



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmtechnische Strategien zur akustischen und visuellen
Darstellung von Gedanken und Gefühlen in
Filmen von Cristina und Francesca Comencini sowie
Nanni Moretti“

Verfasserin

Margot John

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Italienisch UF Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich einen großen Dank an meine Familie richten, die mich mit ihrem Verständnis, ihrer Liebe und Motivation auf jedem, auch noch so schweren, Weg begleitet und mir das Studium ermöglicht hat.

Weiters danke ich meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ.-Prof. Dr. Wagner, die mir die Freiheit gab, diese Diplomarbeit nach meiner Vorstellung zu gestalten und mit guten Ratschlägen zur Lösung auftretender Probleme beitrug.

Meinen Freunden und Bekannten gebührt ebenfalls Dank, da sie einerseits während der Entstehungs- und Durchführungsphase dieser Arbeit Verständnis für meine vorübergehende Zurückgezogenheit hatten und andererseits mir den Rücken stärkten.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
I Theorie	3
1 Die Kraft der Fiktion	3
2 Das Bild	4
3 Die Kamera.....	5
4 Die Schaffung von Intimität.....	6
4.1 Die Größe der Einstellung	6
4.2 Aufnahmetechniken	7
4.3 Montage	9
4.4 Die Zeit im Film	11
4.5 Die filmische Realität.....	13
4.6 Der diegetische Raum als Emotionsausdruck	14
4.7 Lichtgestaltung	15
4.8 Das Auditive zur Steigerung der Spannung	17
4.8.1 Geräusche	19
4.8.2 Musik.....	19
4.8.3 Sprache im Film	20
II Praxis.....	22
5 Das Genre „docufiction“	23
5.1 Das „drama-documentary“	23
5.2 Das „docu-drama“	24
5.3 Das „mockumentary“	25
6 Mobbing.....	26
6.1 Definition	26
6.2 Wo und weshalb wird gemobbt?	26
7 Die Tagebuchform oder Autobiographie.....	28
8 Die Comencini Schwestern	29
8.1 Cristina Comencini	29
8.1.1 Il più bel giorno della mia vita.....	30

8.1.2	Sequenzanalyse	31
8.1.2.1	Claudios traumatische Kindheit.....	31
8.1.2.2	Chiaras innerer Monolog	34
8.1.2.3	Die unerfüllte Liebe von Irenes Kindern	36
8.1.2.4	Das Mittagessen bei Irene.....	41
8.1.2.5	Marcos Hilfeschrei	47
8.1.2.6	Ritas Ehebruch	49
8.1.3	Resümee zu <i>Il più bel giorno della mia vita</i>	51
8.2	Francesca Comencini	54
8.2.1	Mobbing – Mi piace lavorare	54
8.2.2	Sequenzanalyse	56
8.2.2.1	Die wachsamen Augen im Büro	56
8.2.2.2	Die finanzielle Situation	59
8.2.2.3	Ein unlösbares Problem	61
8.2.2.4	Der offensichtliche Ausschluss.....	65
8.2.2.5	Die „Sklaven“ und die „Spionin“	67
8.2.2.6	Das Kündigungsschreiben	69
8.2.3	Resümee zu <i>Mobbing – Mi piace lavorare</i>	71
9	Nanni Moretti	74
9.1	Filmographie und Arbeitsweise	75
9.2	Caro diario	76
9.2.1	Sequenzanalyse Capitolo I. - In vespa	77
9.2.1.1	Moretti und „der italienische Film“	78
9.2.1.2	Der erste Kontakt mit dem Zuschauer.....	80
9.2.1.3	Einzelgänger / Angeber	82
9.2.1.4	Die skurrile Begegnung mit seinem Idol	85
9.2.1.5	Der „Besuch“ bei dem Filmkritiker	88
9.2.1.6	Hommage an Pasolini	90
9.2.2	Sequenzanalyse Capitolo II – Isole.....	92
9.2.2.1	Die Liebe zum Fernsehen	92
9.2.2.2	Der Süchtige.....	94
9.2.2.3	Die laissez-faire Erziehung.....	96
9.2.2.4	Die Macht des Machtlosen	98

9.2.2.5	Die gefundene Stille auf Alicudi.....	100
9.2.3	Sequenzanalyse Capitolo III – Medici.....	102
9.2.3.1	Morettis Chemotherapie	102
9.2.3.2	Die chinesische Medizin	103
9.2.3.3	Das „happy end“	105
9.2.4	Resümee zu <i>Caro diario</i>	107
10	Conclusio.....	112
11	Riassunto in Italiano	114
12	Bibliographie.....	124
13	Internetquelle.....	126
III	Anhang	127
14	Abstract	127
15	Lebenslauf	129

Vorwort

Vorweg wird darauf aufmerksam gemacht, dass in dieser Arbeit auf eine geschlechtsneutrale Differenzierung verzichtet wurde, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen, daher beziehen sich alle Bezeichnungen auf beide Geschlechter.

Seit der frühesten Evolution entwickelt der Mensch in seinem Gehirn die verschiedensten Gefühle, die sein Handeln bestimmen und beeinflussen.

Früher dienten sie vor allem der Überlebenssicherung während der Jagd oder in der kämpferischen Auseinandersetzung mit Rivalen, um ein Territorium zu verteidigen oder zu erobern.

In der heutigen hierarchischen Gesellschaft zählen andere Verhaltensschemata.

