch sind die Protagonisten während der Gespräche stets als Zuhörende und mit ihren Reaktionen auf das Gehörte präsent. Hin und wieder werden während der Interviews auch, wie es ebenfalls aus den anderen Filmen bekannt ist, gewisse Gegenstände, wie zum Beispiel Zeitungen oder Plakate, in den Fokus gerückt, was bereits zuvor als zusätzliches Mittel zur Repräsentation der sozialen Wirklichkeit beschrieben wurde. So kann zum Beispiel während des Interviews, das Luca mit dem damaligen Vizeminister der Kommission für Auswärtiges der „5-Sterne-Bewegung“ und Schriftsteller Alessandro Di Battista ab Minute 56:50 führt, beobachtet werden, dass die Mauern und Bögen im Hintergrund der auf einem Rasen sitzenden Gesprächspartner gefilmt werden (Minute 57:55) und dass eine Nahaufnahme von Luca gemacht wird (Minute 57:49). Ferner wird dem klassischen Vorgehen bei Dokumentarfilmen in *What is Left?* erneut dadurch entsprochen, dass regelmäßig der Drehort und das Datum der jeweiligen Aufnahmen, sowie die Namen und, in diesem Film vor allem, die Parteizugehörigkeit der interviewten Personen zu Beginn einer neuen Szene oder Filmsequenz am unteren oder oberen Bildrand eingeblendet werden. Außerdem haben die Regisseure in *What is Left?* ebenfalls darauf zurückgegriffen, Filmsequenzen hin und wieder dadurch zu beenden, dass sie das Bild vollkommen schwarz werden lassen (vgl. z.B. Minute 22:19 oder Minute 45:32).

Die bereits in der Darstellung der inhaltlichen Krisenerzählung angesprochene Verwurzelung der im Film behandelten Thematik im Leben der Regisseure, die für ein Verständnis von *What is Left?* als Essay-Film spricht, tritt zum Beispiel in einer autofiktional geprägten Filmsequenz ab Minute 26:12 deutlich hervor. Man hört einen Ausschnitt aus einer Radiosendung des ORF, bei welcher der wie Gustav ebenfalls aus Südtirol stammende linke Politiker Alexander Langer zu Gast war. Währenddessen sieht man einen Buben in Lederhosen, der in einer Küche einem Radio lauscht und den jüngeren Gustav darstellt. Eine Stimme ruft dem Buben zu, dass Alexander Langer

im Fernsehen zu sehen ist, woran Archivaufnahmen von diesem linken Politiker anschließen (Minute 26:50). Auch in diesem Fall wird, wie es schon für die Gestaltung von Interviews beschrieben wurde, hin und wieder der zuhörende Gustav gezeigt, während Alexander Langer spricht. Sowohl durch die Radiosendung als auch durch die Filmaufnahmen von Langer, wird deutlich, dass dieser sich stark für einen Austausch zwischen den in Südtirol ansässigen Sprachgruppen eingesetzt hat, und man erfährt im Zuge dieser Filmsequenz, dass Langer Gustav stark in seinem Verständnis als politisch links orientierte Person geprägt hat.

Die gleich daran anschließende Sequenz dreht sich ebenfalls noch um Gustavs Entwicklung und man erfährt, dass Gustav im Rahmen seiner ersten Europareise im Juli 1995 in Holland war (ab Minute 27:23). Dazu werden zwei Fotos und ein Interrail-Ticket gezeigt, während man gleichzeitig durch das Voice-Over darüber aufgeklärt wird, dass Gustav damals durch einen Anruf von seiner Mutter von Alexander Langers Selbstmord erfahren hat. Danach wird der Bildschirm erneut schwarz (Minute 27:39) und in der direkt darauffolgenden Szene blättert Gustav, auf einem Bett sitzend, einen Bildband durch, wodurch wiederum das Thema „Südtirol“ aufgegriffen wird. In seinem Gespräch mit Luca, der sich hinter der Kamera befindet, geht es darum, wie er seinen Umzug nach Rom vor fünfzehn Jahren erlebt hat. Gustav wird demnach in dieser Filmsequenz zur interviewten Person und er erzählt, dass er sich damals politisch neu positionieren musste, da es in Rom zu jener Zeit keinen Umweltaktivismus gab. An der Wand hinter ihm ist währenddessen eine Art von Poster oder Tapete mit einer darauf abgebildeten Alm- und Berglandschaft zu sehen. Dies kann als Ähnlichkeit zum zweiten Film der Filmemacher interpretiert werden, da in *Italy – Love it or Leave it* ein „Berlusconi-Poster“ an der Wand hinter ihrem Bett hängt, was als visuelle Referenz auf eine der im Film behandelten Thematiken interpretiert werden kann (vgl. Minute 37:40). Im Fall von *What is Left?* wird die Wandverkleidung jedoch wesentlich stärker thematisiert, was sowohl dadurch geschieht, dass die Kamera direkt darauf gerichtet wird, als auch dadurch, dass Luca fragt, welche Berge darauf abgebildet seien. Danach wird in *What is Left?* wieder zu Beppe Grillo und dem Einsatz seiner Partei für den Umweltschutz übergeleitet, wodurch auch für die Gestaltung von Hofers und Ragazzis dritten Film eine Verknüpfung zwischen einer persönlicheren, die Regisseure

beziehungsweise die Protagonisten betreffende Ebene, und eine allgemeinere, auf die italienische Politik bezogene Ebene der Darstellungen beobachtet werden kann.

Nach diesem kurzen Einblick in die Handlungsgestaltung soll nun noch auf die Verwendung von Animationen und Soundeffekten eingegangen werden, die auch für *What is Left?* bejaht werden kann. Besonders hervorstechend ist diesbezüglich eine Quizshow, die ebenfalls mit *What is Left?* betitelt wurde. Diese Quizshow, die so nicht in der Realität existiert und in der Luca und Gustav als Gäste auftreten, ist ein eindeutig autofiktionales Element in Hofers und Ragazzis dritten Film. Sie greift auch wieder die bereits für *Suddenly, Last Winter* festgestellte Medienkritik auf, indem sie die typischen Elemente solcher Fernsehformate enthält beziehungsweise übersteigert darstellt. Dies sollen im Folgenden genauer beleuchtet werden.

Die Quizshow ist an drei verschiedenen Stellen in den Film eingebaut (Minute 9:15, Minute 33:45 und Minute 65:10). Sie wird von einer Frau moderiert, die eine Lederjacke und eine bauschige schwarze Fellmütze mit einem roten Stern trägt, was bedeutet, dass auf die Themen „Linke“ und „Kommunismus“ in diesen Filmsequenzen nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Gestaltung des Outfits der Moderatorin aufmerksam gemacht wird. Hinter ihr befindet sich während der gesamten Aufnahmen eine sich bewegende Animation, die eine Art von Hellseher mit sehr großen roten Händen abbildet. Dies soll durch einen Screenshot von Minute 9:30 verdeutlicht werden, wodurch ersichtlich wird, dass in diesen Filmsequenzen mit einem Kontrast zwischen gedeckten und grelleren Farben gearbeitet wurde. Weiters wird durch die Verwendung von Elementen, die einerseits mit Russland und dem slawischen Raum und andererseits mit dem Orient assoziiert sind, eine kulturelle und ästhetische Hybridität erkenntlich:

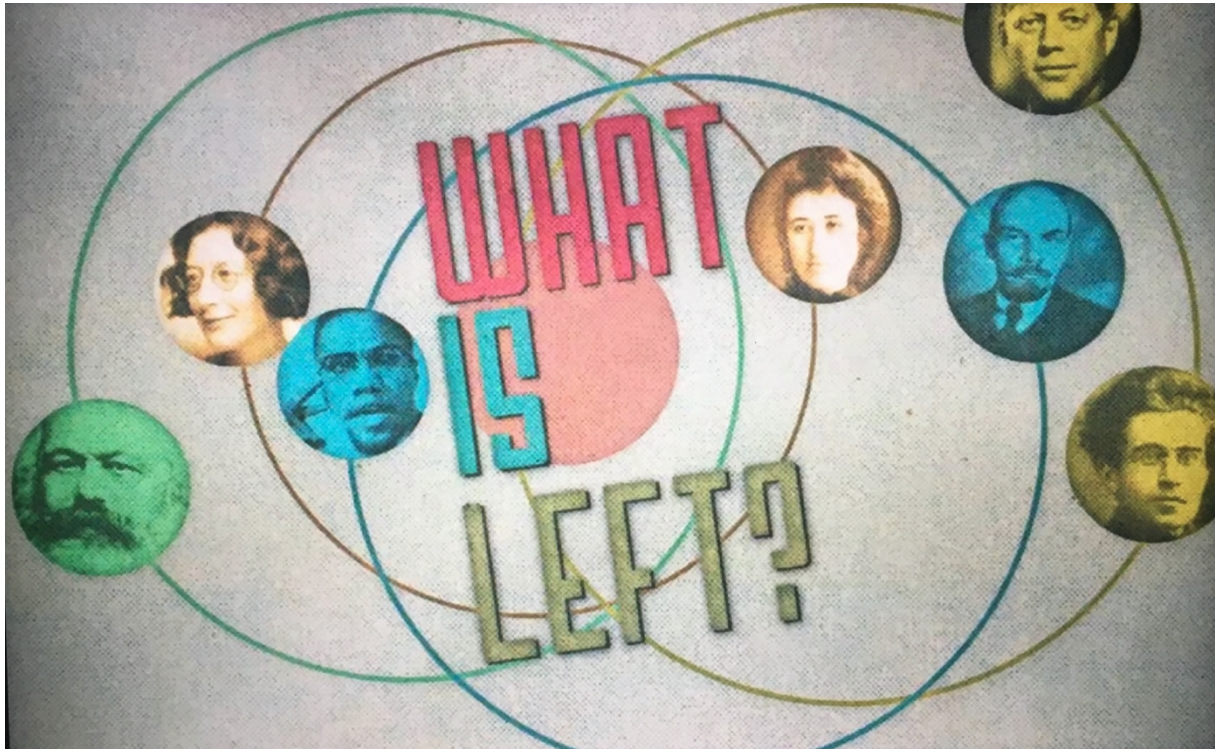


Zu Beginn der Sendung wird, so wie es aus solchen Fernsehformaten bekannt ist, als ein weiterer Soundeffekt Publikumsapplaus eingespielt, der auch später des Öfteren zu hören ist. Danach erklärt die Moderatorin den Ablauf und die Zielsetzung der Quizshow. Sie liest Aussagen vor und diese sollen von Luca und Gustav mit „wahr“ oder „falsch“ bewertet werden. Ein zusätzlicher Soundeffekt ist dabei das Ticken einer Uhr, das aus dem Off eingespielt wird. Anhand der Bewertung der Aussagen soll festgestellt werden, wie die Gäste bezüglich ihrer politischen Orientierung einzuordnen sind, und es sollen verworrene Vorstellungen von der „Linken“ beseitigt werden. Obwohl vorgesehen ist, dass die Gäste in der Show nur mit „wahr“ oder „falsch“ antworten, entwickeln sich immer wieder Diskussionen über die zu bewertenden Aussagen, was auch durchaus zu gravierenden Abweichungen von der ursprünglichen Thematik führen kann. Dies veranschaulicht sehr einprägsam und auch auf ironische Weise, wie reale politische Debatten, vor allem im Fernsehen, des Öfteren vonstatten gehen. Ferner wird durch die Schwierigkeiten, die bei der Bewertung der Aussagen in der Quizshow auftreten, – durchaus im Kontrast zur Ansage der Moderatorin im Hinblick auf die Intention der Sendung – deutlich, dass sich politisch links ausgerichtete Personen wie Luca und Gustav in Widersprüchlichkeiten verstricken können, die sich auch gegen die klassischen und historischen Ideale der SozialistInnen oder

KommunistInnen richten. Die dabei entstehende Verwirrung ist Sinnbild dafür, wie ein großer Teil der italienischen Bevölkerung die aktuelle Politik erlebt (vgl. auch HIQ Productions o.J., S.3).

Weiters erfüllen diese Filmsequenzen eindeutig die Funktion, den RezipientInnen relevante Informationen zu vermitteln. So erfahren die ZuseherInnen durch die Moderatorin zum Beispiel, dass Luca aus einer kommunistischen Familie stammt oder dass Gustav in Südtirol großgeworden ist und dass sein Umzug nach Rom mit 23 Jahren wesentlich zu seinem Selbstverständnis als Linker beigetragen hat. Damit kommt diesem in *What is Left?* wiederkehrenden autofiktionalen Element ebenfalls eine wichtige Rolle bezüglich der narrativen Organisation der Inhalte zu.

Auch am Ende und am Beginn der Quizshow-Filmsequenzen steht jedes Mal eine Animation, die die Funktion eines Intros beziehungsweise eines Outros erfüllt und die immer mit derselben Musik unterlegt ist. Die Animationen weisen insgesamt eine „trashige“ Ästhetik auf. Im Intro, das beim ersten Teil der Quizshow zu sehen ist, kommen die Gesichter von als Linke bekannten beziehungsweise von geschichtlich bedeutenden Personen wie Antonio Gramsci, John F. Kennedy, Karl Marx etc. vor, die sich entlang der Kreise rund um den Namen der Quizshow bewegen, wie auf dem von Minute 9:22 stammenden Screenshot zu sehen ist:



Auch hier kann die Verwendung von grellen Farben im Kontrast zu gedeckten Farben beobachtet werden, da die Gesichter teilweise eingefärbt wurden. Es ist möglich, eine solche Farbwahl mit Mitteln zur Steigerung des Interesses und der Aufmerksamkeit in Verbindung zu bringen, auf die häufig in der Unterhaltungsindustrie zurückgegriffen wird. Weiters kann bezüglich dieser Animation als interessant ausgewiesen werden, dass die darin abgebildeten Personen nicht benannt werden. Neben der Tatsache, dass solche zusätzlichen Informationen für ein Intro sehr untypisch wären, kann dies einerseits so interpretiert werden, dass von den Regisseuren vorausgesetzt wurde, dass es sich dabei um allseits bekannte Personen handelt, und dass daher eine Erklärung für nicht notwendig angesehen wurde. Andererseits kann darin aber auch wieder eine gewisse Nähe zu Essay-Filmen festgestellt werden, da dadurch, wie es auch schon bereits für *Italy – Love it or Leave it* beschrieben wurde, eigenständige Nachforschungen der RezipientInnen angestoßen werden können.

Die erste und die zweite Quizshow-Filmsequenz endet dadurch, dass die Moderatorin eine Werbepause verkündet. Es kommt erneut zu einer animierten Szene, in der eine Art von Denkmal zusammen mit Soundeffekten nach unten aus dem Bild verschwindet. Das Outro, das wieder keine Erklärung über das darin Abgebildete enthält, fällt im Vergleich mit dem Intro eher kurz aus und danach wird der Bildschirm schwarz. Im

zweiten Teil der Quizshow ist das animierte Intro der Show ebenfalls eher kurz gehalten und man sieht dabei eine Kollage, durch die Luca und Gustav als Kinder in einer Uniform präsentiert werden. Auch dies soll erneut durch einen Screenshot veranschaulicht werden (Minute 33:45), bei dem die Farbwahl an die Ästhetik der 1980er-Jahre erinnert und somit mit der Zeit übereinstimmt, in der die Regisseure tatsächlichen Kinder beziehungsweise Jugendliche waren:



Gleichzeitig wird durch dieses Intro das animierte Ende des ersten Teils der Quizshow aufgegriffen, da sich das vorher angesprochene Monument wieder vom unteren Bildrand in die Bildmitte bewegt, bevor es größtenteils von der Kollage überdeckt wird. Man hört auch wieder die bereits bekannte Musik und die Soundeffekte und es wurden grelle Farben verwendet. Die Moderatorin verabschiedet die ZuseherInnen am Ende dieser Filmsequenz erneut in eine Werbepause. Dann wird das Intro des zweiten Teils der Quizshow kurz noch einmal gezeigt und das Bild wird schwarz.

Das Intro und Outro des dritten Teils der Quizshow stimmen völlig mit dem zweiten Teil überein. Vor dem Outro der letzten Quizshow-Sequenz werden Luca und Gustav jedoch politisch eingeordnet. Luca befindet sich demzufolge rechts von Marx und links von Gandhi und Gustav wird links von Obama und rechts von Mao Zedong positioniert.

Die Moderatorin bezeichnet die Protagonisten als die undiszipliniertesten Gäste ihrer Karriere und überreicht ihnen ihre Preise. Luca erhält ein rotes Lenin-T-Shirt. Gustav sagt dazu, dass er Luca verlässt, falls er dieses T-Shirt wirklich tragen sollte, und erhält Maos Rotes Buch. Für die nächste Ausgabe der Sendung werden schlussendlich noch Obama und Matteo Renzi angekündigt.

In diesen Filmsequenzen ist sehr viel enthalten, was für die Forschungsfrage dieser Diplomarbeit von Bedeutung ist. Es wurde bereits über deren Funktion in Bezug auf die narrative Strukturierung, sowie über die darin enthaltene Versinnbildlichung von politischen Debatten und deren Auswirkungen auf die italienische Bevölkerung gesprochen. Ferner ist weiter oben schon klar hervorgetreten, dass es sich dabei um autofiktionale Elemente von *What is Left?* handelt, denen eindeutig Planung und Inszenierung zugrunde liegt. Durch die soeben erfolgte Beschreibung des Endes der dritten Quizshow-Filmsequenz war es jedoch möglich, noch deutlicher zu machen, dass es auch in *What is Left?* zu einem starken Einsatz des Stilmittels der Ironie kommt. Im Zusammenhang damit klingt, wie in *Suddenly, Last Winter*, eine Form von Kritik an, die die Regisseure an den Medien äußern. In *What is Left?* tritt diese Kritik insbesondere durch die Übersteigerung von typischen Elementen solcher Fernsehformate wie der soeben analysierten Quizshow zu Tage. So werden die Gäste am Ende der Show etwa auf nicht nachvollziehbare Weise hinsichtlich ihrer politischen Orientierung eingeordnet und erhalten daraufhin Geschenke von der Moderatorin, die wiederum zu einer kleinen Diskussion auf partnerschaftlicher Ebene führen. Dadurch sowie durch andere Gestaltungselemente der Quizshow, wie die Soundeffekte und die mehrmals in der Analyse hervorgestrichene Farbwahl, werden die ZuseherInnen auf die Funktionsweise von derartigen Sendungen aufmerksam gemacht und dazu eingeladen, diese kritisch zu hinterfragen. Gleichzeitig wurde dadurch etwas für viele Menschen sehr Vertrautes in *What is Left?* integriert, das neben der Ernsthaftigkeit der im Film behandelten politischen Themen zweifelsohne auch zum Lachen anregt. Möglicherweise klingt dabei wieder das Lachen der Erkenntnis an, das bereits im Zusammenhang mit *Suddenly, Last Winter* beobachtet werden konnte (vgl. Komik und Krise als Kippphänomene nach Grimstein 2013).

Diese Beschäftigung mit *What is Left?* stellt den letzten Teil der in dieser Diplomarbeit enthaltenen Filmanalysen dar und es konnten dadurch erneut einige Aspekte

aufgedeckt werden, die eine hybride Herangehensweise der Regisseure nahelegen. Diese werden ebenfalls im folgenden Kapitel nochmals zusammengefasst, in dem die Ergebnisse der Filmanalyse übersichtlich dargelegt werden sollen. Weiters sollen daran anschließend Überlegungen über die kritischen Gesichtspunkte dieser wissenschaftlichen Arbeit und der Ausblick auf mögliche zukünftige Forschungstätigkeiten in diesem Bereich Platz finden.