Die Emotionen sind grundlegend für unser Bewusstsein, um in bestimmten Situationen meist adäquat zu reagieren und somit das zwischenmenschliche Zusammenspiel im Berufs- und Privatleben zu gewährleisten. Durch die Interpretation von Mimik und Gesten sowie Sprache sind wir im Stande uns zu artikulieren, also um offensiv oder defensiv gegenüber unserem Gesprächspartner zu agieren, aber auch um Sympathie, Antipathie und Wohlbefinden auszudrücken. Die dafür erforderlichen und wichtigsten Sinne sind der Seh- und Hörsinn. Tatsächlich erfassen die Sinnesorgane Augen und Ohren eine Vielzahl von emotionalen Eindrücken und Informationen, die das Gehirn erkennt, speichert und interpretiert.

Die Filmregisseure machen sich diese Erfahrungswerte zu nutze um so die unterschiedlichsten, uns bekannten, Gefühle im Film zu provozieren. Neben dem schauspielerischen Talent sind die Filmmacher mit den verschiedensten, sowohl einfachsten als auch aufwändigsten, Filmtechniken bemüht, die Figur und den fiktiven Raum so in das Bild zu fassen, um den Blick des Betrachters zu lenken und die gewünschten Reize in ihm zu stimulieren.

Mein Interesse für die Filmanalyse wurde von Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner in dem medienwissenschaftlichen Seminar „La famiglia del nuovo cinema italiano“ geweckt. Bis zu diesem Zeitpunkt war ich, wie viele andere, ein gewöhnlicher Filmrezipient, der sich aus purer Unterhaltungslust und zum reinen Zeitvertreib von einer Filmhandlung berieseln ließ, ohne der Bildgestaltung besondere Beachtung beizumessen. Am stärksten wirkte die extradiegetische Filmmusik, die als beängstigend, spannend, sinnlich oder schön empfunden werden konnte.

Während dieses Seminars war es faszinierend zu erkennen wie komplex und aufschlussreich die Gestaltung von neunzig Minuten Unterhaltungsprogramm ist und ich beschloss, meine Diplomarbeit diesem Thema zu widmen.

Im ersten Teil der Arbeit gehe ich darauf ein, wie sich die Filmproduzenten der zahlreichen Kameratechniken, Licht- und Schatteneffekte, sowie der Musik und der Geräusche bedienen, um den emotionsgeladenen Zuschauer zu manipulieren.

Im zweiten Teil wende ich die gewonnenen Erkenntnisse über die technisch eingesetzten Mittel an, um die Filme von Cristina Comencini (Il più bel giorno della mia vita), Francesca Comencini (Mobbing – Mi piace lavorare) und Nanni Moretti (Caro diario) analysieren und interpretieren zu können.

I Theorie

1 Die Kraft der Fiktion

Durch seine Inszenierung erzeugt der Film eine Illusion, dieses „kinematographische Bild“¹ zieht den Zuseher in seinen Bann und hält ihn in einer psychischen Realität fest. Die Gefühle und Gedanken, die ein Zuschauer bei der psychologischen Interpretation einer Figur anhand ihrer dargestellten Mimik und Gestik erfährt, sind individuell und länderspezifisch verschieden. In italienischen Filmen haben Gestiken eine zentralere Rolle als in österreichischen Darstellungen.

Es gibt verschiedene Methoden Figuren darzustellen. Die Kunst der Komik liegt darin, die fiktiven Wesen übertrieben, oder wie Jens Eder in *Die Figur im Film – Grundlagen der Figurenanalyse* festhält, „überspielt“ zu veranschaulichen. Bei den „unterspielten“ Ausdrucksformen verhalten sich die Figuren im Gegensatz dazu natürlich, nachdenklich und wecken das Interesse des Zusehers durch ihre zurückhaltende Art.²

Die filmischen Symbole, wie Figuren, werden durch visuelle und auditive Methoden, also Kameraperspektiven, -führung, Montage, Unschärfe, Licht- und Tongestaltung, immer so inszeniert, dass ihre Persönlichkeit und ihr Umgang mit ihren Mitmenschen im Zuseher Gefühle stimulieren, wodurch der Figur eine realistische Psyche verliehen wird.³ Diese ruft beispielsweise Sympathie oder Antipathie hervor.

Die Interpretation kann durch die Perspektive gesteuert werden. So steht man einer Figur skeptischer gegenüber, wenn man „Außenperspektive“⁴ hat. Sobald dem Rezipienten allerdings eine subjektive „Innenperspektive“⁵ geboten wird, in der ihm die persönliche fiktive Situation, anhand von Wahrnehmungen und Gedanken oder Rückblenden dargeboten wird, ist er ihr gutgesinnt.⁶

¹ zitiert nach: Fenske/Schrader in Wagner/Winkler, 2010: 110

² cf Eder, 2008: 341f

³ zitiert nach: Fenske/Schrader in Wagner/Winkler, 2010: 113
cf Scheuermann, 2009: 58

cf Eder, 2008: 566

⁴ Hickethier, 2007: 126

⁵ Hickethier, 2007: 126

⁶ cf Eder, 2008: 216, 567

2 Das Bild

In unserer Welt geschehen jeden Moment so viele Ereignisse, auf die sich der Mensch nicht gleichzeitig konzentrieren kann. Für den Filmzuschauer und -analytiker wird mithilfe von frontalen, bedeutungsvollen Aufnahmetechniken die Konzentration auf ein ungewohnt reichhaltiges Bild, den Inszenierungsrahmen der irrealen Welt, gebündelt.⁷ Diese fiktive Welt setzt sich aus den Komponenten Ort (dem Schauplatz), Zeit (morgens, abends, ...) und Aktion (Handlung) zusammen.⁸

Die Bilder im Film gelten, aufgrund der sich darin abspielenden Bewegungen der Akteure und die stimmige Zusammenstellung der Bilder, als dynamisch.⁹

Hier werden sämtliche Situationen, ob narrativer, emotionaler oder moralischer Natur, mit Hilfe der unterschiedlichen Aufnahmetechniken und Einstellungen (wie die Länge der Sequenzen und das Blickverhältnis¹⁰) gezeigt.¹¹

Ist die *Bildeinstellung fix* (ital. *inquadratura fissa*), sieht der Zuseher nur einen kleinen Ausschnitt der Kulisse in welcher die Figur agiert. Pasolini spricht von einer „qualificazione passiva“¹² der Kamera, da diese die fiktiven Handlungen nur aufzeichnet. Während des normalen Filmverlaufs kommt es, durch einen *découpage classico*, sowohl zu fixen als auch bewegten Bildereinstellungen. Das dient der Effektsteigerung der inszenierten Aktionen. Sind die Bilder in der Handlung unstimmig oder nicht chronologisch, sorgt die Akustik für einen kontinuierlichen Verlauf. Die *bewegten Bilder* (ital. *inquadratura in movimento*) dienen, nach Costa, der Hervorhebung einzelner Filmelemente oder der verstärkten Wahrnehmung der Filmeffekte.¹³ Die Methode, in welcher sich die Kamera bewegt und der Akteur sich jedoch ruhig verhält, nennt Pasolini „la qualificazione attiva“¹⁴.

Durch diese Möglichkeiten soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers sowohl gelenkt als auch für den Verlauf der Handlung gesteigert werden.¹⁵

⁷ cf Hickethier, 2007⁴: 52

⁸ cf Costa, 2002¹⁷: 45

⁹ cf Bertetto, 2009³: 39

¹⁰ cf Costa, 2002¹⁷: 179

¹¹ cf Faulstich, 2008²: 115

¹² cf Eder, 2008: 566

¹³ zitiert nach: Pasolini in Costa, 2002¹⁷: 184

¹⁴ cf Costa, 2002¹⁷: 180, 184f

¹⁵ zitiert nach: Pasolini in Costa, 2002¹⁷: 184

¹⁶ cf Hickethier, 2007⁴: 52

3 Die Kamera

Die technische Bewegung des Bildes entsteht erst durch die Bewegung der Kamera. Diese ist für den Zuschauer meist kaum zuordbar, daher wird sie hier, zur Komplettierung der filmwissenschaftlichen Theorie, nur kurz erwähnen.

Antonio Costa unterscheidet in seinem Werk *Saper vedere il cinema* fünf Bewegungsmöglichkeiten: *Panorama* (ital. *panoramica*), *Kamerafahrt* (ital. *carrellata*), *Kamerawagen* (ital. *dolly*) oder *Kamerakran* (ital. *gru*), Handkamera (ital. *macchina a mano*) und die *Steadycam*.

Die *Panorama-Bewegung* kann horizontal nach links und rechts, um die gesamte Achse (360 Grad) oder vertikal erfolgen.

Bei der *Kamerafahrt* wird die Kamera durch Schienen, Wagen, Auto oder Rollen mobilisiert. Dabei ist die Bewegung in alle Richtungen möglich. Costa erfasst unterschiedliche Arten der Kamerafahrt. Unter der „carrellata area“¹⁶ beschreibt er eine in der Luft aufgenommene Dynamik. Bei Verfolgungen von Personen, Tieren oder Fahrzeugen spricht er von einer „carrellata (o carrello) a seguire“¹⁷, fährt die Kamera der Figur voraus, so nennt Costa dieses Phänomen „carrellata a precedere“¹⁸.

Der *Zoom*, also die „Änderung der Brennweite bei feststehender Kamera“¹⁹, ist die Simulation einer Kamerafahrt. Das fokussierte Objekt wird entweder, aus einer Totalen in eine Detailaufnahme, herangezoozt oder vergrößert, es kann sich aber auch von dem Bild entfernen, das heißt verkleinern, etwa von einer Grossaufnahme in eine Halbtotale.

Für den *Kamerawagen* oder *Kamerakran* wird die Filmkamera, eine für diesen speziellen Effekt gebräuchliche Kamera ist die „Dykstraflex“²⁰, auf einem computergesteuerten Kran, für kreisende und senkrechte Aufnahmen, oder einem fahrbaren Untersatz, der oft auf Schienen bewegt wird, montiert. Sie dynamisieren den Raum und können ein Gefühl des Fliegens vermitteln.

¹⁶ Costa, 2002¹⁷: 181

¹⁷ Costa, 2002¹⁷: 181

¹⁸ Costa, 2002¹⁷: 181

¹⁹ Faulstich, 2008²: 123

²⁰ Costa, 2002¹⁷: 203

Die *Handkamera* wird, wie der Name bereits verrät, von Hand geführt ohne jegliche Hilfe von technischen Trägern. Dadurch bekommt der Zuschauer einen direkten Bezug zum Film und der Blick wird subjektiv.

Bei der *Steadycam* handelt es sich ebenfalls um eine Handkamera. Das Stativ ist jedoch nur durch eine Aufhängung mit dem Kameramann verbunden. Somit ist die Kamera für menschenbedingte Bewegungen nicht anfällig und die Bilder verwackeln nicht. Sie kann durch Tragarme geschwenkt werden.²¹

In den später analysierten Filmsequenzen ist vor allem die Verwendung der Kamerafahrt, des Zooms, der Handkamera und einer am Auto montierten Kamera, welche auch als „camera car“²² bezeichnet wird, bemerkbar.