5. Resümee

Nach der Filmanalyse von *Suddenly*, *Last Winter*, *Italy – Love it or Leave it* und *What is Left?* ist es nun möglich, eine Antwort auf die Forschungsfrage zu geben, die dieser Diplomarbeit zugrunde liegt. Es konnte gezeigt werden, dass in allen drei Filmen auf inhaltlicher Ebene Krisenerzählungen enthalten sind, und es konnte auch eine Vielzahl an Anzeichen für eine hybride Gestaltung der Filme gefunden werden, die dafür sprechen, dass die Filmemacher Hofer und Ragazzi nicht nur als Dokumentarfilmer sondern auch als Essay-Filmer zu verstehen sind. Somit kann zusammenfassend hinsichtlich der Beantwortung der Forschungsfrage festgestellt werden, dass die Regisseure für ihre Filmprojekte einen Blick der Krise eingenommen haben. Dies soll im Folgenden noch einmal genauer erläutert und für die einzelnen Filme dargestellt werden, wodurch auch versucht wird, einen Überblick über die Ergebnisse der Filmanalyse zur Verfügung zu stellen.

In der Analyse von *Suddenly*, *Last Winter* wurde hervorgehoben, dass die Regisseure sich in ihren Filmen mit aktuellen Streitfragen und Tabuthemen auseinandersetzen. In der Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Films rund um den Gesetzesentwurf zur staatlichen Anerkennung von zivilen Partnerschaften konnte das Krisenkonzept von Hülk wiedergefunden werden, das Krisen als Reaktion auf unerwartete und unübersichtliche Geschehnisse mit unklarem Ausgang definiert. Infolgedessen kam es zur Bestimmung der inhaltlichen Krisenerzählungen in *Suddenly*, *Last Winter*. Diesbezüglich konnte einerseits eine politische Krise aufgrund des Einflusses der katholischen Kirche auf die italienische Politik vorgefunden werden und andererseits wurde eine weitere Ausprägung der Krisenerzählung definiert, die sich um die Wahrnehmung und Akzeptanz der Protagonisten als homosexuelles Paar dreht, welche wiederum mit einer potenziellen Krise des traditionellen italienischen Familienmodells verbunden ist. Bezüglich der zweiten inhaltlichen Krisenerzählung wurde auf die Verbindung zu Leschkes Krisenkonzept hingewiesen, das die temporäre Struktur von Krisen und die damit zusammenhängende Vorher-Nachher-Relation betont. Dadurch wurde erneut hervorgehoben, dass die Zeit nach einer Krise prinzipiell von Zuständen großer Bedeutsamkeit geprägt ist. Weiters wurde Ragazzis und Hofers erster gemeinsamer Film in eine Filmtradition eingeordnet, die sich mit der Darstellung der Themen „Beziehung“, „Familie“ und „Gemeinschaft“ beschäftigt. Außerdem konnte am Beispiel der

Wahrnehmung von Homosexualität in Italien gezeigt werden, dass Krisen, so wie es von Link in seiner Krisenkonzeption beschrieben wird, mit dem Phänomen der Denormalisierung verbunden sind und dass dadurch Ängste hervorgerufen werden können, die wiederum zur verstärkten Mobilisierung von Kräften führen können, die gegen die erlebte Denormalisierung vorgehen. Zusätzlich konnte noch ein weiterer Aspekt von Hülks Krisenkonzeption in *Suddenly, Last Winter* entdeckt werden, der sich dadurch auszeichnet, dass neue Gesellschaftsmodelle angedacht werden müssen, da die alten nicht mehr greifen. Der Zeitraum vor der Etablierung einer solchen neuen sozialen Ordnungsstruktur wird häufig als krisenhafte Entwicklung wahrgenommen, wie es auch an den gesellschaftlichen Umbrüchen in Italien nachvollzogen werden kann, die im Film dargestellt werden.

Im Hinblick auf die filmästhetische Gestaltung konnten einige Punkte festgehalten werden, die *Suddenly, Last Winter* als Essay-Film erscheinen lassen. Hofer und Ragazzi spielen gezielt mit den Grenzen zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Filmen, indem sie zum Beispiel bei der Vermittlung von essenziellen Informationen auf die Verwendung von animierten Filmsequenzen zurückgreifen oder indem sie als Protagonisten vor laufender Kamera darauf hinweisen, dass die Szenen im Vorhinein geplant wurden und dass durch ihre Dialoge spezifische Inhalte vermittelt werden sollen. Durch diese Elemente von *Suddenly, Last Winter* kommen die für Essay-Filme typischen Merkmale „Experimentierfreudigkeit“, „spielerische Herangehensweise“ und „Widersprüchlichkeit“ zum Ausdruck.

Die Nähe zum Essay-Film konnte jedoch besonders durch die Analyse der Voice-Over-Erzählstimme hervorgestrichen werden. Dabei wurde deutlich, dass sich objektives und subjektives Vorgehen im Film vermischen (vgl. Konzeption von Essay-Filmen nach Lopate 1998). Die Objektivität ergibt sich durch die Zielsetzung des Filmprojekts, sich mit einer aktuellen gesellschaftlichen Streiffrage zu beschäftigen, und durch die damit in Verbindung stehenden Filmaufnahmen, die stark von Experteninterviews geprägt sind. Als Anzeichen für Subjektivität hingegen gilt, unter anderem, dass die RezipientInnen direkt von der Erzählerin angesprochen werden und dass man an ihren Denkprozessen teilhaben kann. Es konnten auch eine dialoghafte Struktur und eine starke Präsenz von Ironie, die laut Rascaroli charakteristisch für Essay-Filme ist, vorgefunden werden. In Bezug auf das Stilmittel der Ironie wurde auch auf Grimmsteins

Verständnis von Komik und Krisen als Kippphänomene hingewiesen, was bedeutet, dass noch ein weiterer Aspekt des Theoriekapitels zur Konzeption von Krisen auf *Suddenly, Last Winter* angewendet werden konnte.

Diese ironischen Elemente zeigen sich unter anderem in der Art und Weise, wie die Regisseure den Filmaufnahmen Musik und Soundeffekte hinzugefügt haben. Der Einsatz von Ironie in Ragazzis und Hofers erstem Film konnte jedoch besonders eindrücklich durch die detaillierte Darstellung des Filmendes veranschaulicht werden und es war dadurch ebenfalls möglich, auf die autofiktionalen Merkmale des Films aufmerksam zu machen. Gleichzeitig kann in der Gestaltung des Filmendes auch eine dokumentarische Herangehensweise gesehen werden, wenn davon ausgegangen wird, dass sich Dokumentarfilme auch mit der Repräsentation zukünftiger sozialer Realitäten beschäftigen. Bezüglich solcher stark dokumentarisch geprägten Vorgehensweisen kann auch erwähnt werden, dass in *Suddenly, Last Winter* wiederkehrend zu beobachten ist, dass die Kamera als bewusste Erzählinstanz ausgewiesen wird, wodurch die Illusion des geschlossenen filmischen Raums gebrochen wird. Dies geschieht beispielsweise dadurch, dass Gustav beim Einstellen der Kamera beobachtet werden kann.

Anhand dieser in *Suddenly, Last Winter* feststellbaren Vermischung von Fiktivem und Nicht-Fiktivem konnte ein erster Einblick in die Hybridität und das Oszillieren von Hofers und Ragazzis Krisenerzählungen gegeben werden. Das zweite Werk der Filmemacher sticht allerdings noch mehr als Essay-Film hervor, was besonders mit dem filmästhetischen Gestaltungsmerkmal des Voice-Overs in Zusammenhang steht. Bevor jedoch auf diese eingegangen wird, sollen in diesem Resümee die inhaltliche Krisenerzählungen, die in *Italy – Love it or Leave it* enthalten sind, beleuchtet werden.

Diesbezüglich fällt bereits von Anfang des Films an auf, dass ihm die Beschäftigung mit einer offenen Frage zugrundeliegt, was ebenfalls als typischer Ausgangspunkt von Essay-Filmen gilt. Die Regisseure, die wie in *Suddenly, Last Winter* gleichzeitig die Protagonisten sind, suchen im Film nach ihrem zukünftigen Wohnort. Die offene Frage ist dabei, ob sie ins Ausland ziehen oder im krisenhaften Italien bleiben sollen. Um zu einer Antwort auf diese Frage zu gelangen, greifen sie auf ein dokumentarisches Vorgehen zurück, indem sie verschiedene italienische Regionen besuchen und dort Interviews mit einer Vielzahl von Personen durchführen, die als ExpertInnen für die

unterschiedlichen Krisenthematiken auftreten. Diese auf den Zustand des italienischen Staates bezogenen Krisenthematiken erstrecken sich von der Darstellung des italienischen Arbeitsmarktes und der italienischen Politik, über die Beschäftigung mit dem mangelhaften Schutz der Natur und Kultur bis hin zur Thematisierung der in Italien sehr präsenten und einflussreichen organisierten Kriminalität. Die Repräsentation dieser Thematiken stellt die allgemeinere Ebene der Krisenerzählungen in *Italy – Love it or Leave it* dar. Diese wird jedoch von einer persönlicheren Ebene umrahmt, die durch den partnerschaftlichen Konflikt zwischen Luca und Gustav veranschaulicht wird. Im Zusammenhang mit diesem Konflikt konnte in der Filmanalyse auf Leschkes Konzeption von Krisen hingewiesen werden, die Krisen auch als dramaturgische Kategorie auffasst und in der Konflikte rund um eine offene Entscheidungssituation wesentlich sind. Zu diesem Verständnis von Krisen passt im Hinblick auf *Italy – Love it or Leave it* auch, dass es zum Einsatz von Helden und Bösewichten bei der Krisenerzählung kommt. Gegen Ende des Films werden die Helden immer bedeutender, die besonders durch jene InterviewpartnerInnen repräsentiert werden, die durch ihren persönlichen Einsatz für eine Verbesserung der Zustände in Italien eintreten und somit einen möglichen Weg aus der Krise deutlich machen.