4 Die Schaffung von Intimität

4.1 Die Größe der Einstellung

Handlungstragende Elemente des Films werden länger in einer Einstellung festgehalten.²³ Die Einstellungen *Panorama* (ital. *campo lunghissimo*) und *Totale* (bzw. *campo lungo*) erfassen weite Teile der Landschaft und den Handlungsraum.

Die *Halbtotale* (ital. *campo medio/semitotale*) zeigt die Figur in voller Größe im Raum. Die *Amerikanische* (ital. *piano americano*) zeigt den Protagonisten bis zum Oberschenkel, sodass Mimik und Gestik gut erkennbar sind. *Halbnah* (ital. *mezza figura*) bezeichnet jene Einstellung, in welcher die Figur von der Hüfte aufwärts festgehalten wird. Je nach Figurenkonstellation unterscheidet man in dieser Einstellung zwischen „single shot“, „two-shot“, „three-shot“ oder „group shot“²⁴.

Die Einstellungsgröße *Nah* (*close up* oder ital. *primo piano*) zeigt die Figur bis zur Mitte des Oberkörpers. Ihr folgt die *Großaufnahme* (ital. *primissimo piano*).

Der Rezipient sieht das Gesicht und die Mimik des Agierenden. Führen zwei Figuren in dieser Einstellung einen Dialog kommt es zu einem „profile two-shot“²⁵.

²¹ cf Costa, 2002¹⁷: 182, 186

²² cf Casetti/Di Chio, 1996⁸: 84f

²³ Costa, 2002¹⁷: 181

²⁴ cf Kuchenbuch, 2005²: 42

²⁵ die angeführten Begriffe sind zitiert nach: Hickethier, 2007⁴: 56

²⁶ Mikunda, 2002: 56

Dadurch entstehen, wie beim „Luftgeben“²⁶, „entgegengesetzt orientierte Spannungen“²⁷, welche das Bild dynamisieren und in Gleichgewicht halten.

Verläuft die Bildbegrenzung in der Großaufnahme unterhalb des Haaransatzes, des Mundes oder auch vertikal, sodass das Gesicht der Figur von der Kamera „angeschnitten“²⁸ wird, bezeichnet Mascelli diese Art der extremen Großaufnahme als „choker close-up“²⁹. Objekte der Filmhandlung können ebenfalls angeschnitten werden. Die *Detailaufnahme* (ital. *dettaglio*) zeigt nur die Hand oder die Augen.³⁰

Zur Interpretation der Hauptfiguren sind vor allem die nahen (*piano americano*, *mezza figura*, *primo piano*) und die großen Einstellungen (*primo piano*, *dettaglio*) von Bedeutung.

4.2 Aufnahmetechniken

Das Bild kann mithilfe der Kamera *subjektiv*, sodass sich der Zuschauer wie ein „Spion“ beziehungsweise eine Figur des Films verhält, oder *objektiv*, das heißt der Rezipient beobachtet das Geschehen von außerhalb, erfasst werden.

Bei den Aufnahmetechniken geht es darum, die Figur und ihre Umgebung so natürlich wie möglich festzuhalten und darzustellen. Dies kann beispielsweise durch eine *frontale* Aufnahme oder „Normalsicht“³¹ in Augenhöhe erfolgen. Die Perspektive kann auch von rechts nach links oder umgekehrt verlaufen.³²

Wird ein Verhalten der Figur durch eine wackelige Kameraführung verstärkt, kann das symbolisch als seelische Ungewissheit gedeutet werden.³³

Je nach „Neigungswinkel der Kamera“³⁴ entsteht ein übergeordneter, machterfüllter Blick nach unten, die *Vogelperspektive*, oder ein untergeordneter, demütiger Blick nach oben, die so genannte *Froschperspektive*. Ein Beispiel ist das Verhältnis des Arbeitgebers zu seinen Arbeitnehmern.

²⁶ Mikunda, 2002: 52

²⁷ Mikunda, 2002: 51

²⁸ Mikunda, 2002: 142

²⁹ zitiert nach: Mascelli in Mikunda, 2002: 142

³⁰ cf Hickethier, 2007⁴: 55f

cf Faulstich, 2008²: 117ff

cf Costa, 2002¹⁷: 175f

³¹ Faulstich, 2008²: 121

³² cf Costa, 2002¹⁷: 176ff

³³ cf Eder, 2008: 347

³⁴ Kuchenbuch, 2005²: 53

Die abgeschwächten Varianten der Techniken sind die *Aufsicht* und die *Bauchsicht*.³⁵

Die Figuren werden überwiegend schräg, oder in der Großaufnahme im „Dreiviertelprofil“³⁶, aufgenommen und somit verzerrt, um visuelle Spannung zu erzeugen. In der Fachsprache nennt man diese Methode, die mit dem Luftgeben und der Lichtführung „cross-lighting“ einhergeht, „three-quarter angling“. Durch diesen Effekt wirkt das Gesicht besonders plastisch. Erfasst die Kamera schräge Gegenstände, wie eine Treppe oder im Bett liegende Figuren, bezeichnet man dies als „perspektivische Schrägheit“. Wird die Kamera gekippt, um eine Schrägheit des gesamten Bildes zu erzielen, spricht Mikunda von einem „Dutch-tilt angle“³⁷.

Mit einem Weitwinkelobjektiv bekommt die Aufnahme eine verstärkte Tiefenwirkung und die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert sich auf den Hintergrund.³⁸

Unter *sdoppiamento* oder „Framing“³⁹ beschreibt Metz jenen Effekt, den eine Figur erzielt, sobald sie durch ein Fenster, ein Schlüsselloch, eine Türe oder in einen Spiegel blickt. Durch diesen Prozess erinnert die fiktive Gestalt an den Zuschauer als Voyeur. Auch die Intermedialität des *Films im Film* weist demzufolge eine solche Reflexivität auf.⁴⁰

Ein anderer kinematographischer Code ist die Bildschärfe. Sind alle Gegenstände oder Figuren gut erkennbar, handelt es sich um einen „deep focus“. Mithilfe des „shallow focus“ sieht der Zuschauer nur den Vordergrund und den Protagonisten im Mittelgrund deutlich, während der Hintergrund verschwommen abgebildet wird.

Sticht andernfalls nur der Symbolträger oder die Hauptfigur aus der kompletten Umgebung deutlich heraus, spricht man von „selective focusing“⁴¹.

Die Kameraperspektiven ändern sich im Laufe der Filmhandlung fortwährend. Dadurch wird es möglich, die fiktive Welt zu bewerten und die Entwicklung der Figur mitzuverfolgen.⁴²

³⁵ cf Kuchenbuch, 2005²: 52f

cf Faulstich, 2008²: 121

³⁶ Eder, 2008: 347

³⁷ die angeführten Begriffe sind zitiert nach: Mikunda, 2002: 122, 131, 133

³⁸ cf Mikunda, 2002: 130

³⁹ Mikunda, 2002: 74

⁴⁰ zitiert nach: Metz in Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 55

⁴¹ die angeführten Begriffe sind zitiert nach: Mikunda, 2002: 15f

⁴² cf Faulstich, 2008²: 123

cf Kuchenbuch, 2005²: 57f

4.3 Montage

Ein weiteres Phänomen, um ein dramaturgisches⁴³ Filmerlebnis durch eine Aneinanderreihung von Bildern und verschiedenen Momenten zu garantieren, sind die Schnitttechniken. Costa vermerkt dazu, dass es sich bei der Montage, laut Metz, um den größten Special Effekt in der Filmanalyse handelt, da der Filmproduzent die Raum- und Zeitkomponenten mithilfe der Montage unterschiedlich aufeinander abstimmen kann.⁴⁴ Die *Collage* beschreibt eine Schneid- und Klebetechnik. Dabei werden zuerst die Sequenzen ausgesucht, also geschnitten und dann miteinander kombiniert oder zusammengeklebt. Eine Montagetechnik ist der *découpage classico* (der *unsichtbare Schnitt*). Es geht dabei um die fließende, für den Zuschauer unauffällige, Aneinanderreihung von unterschiedlichen Einstellungen in einer Sequenz. Die Bewegung der Filmhandlung wird ununterbrochen gewährleistet, wie etwa während eines Dialoges zwischen zwei Personen. Zu Beginn werden daher beide Protagonisten in einer Totalen gezeigt, um dann jeweils einzeln in einer Schuss-Gegenschuss-Aufnahme gefilmt zu werden.⁴⁵

Hickethier benennt das *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* (ital. „*campo-controcampo*“⁴⁶), in seinem Werk *Film- und Fernsehanalyse*, als Möglichkeit, in einem Dialog die Gesprächspartner abwechselnd im Bild festzuhalten. Da der Blick nie direkt in die Kamera fällt, wird der fiktionale Handlungsraum nicht verlassen⁴⁷. Verläuft der Blick neben der Figur spricht Jens Eder von der Aufnahmetechnik *Overshoulder*. Bei bewegten Szenen wird der *cut on action* und in Dialogsituationen die *Point of View-Montage* verwendet, wodurch die Kamera einen subjektiven Charakter erhält.⁴⁸

Sieht man eine Figur zuerst von weitem und nach einem Schnitt in einer Nahaufnahme, spricht Christian Mikunda von einem „cut-in shot“⁴⁹, folgt auf eine Totale jedoch eine große Einstellung, ist das ein „cut-away shot“⁵⁰.

⁴³ cf Beller, 2002: 118

⁴⁴ zitiert nach: Welles in Costa, 2002¹⁷: 212

⁴⁵ cf Costa, 2002¹⁷: 174, 185, 213

⁴⁶ Costa, 2002¹⁷: 178

⁴⁷ cf Hickethier, 2007⁴: 64

⁴⁸ cf Eder, 2008: 347, 606f

⁴⁹ Mikunda, 2002: 132

⁵⁰ Mikunda, 2002: 134

Diese Cuts steigern die Spannung und können Vertrautheit oder Angst und Panik hervorrufen.

Die *Überblendung* (ital. *dissolvenza*) dient einerseits als Übergang von einer Sequenz zur nächsten, andererseits kann sie auch zur Verfremdung beitragen, wenn zwei fiktive Gestalten zu einer Figur verschmolzen werden.⁵¹

Bei einer „dissolvenza a nero“⁵² wird die Szene ins Schwarze ausgeblendet, dann erfolgt eine „dissolvenza in apertura“⁵³, in anderen Worten die Aufblendung der neuen Szene. Wenn die erste Szene sofort in die zweite Szene übergeht, spricht Costa von einer „dissolvenza incrociata“⁵⁴.

Costa greift auch „*la sequenza a episodi*“⁵⁵ heraus, eine Technik, bei der Bilder ohne direkten zeitlichen Zusammenhang so angeordnet werden, dass jede Sequenz einer Chronologie folgt. Ein Beispiel bietet Nanni Morettis *Caro Diario*, wo nahezu jede Szene unabhängig von der vorigen Szene steht und austauschbar wäre, die Reihenfolge jedoch durch die Tonspur gegeben wird.