Aus der Verbindung dieser allgemeineren und persönlicheren Ebene resultiert ein Film, der dokumentarisches Vorgehen mit Subjektivem und Autobiografischem im Rahmen der Beschäftigung mit einer offenen Frage kombiniert, was exakt das Vorgehen von Essay-Filmern abbildet. Die partnerschaftliche Krise kann von ihrer Entstehung über ihr Vollbild bis hin zur Lösung mitverfolgt werden. Die den italienischen Staat betreffende Krisenerzählungen lässt hingegen einige Fragen offen, was jedoch erneut mit der Konzeption von Essay-Filmen übereinstimmt (vgl. Rascaroli 2008). Dieser Eindruck verstärkt sich noch mehr durch eine ausführliche Auseinandersetzung mit den filmästhetischen Merkmalen von *Italy – Love it or Leave it*. Als Erstes sticht hinsichtlich des Aspekts der Subjektivität hervor, dass die Regisseure erneut Gebrauch von einer Voice-Over-Erzählstimme gemacht haben, die jedoch in ihrem zweiten Filmprojekt von einem der Regisseure gesprochen wird. Dadurch, dass Luca im Voice-Over seine Gedanken mit den RezipientInnen teilt und mit ihnen in einen Dialog eintritt, kommt die subjektive Ebene noch viel stärker zum Ausdruck, als es in *Suddenly, Last Winter* mit einer extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählerin der Fall war.

Mit diesem Aspekt steht auch im Zusammenhang, dass die Darstellung und Inszenierung des partnerschaftlichen Konflikts in *Italy – Love it or Leave it* sehr viel Raum einnimmt. Die diesbezüglichen Dialoge zwischen den Protagonisten, denen wahrscheinlich ein Drehbuch zugrunde liegt, treiben die erzählte Geschichte voran, indem sie eine Art von Rahmen um die unterschiedlichen Krisenthematiken bilden und diese auch gelegentlich vertiefen. Gleichzeitig charakterisieren diese Filmsequenzen Gustav und Luca stark in ihren gegensätzlichen Rollen und machen es den RezipientInnen möglich, sich mit den Aktionen und Emotionen der Protagonisten zu identifizieren. Alle diese Funktionen stimmen mit typischen Merkmalen von fiktiven Filmen überein (vgl. Sponsel 2014). Es kommt jedoch auch noch Lucas Erzählstimme hinzu, durch die eine weitere Ebene der Reflexion über die Geschehnisse zwischen den Protagonisten eröffnet wird.

Weiters konnte auch durch die Darstellungen bezüglich der Verwendung von Interviews in *Italy – Love it or Leave it* gezeigt werden, dass die Regisseure ihre dokumentarische Tätigkeit ebenfalls mit kreativen Mitteln kombiniert haben, die ausgeprägte fiktive und subjektive Elemente enthalten. Ein klassisch dokumentarisches Vorgehen der Regisseure konnte etwa daran festgemacht werden, dass Informationen zu den interviewten Personen eingeblendet werden oder dass während der Gespräche Detailaufnahmen von Gegenständen gemacht werden, wodurch es zu einer noch anschaulicheren Darstellung der sozialen Realität kommt. Ferner weisen die Regisseure auch in *Italy – Love it or Leave it* auf die Illusion der filmischen Realität hin, indem sie zum Beispiel das Bild mehrmals vollkommen schwarz werden lassen und dadurch Schnitte sehr eindeutig erkennbar machen. Das Subjektive und das Fiktive treten hingegen, neben der Inszenierung des partnerschaftlichen Konflikts, vor allem dadurch zu Tage, dass die einzelnen Interviews von animierten Szenen umrahmt werden beziehungsweise teilweise auch durch diese unterbrochen werden. Zu diesen animierten Szenen, die wie in *Suddenly, Last Winter* zumeist mit Musik und Soundeffekten gekoppelt wurden, zählen unter anderem eine Art Diashow und Kollagen. Teilweise dienen sie der Vermittlung von Information und der narrativen Strukturierung des Films, hin und wieder kommt darin jedoch auch Widersprüchliches und Irrationales zum Vorschein.

Zusätzlich wurde in der Filmanalyse hinsichtlich des Einsatzes von kreativen Gestaltungsmitteln erläutert, dass es sich dabei um Aspekte handelt, die als die persönliche Handschrift von DokumentarfilmerInnen eingeordnet werden könnten. Anhand der Vielzahl und der Ausprägung jener Elemente, die in *Italy – Love it or Leave it* jedoch von einer klassisch dokumentarischen Vorgehensweise abweichen, wurde in der Analyse der Schluss gezogen, dass diese eher die für Essay-FilmerInnen typische Experimentierfreudigkeit zum Ausdruck bringen. Demzufolge verschwimmen durch die animierten Szenen in *Italy – Love it or Leave it* die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation, was im Zusammenspiel mit den anderen in der Filmanalyse hervorgetreten Merkmalen als ein starkes Zeichen für einen im Film vorherrschenden Blick der Krise und für dessen Einordnung als Essay-Film gewertet wurde.

Im dritten Teil der Filmanalyse, der dem Werk *What is Left?* gewidmet war, ist eine große Ähnlichkeit zwischen Hofers und Ragazzis erstem und drittem Film hervorgetreten. Dies steht stark damit im Zusammenhang, dass Rom erneut als zentraler Drehort gewählt wurde, wie auch damit, dass darin im Vergleich zu *Italy – Love it or Leave it* die partnerschaftlichen Konflikte zugunsten politischer Fragestellungen wieder in den Hintergrund treten. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass die Regisseure alle in dieser Diplomarbeit behandelten Filme in einem Pressbook, das als Ergänzung zu *What is Left?* erschienen ist, als Trilogie ausweisen. Sie definieren ihre Arbeit darin als die Auseinandersetzung mit in der Luft liegenden Themen, die viele Menschen betreffen. Sie gehen dabei von einer Frage aus, ohne Ansprüche an den sich dadurch entfaltenden Prozess zu stellen, der demnach zu keiner definitiven Antwort führen muss. Im Fall von *What is Left?* ist dadurch laut den Regisseuren ein ehrlicher und ironischer Film entstanden. Diese Beschreibungen der Filmemacher greifen eindeutig essenzielle Charakteristika von Essay-Filmen auf, wie zum Beispiel dass eine Frage als Ausgangspunkt gewählt wird oder dass auf Ironie als künstlerisches Ausdrucksmittel zurückgegriffen wird.

Im Hinblick auf die inhaltlichen Krisenerzählungen wurde in der Filmanalyse festgestellt, dass es sich in *What is Left?* vor allem um die Darstellungen der Krise der traditionell links ausgerichteten Parteien handelt. Diese Krisenerzählung lässt sich jedoch auch als das gesamte italienische Parteiensystem umfassend verstehen. Diesbezüglich wurde erneut – wie in der Analyse von *Suddenly, Last Winter* auch – auf Hülks

Konzeption von Krisen hingewiesen, in der die Auseinandersetzung mit dem Zusammenbruch von Gesellschaftsmodellen und das Finden neuer sozialer Ordnungsstrukturen zentral ist. Weiters wurde erläutert, dass die inhaltliche Ausrichtung des Films eine deutlich subjektive Komponente enthält, da sich Ragazzi und Hofer, die in *What is Left?* ebenso als Protagonisten auftreten, als Linke verstehen und sich im Film auch eindeutig so positionieren. Daher ist eine Verwurzelung der Thematik im realen Leben der Regisseure gegeben, wobei jedoch stärker deren individuelle Bedeutung für die Protagonisten und nicht deren Effekt auf ihre Partnerschaft vordergründig ist. Dieser Punkt unterscheidet *What is Left?* definitiv von *Italy – Love it or Leave it*, sticht aber auch im Vergleich mit *Suddenly, Last Winter* hervor, da die Protagonisten darin aufgrund der inhaltlichen Krisenerzählung als homosexuelles Paar und nicht so sehr als Individuen repräsentiert werden.

Bei der Analyse der filmästhetischen Krisenerzählung konnte erneut die Verwendung einer weiblichen Voice-Over-Erzählstimme festgestellt werden, die jedoch in ihrer Funktion nicht völlig identisch mit jener von *Suddenly, Last Winter* ist, da sie sich am Ende des Films als die „Linke“ outet und sich somit als eigentliche Protagonistin des Films präsentiert. Dies wurde als erneuter Beweis für die spielerische Herangehensweise und für die Experimentierfreudigkeit der Regisseure gewertet, die durch solche Entscheidungen bezüglich der Gestaltung ihrer Filme fast zwangsläufig nicht nur als Dokumentarfilmer, sondern auch als Essay-Filmer verstanden werden müssen.