Parallele Handlungen können durch Alternation der Kamera in einer *Parallelmontage* dargestellt werden. Diese Methode erlaubt den Vergleich der dargestellten und mitunter gegensätzlichen Elemente.⁵⁶

So verfolgt etwa Sara in dem Film *Il più bel giorno della mia vita* das Geständnis eines inhaftierten Verbrechers auf Videokassette, während Carlo sich vorstellt, seine Frau Rita würde ihn mit dem Tierarzt Davide im gemeinsamen Ehebett betrügen.

Im Allgemeinen unterscheidet Thomas Kuchenbuch zwischen drei Arten von Montagen:

Die narrative Montage, die beschreibende Montage und die relationale Montage.

⁵¹ cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 144
cf Eder, 2008: 348

⁵² Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 164

⁵³ Costa, 2002¹⁷: 216

⁵⁴ Costa, 2002¹⁷: 216

⁵⁵ Sequenzen nach Episoden. Costa, 2002¹⁷: 221

⁵⁶ cf Kuchenbuch, 2005²: 71f
cf Costa, 2002¹⁷: 220

- 1) Bei der *narrativen Montage* verläuft die Handlung chronologisch. Sie unterteilt sich in *szenische Montage* und *erzählende Montage*. Bei der ersten bleiben Schauplatz und Zeitraum immer gleich. Bei der zweiten erfolgen vorübergehende Raum- und Zeitsprünge, beispielsweise aufgrund von Erinnerungen, Wünschen oder Phantasien, welche sich visuell und akustisch von dem anderen fiktionalen Handlungsraum unterscheiden.
- 2) Die *beschreibende Montage* weist beträchtliche Zeitsprünge auf, wobei der Schauplatz keine Veränderung erfährt.
- 3) Bei der *relationalen Montage* werden verschiedene Elemente im Film verglichen. So gibt es hier etwa sechs Montagetypen. Bei der *vergleichenden Montage* werden Gegensätze, wie zum Beispiel Krieg und Frieden, verglichen. Die *metonymische Montage* zeigt ein „pars pro toto“⁵⁷ auf. Kuchenbuch bringt dazu das Beispiel der Darstellung eines Giebels, der für ein gesamtes Haus steht. Ein Staatsoberhaupt kann in der *symbolischen Montage* als Zeichen der Macht gedeutet werden, anders dazu verhält sich die *metaphorische Montage*, wo ein schlauer Mann einem Fuchs gleichgesetzt wird. Metz greift weiters die „*Montage der zusammenfassenden Klammerung*“⁵⁸ auf, hierbei stehen etwa Pelzstiefel und Eis symbolisch für den Winter. Durch die *assoziative Montage* erfährt der Rezipient, etwa aufgrund einer Lacke, dass es geregnet hat.⁵⁹

4.4 Die Zeit im Film⁶⁰

Bezüglich der Zeit unterscheidet Francesco Casetti in *Analisi del film* zwischen der *zirkulären Zeit*, der *zyklischen Zeit*, der *anachronischen Zeit* und der *linearen Zeit*.

Die *zirkuläre Zeit* enthält eine Abfolge von Ereignissen, die so angeordnet sind, dass der Beginn und das Ende des Films identisch sind.

Bei der *zyklischen Zeit* sind die Aktionen so angeordnet, dass sich Beginn und Ende des Films ähnlich, aber nicht identisch sind. So sitzt James Stewart im Film *La*

⁵⁷ Kuchenbuch, 2005²: 67

⁵⁸ zitiert nach: Metz in Kuchenbuch, 2005²: 70

⁵⁹ cf Kuchenbuch, 2005²: 69f

⁶⁰ cf Casetti/Di Chio, 1996⁸: 143ff

cf Casetti/Di Chio, 2006⁶: 238

finestra sul cortile (*Das Fenster zum Hof*) anfangs mit einem Gipsfuß im Rollstuhl, doch am Ende sind beide Beine eingegipst.

In *anachronischen* Szenen, das heißt in einer Handlung ohne chronologische, homogene Bilderabfolge und Anhaltspunkte, verliert der Zuschauer durch häufige Rück- und Vorblenden die Orientierung. In italienischen Filmen ist eine unabgeschlossene Filmhandlung sehr häufig. Dieses *offene Ende* (ital. *la non-chiusura*⁶¹) lässt Spielraum für weiterführende Überlegungen.

In der *linearen Zeit*, oder *chronologischen Zeit*, unterliegen die Ereignisse einer Entwicklung. Diese kann *vektoriell* oder *nicht vektoriell* sein. Im ersten Fall ist zu bemerken, dass in nahezu allen Filmen die Handlung progressiv ist, das bedeutet, die Zeit verläuft chronologisch und ein Ereignis (t) führt zum nächsten (t+1). Die *Ellipse* (ital. *ellissi*) wird für das Überspringen von Tätigkeiten, wie Hausarbeiten, oder Zeitsprünge verwendet.⁶² Bei der Rückprojektion spricht man von einer *inversiven Handlung*. Zu sehen ist dabei ein kaputter Gegenstand (t), der am Ende als Ganzes erfasst wird (t-1).

Von *nicht vektoriell* oder *nicht linearer Zeit*⁶³ spricht man, wenn die Handlung der einzelnen Darstellungsrahmen oder Sequenzen, also eine Bilderreihenfolge mit narrativer Funktion, zeitlich unterbrochen wird. Das Ergebnis kann entweder der *Flashback*, eine Erinnerung aus der Vergangenheit, oder der *Flashforward*, ein Wunsch oder eine Zukunftsperspektive sein. Diese beiden Begrifflichkeiten sind in der narrativen Montage zu finden.⁶⁴ Antonio Costa greift als Anwender für einen Flashback durch eine „*dissolvenza incrociata*“⁶⁵ Méliès heraus. Diese Ab- und Aufblenden werden für das Verstreichen der Zeit, die Änderung der Lokalität oder das Überspringen des Alterungsprozesses verwendet.⁶⁶

Francis Vanoye weist darauf hin, dass ein *Flashback* filmisch wie die Gegenwart präsentiert wird. Dieser Sprung in die Vergangenheit durch einen Raumwechsel kann unterschiedlich, beispielsweise durch extradiegetische Musik oder eine Erzählstimme, eingeleitet werden.

⁶¹ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 28

⁶² cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 142

⁶³ cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 28

⁶⁴ cf Kuchenbuch, 2005²: 71

⁶⁵ Costa, 2002¹⁷: 50

⁶⁶ cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 160

Eine Intensivierung des subjektiven Effekts wird in Cristina Comencinis Film *Il più bel giorno della mia vita* erzielt, als Rita von ihrer Abtreibung erzählt. Die gegenwärtige Aufnahme wird dabei immer wieder von Ausschnitten der Erinnerung überblendet⁶⁷ und die subjektive Kamera nimmt Ritas Perspektive ein. Die Erzählstimme wechselt zwischen synchron und asynchron, wodurch die Figur, also der Ich-Erzähler, zu einem „narratore raccontante“⁶⁸ und einem „narratore-immagine“⁶⁹ wird.

Ein Traum wird meistens durch Nebel, Unschärfe, andere Farben oder Effekte, wie Zeitlupe und Zoom, inszeniert.⁷⁰ Im Zuge dessen kommt es zu einer subjektiven Sicht. Um den Spannungsaufbau zu forcieren werden Licht- und Schatteneffekte eingebaut. Durch die verwackelten Bilder der Handkamera wird eine „induzierte Bewegung“⁷¹ vermittelt. Bei einer Großaufnahme des dargestellten Gesichtsausdruckes handelt es sich vor allem um einen Alptraum, wie man auch bei Sara in *Il più bel giorno della mia vita* erkennen kann, als sie mitten in der Nacht panisch aufwacht, in der Angst ihrem Sohn sei etwas passiert.

4.5 Die filmische Realität

Je nachdem wie sich eine Figur im fiktiven Raum zum Zuschauer verhält, desto unterschiedlicher sind die Gedanken und Emotionen dieser gegenüber. Die zahlreichen Filmtechniken, wie unterschiedlich schnelle, unruhige Kamerafahrten bei Verfolgungen oder Träumen und die Figurenmotorik dynamisieren jede Einstellung. Durch diese induzierte Wahrnehmungserregung entsteht eine lebendige Situation, die *filmische Realität*.⁷²

⁶⁷ cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 163

⁶⁸ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 164

⁶⁹ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 164

⁷⁰ cf Kuchenbuch, 2005²: 71

cf Gaube, 1978: 101

⁷¹ Gaube, 1978: 102

⁷² cf Hickethier, 2007⁴: 57f

4.6 Der diegetische Raum als Emotionsausdruck

Die Natur steht primär für die Unberührtheit. Dieser Handlungsort kann im Film als rein diegetisch gelten und die fiktiven Welten sowie ihre Aktionen aufzeigen oder als *symbolischer Raum* das Innenleben der Hauptfigur widerspiegeln. Gebäude und Monumente stehen häufig für historische Ereignisse, sorgen durch ihr Mauerwerk für Zusammenhalt, bieten Unterschlupf und Geborgenheit oder stellen ein Herrschaftsverhältnis dar und bilden somit ein unentbehrliches Element in Filmen.⁷³

Abgesehen von dem symbolischen Raum gibt es noch einige andere Erzählräume.

Im *Wahrnehmungs- und Erlebnisraum* betrachtet der Rezipient die äußere Verfassung der Figur. Durch diese Beobachtung lassen sich die vom Filmemacher inszenierten Gefühle und Gedanken erkennen.

Im *Handlungs- oder Beziehungsraum* wird die charakterliche Entwicklung des fiktiven Wesens stark durch die zwischenmenschlichen (privaten oder beruflichen) Kontakte, als auch durch die jeweilige Umgebung, beeinflusst.

Der *gestaltete Raum* verschafft dem Zuschauer Einblick in das private und berufliche Leben der Figur und kann bewerten, wie ordnungsliebend diese ist.⁷⁴

Im Allgemeinen wird die Figur durch das Umfeld, den diegetischen Raum, und die Situation charakterisiert. Hickethier schildert einige Möglichkeiten, wie das Innenleben durch den Handlungsraum präsentiert werden kann:

Regen bedeutet häufig Trauer; schöne Landschaften stehen für Zufriedenheit und Glück⁷⁵; kleine Räume können auf schlechte Charaktereigenschaften verweisen. Im Melodram wird die Raumgestaltung mit den inszenierten Gefühlen gleichgesetzt.

In Francesca Comencinis Film *Mobbing – Mi piace lavorare* können die Jalousien in Annas Büro als Gefängnisgitter gedeutet werden, oder ihre psychische Beklemmung widerspiegeln, da sie ihren Pflichten als Mutter nicht nachkommen kann.⁷⁶

⁷³ cf Hickethier, 2007⁴: 71f

⁷⁴ cf Eder, 2008: 266

⁷⁵ cf Eder, 2008: 348

⁷⁶ cf Hickethier, 2007⁴: 70

Eric Rohmer stieß bei seinen Studien zu *Faust* (1926) auf die Unterscheidung zwischen *pittoresken*, *architektonischem* und *filmischen Raum*.

Der *pittoreske Raum* ist das filmische Bild, das als eine mehr oder weniger getreue Darstellung einer realen Welt fungiert.