Durch die Beschäftigung mit dem Aspekt der Montage konnten auch für *What is Left?* einige Merkmale aufgezeigt werden, die einen nicht-fiktiven Film auszeichnen. Dazu zählt erneut, dass eine Vielzahl an Interviews und an zufällig beim Besuch von Veranstaltungen entstandenen Gesprächen zum Einsatz kommen. Während dieser Interviewaufnahmen ist auch wieder zu beobachten, dass Informationen zu den GesprächspartnerInnen eingeblendet werden und die Kamera Detailaufnahmen des Raums vornimmt. Auch das Schwarzwerden des Bildes am Ende mancher Filmsequenzen, das einen Schnitt sehr deutlich hervortreten lässt, konnte erneut als zweifelsfrei nicht-fiktives Merkmal ausgewiesen werden. Diese Darstellungen wurden jedoch mit autofiktional geprägten Sequenzen vermischt, wodurch die Hybridität des Films so deutlich wird. Die Filmanalyse konzentrierte sich in diesem Punkt wiederum auf den Einsatz von animierten Szenen und für *What is Left?* wurde diesbezüglich

besonders eine dreimal im Film wiederkehrende Quizshow als essenziell ausgewiesen. Diese Quizshow ist mit vielen unterschiedlichen Funktionen verbunden. Dazu zählen Planung und Inszenierung, die Organisation der Narration, die Kritik an den Medien durch die Übersteigerung von typischen Bestandteilen solcher Fernsehformate sowie der Einsatz von Ironie. Anhand dieser Funktionen, die einerseits mit der Konzeption von Essay-Filmen übereinstimmen und andererseits ein Schwanken zwischen Fiktion und Dokumentation mit eindeutiger Tendenz zum fiktiven Genre darstellen, wurde auch für *What is Left?* eine grundlegende hybride Herangehensweise bestätigt. Demnach ist in der Analyse von allen drei Filmen ein Experimentieren mit den Genre-grenzen von Spiel- und Dokumentarfilm hervorgetreten. Diese Tatsache führt in Verbindung mit den auf inhaltlicher Ebene wiedergefundenen theoretischen Konzeptionen zum Phänomen „Krise“ dazu, dass bestätigt werden kann, dass in *Suddenly*, *Last Winter*, *Italy – Love it or Leave it* und *What is Left?* ein Blick der Krise vorherrschend ist, der sich sowohl durch eine inhaltliche Krisenerzählung als auch, aufgrund der hybriden Gestaltung, durch eine filmästhetische Narration von Krisen manifestiert.

6. Kritik und Ausblick

Da die Beantwortung der Forschungsfrage im Resümee möglich war, kann das Forschungsvorhaben dieser Diplomarbeit grundsätzlich als gelungen bewertet werden. Dennoch gibt es ein paar Punkte, die möglicherweise anders gelöst werden hätten können. Diese sollen im Folgenden kurz dargestellt werden, wobei aus diesen kritischen Anmerkungen auch zukünftige Forschungsprojekte abgeleitet werden können. Erstens fällt auf, dass zwischen dem ersten und dem zweiten theoretischen Kapitel kein direkter inhaltlicher Zusammenhang besteht, was von manchen LeserInnen als Bruch im Fortschreiten der Ausführungen wahrgenommen werden könnte. Dieses Vorgehen wurde gewählt, da beide Kapitel für die Erläuterungen der im Film enthaltenen Narrationen von Krisen als essenziell erachtet wurden. Im Nachhinein wäre es jedoch auch plausibel, gleich mit den auf die Filme bezogenen Darstellungen zu beginnen und diese mit der Erklärung der für die Analyse notwendigen theoretischen Konzepte zu verweben. Dadurch wäre die Analyse des ersten Films wahrscheinlich sehr ausführlich ausgefallen, es hätte sich aber nicht so eine starke Trennung zwischen den theoretischen und den praktischen Teilen dieser Diplomarbeit ergeben.

Zweitens sticht im Hinblick auf die Filmanalyse hervor, dass die drei Unterkapitel keineswegs gleich aufgebaut sind. Dies hat vor allem damit zu tun, dass die Filme trotz allen vorgefundenen Ähnlichkeiten doch auch viele Unterschiedlichkeiten aufweisen und dass bezüglich des ersten Films noch mehr zusätzlich erklärt werden musste, als es zum Beispiel bei der dritten Filmanalyse der Fall war. Dennoch wäre es denkbar, eine einheitlichere Analysestruktur – vielleicht anhand einer Übersichtstabelle – zu wählen, die den direkten Vergleich zwischen den Filmen vereinfacht und nicht erst durch die Zusammenfassung die wesentlichsten Ergebnisse der Filmanalyse hervortreten lässt.

Drittens ist es schade, dass nicht auch das vierte gemeinsame Filmprojekt der Regisseure in diese Diplomarbeit inkludiert wurde. Dies hängt einerseits mit der Länge von Diplomarbeiten zusammen, hat aber andererseits auch damit zu tun, dass der Film erst erschienen ist, als der Entwurf dieser wissenschaftlichen Abschlussarbeit bereits eingereicht war. Somit stellt dieser Kritikpunkt gleichzeitig einen Ausgangspunkt für zukünftige Forschungsarbeiten dar, in denen untersucht werden könnte, ob auch für *Dicktatorship* (2019) ein Blick der Krise und eine an Essay-Filmen orientierte

Konzeption bestätigt werden kann. Weiters wäre es für neue Forschungsprojekte sicherlich interessant, andere Essay-Filme hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Krisenthematiken zu untersuchen und dafür auch auf Filme aus unterschiedlichen Ländern und Epochen zurückzugreifen. Hier würde es sich auch anbieten, Filme von RegisseurInnen miteinzubeziehen, die oft als Essay-FilmerInnen eingeordnet werden und die jedoch, wie im Fall von Michael Moores Werken, eher dem investigativen Journalismus zuzurechnen sind. Diesbezüglich wäre es auch empfehlenswert, auf eine Ausprägung von nicht-fiktiven Filmen, den plotbasierten Dokumentarfilm, einzugehen und im Zuge dessen auch die Grenzen von Essay-Filmen genauer zu erläutern.

Trotz aller Möglichkeiten zur Verbesserung und Weiterentwicklung ist durch die Niederschrift dieser Diplomarbeit hoffentlich eine Form der Beschäftigung mit der weitumfassenden und sehr aktuellen Thematik der Krise entstanden, die die LeserInnen, ganz nach der Tradition von Essay-FilmerInnen, zu einer weiterführenden Reflexion mit den darin enthaltenen Darstellungen anstößt und die Begeisterung der Autorin für das Medium Film vermitteln konnte.

7. Literaturverzeichnis

Alter, Nora M. (1996): *The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's "Images of the World and the Inscription of War"*. In: *New German Critique* 68, S.165-192.

Alter, Nora M. (2002): *Projecting History. German Nonfiction Cinema, 1967-2000*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Arthur, Paul (2003): *Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore*. In: *Film Comment* 39 (1), S.58-63.

Bachmaier, Helmut (Hrsg.) (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.

Clò, Clarissa (2011): *Improvvisamente l'inverno scorso/ Suddenly, Last Winter: Queer Sex in Public*. In: *Studies in Documentary Film* 5 (2-3), S.255-261.

Corrigan, Timothy (1999): *Film and Literature. An Introduction and Reader*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall.

Corrigan, Timothy (2011): *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Dines, Martin; Rigoletto, Sergio (2012): *Country cousins: Europeanness, sexuality and locality in contemporary Italian television*. In: *Modern Italy* 17 (4), S.479-491.

Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.) (2013): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag.

Grimstein, Jens (2013): *Die Komik der Krise*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S. 309-327.

Gross, Bernhard (2010): *Tu so, als wäre ich allein. Zur Konstruktion von Gemeinschaft im aktuellen italienischen Kino*. In: Maske und Kothurn 56 (1), S.87-100.

Hißnauer, Christian (2010): *MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode*. In: MEDIENwissenschaft (Nr.1 2010), S.17-28.

HIQ Productions (o.J.): *Pressbook WHAT IS LEFT (?)*. Download, URL: <http://wha-tisleft.it> (letzter Zugriff am 29.April 2019).

HIQ Produktion im Verleih von Déjà Vu Film (o.J.): *DVD Italy – Love it or Leave it. A Docu-Trip by Gustav Hofer & Luca Ragazzi*. Kurzbeschreibung auf DVD-Verpackung.

Hoffmann, Kay (2014): *Dokufiktion – Hybride Formen als Chance. Spiel mit der Wirklichkeit – Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Spielfilm*. In: Leitner, Matthias et al. (Hrsg.): *Der Dokumentarfilm ist tot. Es lebe der Dokumentarfilm*. Marburg: Schüren, S.23-34.

Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim u.a.: Olms.

Hülk, Walburga (2013): *Narrative der Krise*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S.113-131.

Iser, Wolfgang (1976): *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, S.398-402.

Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.

King, Martin Luther Jr. (1963): *A Gift of Love. Sermons of Strength to Love and Other Preachings*. Boston: Beacon Press.

Koch, Karl-Josef; Jung, Annika (2013): *Wahrnehmung und Folgen ökonomischer Krisen*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S. 333-343.

Koselleck, Reinhart (1982): *Krise*. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 3. Stuttgart: Klett-Cotta, S.617-650.

Leschke, Rainer (2013): *Medientheorie und Krise*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S.9-31.

Lickhardt, Maren; Werber, Niels (2013): *Pest, Atomkrieg, Klimawandel – Apokalypse-Visionen und Krisen-Stimmungen*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S.345-357.

Link, Jürgen (2013): *Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S.33-47.

Lopate, Phillip (1998): *Totally, Tenderly, Tragically*. Amsterdam: Anchor.

Lünenborg, Margreth (2013): *Dokumentation*. In: Bentele, Günter (Verfasser); Brosius, Hans-Bernd; Jarren, Otfried (2013): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissen-*

schaft. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S.66.

Nancy, Jean-Luc (1988): *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Legeuil.

Nancy, Jean-Luc (2005): *singulär plural sein*. Berlin: diaphanes.

Neumaier, Otto (2013): *Kritik der Krise*. In: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Edition Kulturwissenschaft (13). Bielefeld: transcript Verlag, S.49-69.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Papazian, Elizabeth A.; Eades, Caroline (2016): *Introduction. Dialogue, Politics, Utopia*. In: Papazian, Elizabeth A.; Eades, Caroline (Hrsg.): *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. New York Chichester et al.: Columbia University Press, S.1-11.

Ponte alle Grazie (2009): *Improvvisamente l'inverno scorso. Un film di Gustav Hofer e Luca Ragazzi*. Adriano Salani Editore S.p.A. (DVD und Buch zum Film).

Puschtra (2017): *Gustav Hofer aus Luttach/ Rom*. URL: <https://www.puschtra.it/2019/06/28/gustav-hofer-aus-luttach-rom/> (letzter Zugriff am 19.Jänner 2020).

Ragazzi, Luca/ Hofer, Gustav (2013): *Improvvisamente l'inverno scorso*. In: *Cahiers d'études italiennes* 16, S.235-237.

Rascaroli, Laura (2008): *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49 (2), S.24-47.

Renov, Michael (2004): *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Runge, Evelyn (2012): *Italien ist nicht auszuhalten*. In: ZEIT ONLINE. URL: <https://www.zeit.de/kultur/2012-09/kino-film-italy-love-it-ot-leave-it?> (letzter Zugriff am 19.Jänner 2020).

Senato della Repubblica (o.J.): *Articolo 3*. URL: https://www.senato.it/1025?sezione=118&articolo_numero_articolo=3# (letzter Zugriff am 19.Jänner 2020).

Sponsel, Daniel (2014): *Der Dokumentarfilm – die Kunst der Stunde*. In: Leitner, Matthias et al. (Hrsg.): *Der Dokumentarfilm ist tot. Es lebe der Dokumentarfilm*. Marburg: Schüren, S.15-22.

Strauch, Thomas; Engelke, Carsten (2016): *Filme machen. Denken und produzieren in filmischen Einstellungen*. Herausgegeben von der Universität Paderborn. Paderborn: Wilhelm Fink.

Töpfer, Armin; Leffler, Patricia (2017): *Prozess des Krisenmanagements und Grundsätze der Krisenkommunikation*. In: Albrecht, D. Michael; Töpfer, Armin (Hrsg.): *Handbuch Changemanagement im Krankenhaus. 20-Punkte Sofortprogramm für Kliniken*. 2. Auflage. Berlin: Springer, S.991-1006.

Uva, Christian (2014): *Recenti tendenze negli studi di cinema in Italia*. In: *The Italianist* 34 (2), S.272-274.

Winston, Brian (1995): *Claiming the Real. The Documentary Film revisited*. London: BFI.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, wozu auch Quellen aus dem Internet zählen, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Wien, Jänner 2020

Valentina Kreiner

Anhang

Riassunto in italiano

Questa tesi di laurea racconta di tre film dei registi italiani Gustav Hofer e Luca Ragazzi. Gustav Hofer è nato in Sudtirolo nel 1976, ha studiato scienze della comunicazione a Vienna e scienze e cinematografia a Londra. Nel 1999 si è trasferito a Roma dove ha conosciuto il suo consorte Luca Ragazzi. Hofer lavora per la stazione televisiva “arte” ed è sia regista che produttore di documentari. La gran parte di questi film è stata creata tramite la sua collaborazione con Luca Ragazzi che è nato a Roma nel 1971. Luca Ragazzi ha studiato letteratura e filosofia nella sua città d’origine e lavora come giornalista, critico cinematografico, fotografo e regista. I film di Ragazzi e Hofer trattano, in generale, di argomenti controversi e tabù. Il loro primo film *Suddenly, Last Winter – o Improvvisamente L’Inverno Scorso* nella versione italiana dell’anno 2008 – si concentra sulla proposta di legge “Dico” (“Diritti e doveri dei conviventi”) e quindi sul riconoscimento legale e sociale di unioni civili etero- e omosessuali in Italia. *Italy – Love it or Leave it* è il secondo film dei due registi ed è stato pubblicato nel 2011. Questo film racconta della cosiddetta “fuga dei cervelli” e mostra tanti problemi attuali dello Stato italiano. Il terzo film dei registi si chiama *What is Left?*, risale all’anno 2013 e tratta della politica italiana, in particolare della sinistra. Nel 2019 è uscito il quarto film di Hofer e Ragazzi con il titolo *Dicktatorship* che però non verrà analizzato in questa tesi di laurea.

Si analizza se i registi, nei loro film *Suddenly, Last Winter*, *Italy – Love it or Leave it* e *What is Left?*, fanno uso di uno sguardo sull’Italia che si orienta prevalentemente sulla percezione e sulla narrazione di crisi. Per trovare una risposta a questa domanda di ricerca vengono utilizzati concetti teoretici che riguardano concezioni diverse del fenomeno della crisi. Tramite questi è possibile identificare le crisi che si trovano nei film. Inoltre vengono presentati aspetti tipici di documentari, di lungometraggi e anche di film d’essai per poter analizzare l’estetica dei film. In relazione a questa seconda parte dell’analisi è soprattutto importante trovare aspetti nell’organizzazione dei film che non concordano con la struttura tipica di documentari. La ragione per quest’orientamento nell’analisi è che l’ibridità nell’organizzazione dei film viene vista come un modo nel quale una crisi si può manifestare non soltanto nel contenuto di un film ma anche a livello dell’estetica.

La narrazione di crisi nel film *Suddenly, Last Winter* (2008)

Suddenly, Last Winter narra di due crisi diverse. Da un lato mette a fuoco la crisi politica della Repubblica Italiana che ha a che fare con l'influenza della Chiesa e del Vaticano sulle decisioni dei politici italiani. Questa crisi si manifesta nelle discussioni che seguono la proposta di "Dico" e nelle reazioni e posizioni oscillanti dei politici. Dall'altro lato informa sulla crisi del modello di famiglia tradizionale che prevede che una famiglia venga composta da due adulti eterosessuali e parecchi bambini. A causa della proposta di legge per il riconoscimento statale di unioni civili sia di persone etero- che di persone omosessuali durante il secondo governo guidato da Romano Prodi questo modello di famiglia non sembra più attuale. I tradizionalisti e la maggior parte delle persone credenti hanno paura dei possibili cambiamenti e, per questo, lottano contro la proposta di legge e persino contro persone omosessuali che vengono percepite come anormali o malate. Questa crisi del modello tradizionale della famiglia italiana coincide dunque con una crisi delle coppie gay.

Per quanto riguarda le diverse concezioni del fenomeno della crisi che fanno parte di *Suddenly, Last Winter*, si presenta un tipo di crisi nella quale i modelli sociali non funzionano più e le nuove strutture non sono ancora state elaborate. Questo tipo di crisi risale alla Rivoluzione Francese. Un'altra concezione di crisi che è presente nel contenuto del primo film di Gustav Hofer e Luca Ragazzi è caratterizzata da una particolare struttura temporale perché il tempo prima di una crisi e dopo una crisi presentano condizioni molto diverse. La crisi quindi divide una situazione in un tempo prima di una crisi ed in un tempo dopo una crisi ed il suo sviluppo decide tra vita e morte, fortuna e sfortuna ecc. Riguardo alle crisi che sono presenti in *Suddenly, Last Winter* questo concetto teorico vale soprattutto per la crisi del modello di famiglia tradizionale in Italia e allo stesso tempo per la crisi delle coppie gay. La particolarità di queste crisi è che la soluzione della prima determina l'inizio dell'altra e viceversa perché il riconoscimento statale delle coppie gay cambia, senza dubbio, la percezione delle famiglie italiane, mentre la negazione di questi diritti a persone omosessuali favorisce il modello di famiglia tradizionale e mette in crisi tutti gli esseri umani che non rientrano in questo concetto.

In relazione all'analisi dell'estetica di *Suddenly, Last Winter* è possibile constatare alcuni aspetti che mostrano che questo film non è un documentario nel senso classico

perché contiene anche caratteristiche di film d'essai e di lungometraggi. Ragazzi e Hofer fanno, per esempio, uso di cartoni animati e includono sequenze nel loro film nelle quali discutono la sceneggiatura. Questa voglia di sperimentare e questo approccio giocoso sono tipici elementi dei film d'essai. Già il fatto che i registi abbiano sé stessi come protagonisti e che siano ricorsi ad una sceneggiatura per strutturare i loro dialoghi non concorda con la concezione tipica di un documentario. Le sequenze che mostrano interviste con diverse persone, sia politici che partecipanti di manifestazioni in favore o contro la proposta di legge, danno l'impressione di riguardare un documentario, ma le sequenze che contengono soltanto i protagonisti Luca e Gustav sono costituite da autofinzione.

Quando Luca e Gustav discutono la sceneggiatura e l'intenzione dei loro dialoghi si può osservare un certo approccio contraddittorio che è un'altra caratteristica tipica di film d'essai. In queste sequenze chi assiste al film viene informato dell'uso di una sceneggiatura che al primo momento contraddice l'impressione di guardare un documentario. Contemporaneamente un processo di riflessione viene messo in moto perché i registi fanno capire che anche un cosiddetto film documentario è influenzato dalle decisioni dei registi. Il fatto che Luca Ragazzi e Gustav Hofer creino questa coscienza nel loro film sostiene di nuovo la sua classificazione come documentario perché una caratteristica fondamentale di questo genere è la distruzione dell'illusione dello spazio chiuso del film. Le oscillazioni tra documentario e lungometraggio creano, da un lato, l'approccio contraddittorio tipico di film d'essai e, dall'altro lato, un'ibridità che indica uno sguardo che si orienta alla narrazione di una crisi.

Un aspetto molto importante nell'analisi dell'estetica di *Suddenly, Last Winter* è la voce narrante fuori campo. Nella versione italiana è stata scelta come narratrice l'attrice Veronica Pivetti e la sua voce guida gli spettatori durante tutto il film perché dà informazioni essenziali e aggiunge una prospettiva esterna alle vicende nel film. Questa prospettiva, però, è in favore della preoccupazione e del punto di vista dei protagonisti, il che significa che l'obiettività delle immagini viene combinata con la soggettività della voce fuori campo. La narratrice parla direttamente con gli spettatori e questa struttura dialogica è tipica di un film d'essai. Inoltre, la voce narrante fuori campo in *Suddenly, Last Winter* trasmette un certo senso di ironia e polemica, anche elementi tipici di un film d'essai, che compensa anche un po' il peso delle crisi che vengono tematizzate

nel film. Questa ironia si mostra anche nell'uso della musica dei registi e negli effetti sonori che Gustav Hofer e Luca Ragazzi hanno aggiunto alle riprese cinematografiche. Dietro questi elementi del film si possono vedere un altro concetto teorico in relazione al fenomeno della crisi che accentua una certa vicinanza tra crisi e comicità. Ironia, polemica e comicità spesso portano ad un chiarimento della bizzarria di una situazione o una crisi, il che in seguito può confluire in una "risata di conoscenza" o in tipo di sollievo tramite l'atto di ridere.

La narrazione di crisi nel film *Italy – Love it or Leave it* (2011)

La seconda opera dei registi Luca Ragazzi e Gustav Hofer *Italy – Love it or Leave it* tratta di diverse crisi dello Stato italiano che allo stesso tempo sono in rapporto con una crisi della relazione dei protagonisti. Luca e Gustav devono trasferirsi perché il contratto d'affitto del loro appartamento a Roma scade e questo cambiamento marca, nel loro film, l'inizio di un conflitto intorno alla scelta dell'abitazione nuova. Luca vuole rimanere a Roma, mentre Gustav considera l'emigrazione a causa di tutti i focolai in Italia. *Italy – Love it or Leave it* è il risultato di questo conflitto perché illustra la ricerca dei protagonisti di una soluzione al loro problema. A questo scopo i protagonisti viaggiano per tante regioni italiane, dove incontrano diverse persone che vengono intervistate da Gustav e Luca. In accordo con la concezione tipica di un film d'essai si potrebbe dunque anche dire che il punto di partenza in *Italy – Love it or Leave it* è una domanda ("Dove vogliamo vivere?") e che l'intenzione del film è di trovare una risposta a questa domanda.

Per quanto riguarda la narrazione di crisi nel contenuto del film si può dunque parlare di un livello più generale, che dimostra le crisi della penisola italiana, e di un livello più personale, che narra la storia dei protagonisti come coppia. Una parte di queste crisi tematizzate in *Italy – Love it or Leave it* viene continuata da *Suddenly, Last Winter* perché una grande motivazione per l'emigrazione dei protagonisti è che anche fino al completamento del secondo film di Hofer e Ragazzi non esisteva un riconoscimento legale di unioni civili sia di persone etero- che di persone omosessuali. *Italy – Love it or Leave it* mette tuttavia in fuoco molte altre tematiche che dipingono l'immagine di uno stato che è in crisi:

La prima intervista porta i protagonisti a Torino, dove incontrano una donna che è stata messa in cassa integrazione e che lavora come operaia delle linee di assemblaggio per FIAT. Dopo questo vanno all'ex stabilimento di produzione di Bialetti, che si trova anche nel Nord d'Italia, per intervistare alcuni degli ex operai che manifestano contro il trasferimento della produzione all'estero. Sia le sequenze riguardanti la Fiat che le sequenze in rapporto a Bialetti servono per mostrare l'esistenza di precarie condizioni di lavoro in Italia. Segue una breve visita al lago di Como dove Gustav fa notare la scarsa tutela della natura e dà come esempio la cattiva qualità dell'acqua. Poi viene ripresa la tematizzazione della crisi intorno alle condizioni di lavoro, poiché i protagonisti visitano un alloggio decaduto dove vivono gli immigrati che lavorano per una piantagione di arance in Calabria.

Le sequenze seguenti si concentrano sulla crisi della politica italiana e si potrebbe dire che l'ex premier Silvio Berlusconi fa la funzione di uno dei protagonisti per quanto riguarda la manifestazione di questa crisi al Nord d'Italia. Qui si mostra un altro concetto teorico che descrive l'aspetto drammaturgico di una crisi e secondo il quale i conflitti intorno ad una decisione sono centrali. In questa teoria è anche prevista la presenza di elementi tipici di una storia, come per esempio l'uso di eroi e di malvagi. Silvio Berlusconi con i suoi scandali e con il suo chiaro atteggiamento contro persone omosessuali assume chiaramente questo ruolo del malvagio in *Italy – Love it or Leave it*. Le sequenze che mettono Berlusconi a fuoco fanno però notare anche un'altra crisi che si riferisce più alla società italiana con la sua tendenza di sessualizzare l'immagine delle donne.

La crisi della politica italiana si estende tuttavia anche su altri aspetti come la ricomparsa del fascismo a cui Luca e Gustav assistono in Emilia Romagna o l'influenza della criminalità organizzata che nel film è più legata al Sud d'Italia. I protagonisti visitano la Campania con la sua problematica dello smaltimento dei rifiuti e incontrano un uomo in Sicilia che rischia la sua vita e anche il benessere della sua famiglia perché nega il pagamento di tangenti. Gustav e Luca vanno pure a Giarre, il centro della speculazione edilizia in Italia.

Italy – Love it or Leave it è però anche dedicato a mostrare una possibile soluzione delle crisi dello Stato italiano, visto che spesso le persone intervistate si impegnano molto per lottare contro gli squilibri rappresentati nel film. Queste persone sono quindi

gli eroi nella storia che viene raccontata dai registi. Andrea Camilleri, per esempio, assume una posizione forte quando, durante l'intervista, sottolinea il dovere di ogni cittadino italiano di lottare per un miglioramento delle condizioni di vita in Italia. Inoltre ci sono anche politici come Nichi Vendola, il presidente della Regione Puglia dal 2005 al 2015, e Carolina Girasole, sindaco d'Isola di Capo Rizzuto in Calabria dal 2008 al 2013, che lottano per una politica onesta con procedure trasparenti. Verso la fine del film questi eroi vengono messi sempre più a fuoco delle faccende. Si potrebbe quindi constatare che il contenuto di *Italy – Love it or Leave it* prima mostra, in un modo molto dettagliato, le crisi attuali dello Stato italiano e che poi porta sia i protagonisti che gli spettatori alla visione di un'Italia migliore a causa di tanti italiani che si impegnano moltissimo per trovare delle soluzioni. Ciò nonostante il film non mette a disposizione una risposta definitiva a tutti i problemi e questo è un altro aspetto di *Italy – Love it or Leave it* che concorda con la concezione di film d'essai.

La narrazione delle crisi della Repubblica italiana viene interrotta o meglio filtrata dal conflitto dei protagonisti che occupa molto più posto in *Italy – Love it or Leave it* che in *Suddenly, Last Winter*. I dialoghi presenti in queste sequenze sono probabilmente stati progettati, il che significa che anche il secondo film di Hofer e Ragazzi ha come base una sceneggiatura per quanto riguarda le riprese che si concentrano sul conflitto dei protagonisti. In questi dialoghi Gustav e Luca spesso riflettono sui loro incontri e questo spesso sottolinea i loro punti di vista molto differenti. Di conseguenza gli spettatori vengono incoraggiati ad identificarsi con le azioni e con le emozioni dei protagonisti – un aspetto tipico dei lungometraggi.

Un altro elemento presente in *Italy – Love it or Leave it* che non caratterizza di solito un classico documentario e che mostra un'impronta soggettiva e autobiografica è di nuovo, come già descritto a riguardo a *Suddenly, Last Winter*, la voce narrante fuori-campo. In *Italy – Love it or Leave it* i registi hanno deciso di utilizzare la voce di Luca e i suoi commenti aprono un altro livello di riflessione in relazione alla descrizione delle crisi dello Stato italiano accanto ai dialoghi tra Luca e Gustav. Le interviste però mostrano tanti aspetti di un approccio documentaristico: vengono, per esempio, fatte riprese molto dettagliate di oggetti che si trovano nei locali dove le interviste hanno luogo, il che significa una rappresentazione molto accurata della "realità sociale". In più, vengono visualizzate informazioni sugli interlocutori come i loro nomi e professioni

e i registi hanno di nuovo deciso di fare uso di tagli molto appariscenti tramite un'immagine completamente nera con l'effetto di distruggere l'illusione dello spazio chiuso del film.

Un altro segno per la presenza di soggettività e finzione nel film è – accanto alle sequenze dedicate ai conflitti tra i protagonisti e in concordanza con la prima opera dei registi – il ricorrere a cartoni animati. Essi vengono di nuovo accompagnati da musica e da effetti sonori e si presentano, per esempio, sotto forma di una presentazione di immagini, completata dal “clic” che si conosce da queste macchine, o sotto forma di un collage. Da un lato questi cartoni animati servono per trasmettere informazioni e per dare una struttura narrativa al film, dall'altro lato esprimono anche aspetti di irrazionalità e di incoerenza, i quali vengono considerati come elementi tipici di film d'essai. È naturalmente anche possibile classificare queste caratteristiche creative di un film come una specie di stile personale dei registi Hofer e Ragazzi. La moltitudine e il modo di rappresentare di questi elementi di *Italy – Love it or Leave it* che deviano dalla progettazione di un documentario classico però esprimono più la voglia di sperimentare dei cineasti, il che ancora una volta mostra la vicinanza dell'approccio di Ragazzi e Hofer al modus operandi di registi di film d'essai.

Tutte queste caratteristiche di *Italy – Love it or Leave it* che danno risalto all'oscillare tra documentari e lungometraggi tramite il ricorso all'autofinzione e alla soggettività, come è stata confermata sia per le sequenze del film che narrano il conflitto tra i protagonisti sia per le sequenze con cartoni animati e effetti sonori che si distinguono più a causa della loro creatività e anche a causa della loro irrazionalità e incongruenza, sono un segnale forte per la narrazione di una crisi non solo nel contenuto ma anche nell'organizzazione del secondo film di Luca Ragazzi e Gustav Hofer. Inoltre, la voce narrante in *Italy – Love it or Leave it* aggiunge un grado di soggettività che, per prima cosa, lo distingue essenzialmente da *Suddenly, Last Winter* e che, in secondo luogo, nell'interazione con gli altri aspetti dell'analisi giustifica la sua classificazione come film d'essai e non solo la constatazione di una specie di vicinanza a film di questo tipo.

La narrazione di crisi nel film *What is Left?* (2013)

La terza opera di Hofer e Ragazzi presenta tante analogie con il loro primo film *Suddenly, Last Winter*. Roma è di nuovo la location centrale per le riprese

cinematografiche. In più la relazione di Luca e Gustav, che anche in *What is Left?* hanno il ruolo dei protagonisti, e i loro conflitti svaniscono sullo sfondo. Invece di ciò la rappresentazione della tematica del film sta nel centro del film, la quale può essere riassunta come la narrazione della crisi della politica italiana e, soprattutto, la crisi della Sinistra italiana.

I registi hanno pubblicato un pressbook insieme al loro terzo film, dove esprimono che, dal loro punto di vista, *Suddenly, Last Winter, Italy – Love it or Leave it* e *What is Left?* formano una trilogia. Essi descrivono il proprio lavoro di cineasti come la trattazione di tematiche e problemi che “sono nell’aria” e che concernono tante persone prima della progettazione dei loro film. Il punto di partenza nei loro progetti è una domanda e il processo della ricerca di una risposta viene mostrato nel corso della trama dei loro film. Questo processo però non deve necessariamente portare ad una risposta definitiva alle diverse domande o al trovare di una soluzione per i problemi descritti. Nel caso di *What is Left?* il risultato di questo approccio è, secondo i registi, un film onesto e anche ironico. Già questa descrizione di Hofer e Ragazzi in quanto al loro modo di progettare e realizzare i loro film raccoglie caratteristiche essenziali dei film d’essai, fra le quali si trovano, tra l’altro, il fare domande senza la richiesta di trovare risposte definitive e l’uso di ironia come strumento di espressione artistico.

Per quanto riguarda la narrazione di crisi nel contenuto del film è già stata constatata che si tratta soprattutto della descrizione e della rappresentazione della crisi della Sinistra italiana. Si può tuttavia anche parlare di una crisi che riguarda tutti i partiti italiani e quindi l’intera Repubblica italiana. Questa tematica trattata in *What is Left?* assomiglia alla narrazione delle crisi presenti in *Suddenly, Last Winter* e conferma di nuovo il concetto teorico che accentua il crollo di modelli di società e, di conseguenza, la ricerca di nuove strutture regolamentari. Inoltre questo orientamento del film esprime già un elemento soggettivo del film, visto che i registi sono di sinistra e si posizionano anche così come i protagonisti in *What is Left?*. Questo significa che la tematica e la crisi del film sono radicate nella vita reale dei registi e che quindi anche in *What is Left?* l’auto-finzione svolge un ruolo importante. A differenza di *Suddenly, Last Winter* però il terzo film dei registi si concentra più sui protagonisti in maniera individuale, invece di illuminare l’effetto della crisi sulla loro relazione.

Riguardo all'analisi della narrazione della crisi tramite l'estetica del film si può di nuovo constatare una specie di somiglianza alla preparazione di *Suddenly, Last Winter* a causa dell'uso di una voce femminile narrante fuori campo. Nonostante ciò le due voci narranti non sono identiche perché la narratrice di *What is Left?* si fa riconoscere come "La Sinistra" alla fine del film. Quindi si potrebbe dire che la voce narrante è la vera protagonista di *What is Left?*, siccome il film tratta della ricerca di essa, e questa caratteristica del film può essere identificato come un'altra prova della voglia di sperimentare dei registi. Decisioni come queste fanno sì che i film di Ragazzi e Hofer, quasi inevitabilmente, non possano essere inquadrati soltanto come documentari classici, ma anche come film d'essai.

L'analisi del montaggio di *What is Left?* invece produce diversi aspetti di un documentario, come per esempio il fatto che i registi hanno di nuovo utilizzato molte interviste per il confronto con il tema del film. Queste interviste provengono, da un lato, da riprese che sono state fatte durante manifestazioni, dove i registi hanno conversato più o meno a caso con altri partecipanti, o, dall'altro lato, da interviste che molto probabilmente sono state pianificate in anticipo e che mostrano spesso persone che si impegnano nella politica. L'approccio documentaristico si manifesta di nuovo, come anche in *Suddenly, Last Winter* e *Italy – Love it or Leave it* con l'inserimento di informazioni sulle persone intervistate sullo schermo. Nel caso di *What is Left?* queste informazioni contengono il nome e l'affiliazione politica e, se presente, anche la carica politica. In più si possono osservare riprese dettagliate della location che trasmettono l'intenzione dei registi di creare una rappresentazione sociale accurata per i recipienti del film. Oltre a questo, vengono di nuovo messo in rilievo i tagli fra sequenze diverse a causa di uno schermo tutto nero con l'effetto della distruzione dell'illusione dello spazio chiuso del film.

Tuttavia questo approccio documentaristico presente in *What is Left?* si mescola anche con autofinzione e soggettività che, di nuovo, risultano in un film ibrido che oscilla tra molti aspetti tipici di un documentario, parecchi aspetti di un film d'essai e qualche aspetto tipico di un lungometraggio. Un segno tipico della presenza di elementi di un film fittizio è ancora una volta l'uso di cartoni animati che in *What is Left?* sono connessi con un quiz show che porta lo stesso titolo come l'intera terza opera dei registi e che ricorre tre volte durante il film (all'inizio, in mezzo e alla fine). Tramite queste sequenze

i registi hanno imitato lo svolgimento e gli elementi tipici di tali format televisivi. Il quiz show viene presentato da una moderatrice con una giacca di pelle e un nero berretto di pelliccia gonfio, il che significa che la “Sinistra” e il “Comunismo” come tematiche del film vengono anche accolte dal costume della moderatrice. Sullo schermo dietro di lei si trova un cartone animato con un chiaroveggente e con colori stridenti. La moderatrice legge dichiarazioni riguardanti la società e la politica e Luca e Gustav come ospiti dello show devono rispondere se secondo loro le dichiarazioni sono vere o false. L’obiettivo del quiz è di determinare l’esatto orientamento politico dei protagonisti. Le dichiarazioni espresse dalla moderatrice portano però spesso a discussioni tra i protagonisti che, da una parte, sembrano come dialoghi determinati da una sceneggiatura e che, dall’altra parte, trasmettono la confusione che spesso caratterizza le discussioni politiche in Italia.

In più altri effetti speciali caratterizzano queste sequenze di *What is Left?*, come per esempio l’effetto sonoro dell’applauso del pubblico fittizio o il “tic tac” dell’orologio durante le riflessioni di Gustav e Luca. Anche l’inizio e la fine di ogni parte dello show vengono marcate da scene con cartoni animati, che variano, e con una sigla musicale, che rimane la stessa durante tutte le sequenze del quiz. Perciò, se si vuole constatare la funzione di questi elementi presenti in *What is Left?*, non si può nominare soltanto un aspetto. Anzitutto lo show mostra la progettazione, l’organizzazione e la messa in scena della narrazione. Poi queste sequenze del film esagerano parti integranti di tali format televisivi, esprimendo anche una specie di critica verso i media, trasmettendo, nello stesso tempo, informazioni essenziali sui protagonisti e i loro atteggiamenti e anche sulla Sinistra italiana. Questo aspetto dello show porta di nuovo all’uso dello strumento di espressione dell’ironia. Quindi si mescolano chiaramente la concezione di film d’essai e l’oscillare tra finzione e documentazione in queste sequenze di *What is Left?*, il che significa che, assieme alle altre caratteristiche del film che sono state riflesse nell’analisi, i registi hanno scelto un approccio ibrido per occuparsi della crisi della Sinistra e della politica italiana.

Concludendo si può pertanto dire che in tutti e tre i film si può osservare una specie di gioco con i confini tra i generi del documentario e del lungometraggio con un forte accento sugli elementi tipici di film d’essai. Insieme agli aspetti teoretici del fenomeno della crisi che sono state ritrovate nel contenuto di *Suddenly, Last Winter, Italy – Love*

it or Leave it e *What is Left?* è possibile affermare che Gustav Hofer e Luca Ragazzi usano uno sguardo che si orienta prevalentemente sulla narrazione di diverse crisi della penisola italiana.

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit drei Filmen der italienischen Regisseure Gustav Hofer und Luca Ragazzi. Es wird darin aufgezeigt, dass die Filmemacher mit ihren Werken *Suddenly*, *Last Winter* (2008), *Italy – Love it or Leave it* (2011) und *What is Left?* (2013) einen Blick auf Italien werfen, der von Krisennarrationen geprägt ist. Die Arbeit analysiert die inhaltlichen Krisenerzählungen, indem sie die Filme auf verschiedene theoretische Konzeptionen des Phänomens und Narrativs „Krise“ untersucht. Das Abweichen von einem klassisch dokumentarischen Vorgehen durch die Verwendung fiktiver Elemente und die Nähe der Filme zur Konzeption von Essay-Filmen bestimmt die filmästhetischen Krisenerzählungen. Dabei wird davon ausgegangen, dass sich ein Blick der Krise auf der Ebene der Filmästhetik durch ein Abweichen von üblichen Genregrenzen manifestiert.

Schlüsselwörter: Krise, Narrativ, Italien, Essay-Film, Hybridität