Im *architektonischen Raum* werden ebenfalls wahrheitsgetreue Teile der Welt aufgenommen oder rekonstruiert dargestellt. Er ist der vorherrschenden Ästhetik unterworfen, wodurch er häufig ersetzt oder variiert werden kann.

Der *filmische Raum* wirkt auf den Zuschauer wie ein virtueller Raum, welcher sich aufgrund der inszenierten Fragmente in seinem Gedächtnis konzipiert.⁷⁷

Auch Farben dienen der Analyse von Figuren und Situationen. Aumont schildert, dass Farben symbolisch und ausdrucksstark sind. Die Farbe rot bedeutet sowohl Liebe und Aggressivität als auch Schande oder den Tod. Helle Farben wirken sinnlich. Schwarz steht entweder für Finsternis oder symbolisiert Treue und Wiedergeburt, Ruin und Verdammnis. Das Licht kann Göttlichkeit oder Perfektion und Schönheit bedeuten.⁷⁸

4.7 Lichtgestaltung

Bereits in der Kunstgeschichte erkannte man sehr früh, dass Schwarz und Weiß, oder „chiaroscuro“⁷⁹, besondere perspektivische und interpretative Effekte erzeugt.

Das Licht wird zur Darstellung der Figur im Raum verwendet. Durch die somit entstehenden Licht- und Schatteneffekte erfahren die Situation, die fiktive Gestalt und/oder der diegetische Raum einen besonderen Charakter.

Ein düsteres Seitenlicht wirkt in Bezug auf eine Figur teuflisch und beängstigend.⁸⁰

Die abstrakte, aber auch ausdrucksstarke Beleuchtung des Films kann, nach Antonio Costa, beispielsweise von oben, unten, direkt oder diffus erfolgen.⁸¹ Wichtig ist dabei, laut Luciano Tovoli, dass sie der jeweiligen filmischen Situation angepasst wird.⁸²

⁷⁷ zitiert nach: Rohmer in Costa, 2002¹⁷: 230f

⁷⁸ zitiert nach: Aumont in Bertetto, 2009³:156f

⁷⁹ Bertetto, 2009³: 148

⁸⁰ cf Hickethier, 2007⁴: 75

⁸¹ cf Costa, 2002¹⁷: 190

⁸² zitiert nach: Tovoli in Costa, 2002¹⁷: 191

Knut Hickethier unterscheidet im Gegensatz dazu drei maßgebliche Richtungen.⁸³

Der *Normalstil* bezeichnet jene Beleuchtungsart, bei der alle szenarischen Einzelheiten gleich beleuchtet werden, damit sowohl die Handlung wie auch die Stimmung als normal empfunden werden können.

Die *Low-Key-Beleuchtung* erfolgt, wie Antonio Costa und Jens Eder anmerken, von unten nach oben, wodurch sie sehr hart wirkt und von großen Schattenflächen geprägt ist. Eine Umsetzung findet dieser Stil, nach Jens Eder, bei den hell beleuchteten und dadurch mysteriös oder lebendig wirkenden Augen einer sonst vom Schatten umgebenen Figur.⁸⁴ Charakteristisch sind „Hell-Dunkel-Konfrontationen“⁸⁵. Sie baut Spannung auf und findet ihre Anwendung in dramatischen Momenten, bei zwielichtigen Ereignissen, Kriminalität oder Angst. Typische Kulissen sind Nachtszenen oder düstere gefährliche Stimmungen.

Im Gegensatz dazu wird bei dem *High-Key-Stil* das Objekt von einem kugelförmigen, diffusen Licht, auf einem weißen Hintergrund, festgehalten. Dieser Stil erzeugt Freude, Glück oder Hoffnung.

Die Beleuchtung und ihre kunstvollen Effekte ermöglichen es das Gezeigte glaubwürdig und realistisch (plastisch) zu inszenieren. Verfremdende Schatteneffekte und andere wirkungsvolle Stimmungen lassen sich durch die Lichtführung⁸⁶, aber auch durch „Unterbelichtung, Überbelichtung oder Mehrfachbelichtung“⁸⁷ erzielen.

Weiters zählt Hickethier vier Gruppen der Lichtkategorien auf:

Das natürliche Sonnenlicht findet vor allem bei weiten Landschaftsaufnahmen Verwendung, wird jedoch aufgrund seiner Unberechenbarkeit im Filmwesen häufig durch das *Kunstlicht* ersetzt. Es handelt sich dabei um ein Filmlicht, das sich gut für die speziellen Effekte (wie die Licht- und Schattenspiele, die durch eine vom Fenster kommende Lichtquelle entstehen) in einer dramaturgisch informativen Szene eignet.⁸⁸ Mikunda erwähnt, dass zur Erzeugung dieser Schatteneffekte Schablonen,

⁸³ cf Hickethier, 2007⁴: 76

⁸⁴ cf Eder, 2008: 347

cf Costa, 2002¹⁷: 195

⁸⁵ Hickethier, 2007⁴: 76

⁸⁶ cf Hickethier, 2007⁴: 77

⁸⁷ Faulstich, 2008²: 148

⁸⁸ cf Hickethier, 2007⁴: 77

so genannte „Cucaloris“⁸⁹ beziehungsweise „Cookies“⁹⁰, vor die künstliche Lichtquelle gestellt werden.

Beim *Vorder- und Gegenlicht* mangelt es an Schatteneffekten.

Beim *Vorderlicht* fällt das Licht frontal auf die Person und das Geschehen, die hell beleuchteten Objekte wirken flach. Das *Gegenlicht* würde wegen der gegensätzlichen Position die Kamera blenden, daher wird es durch ein, infolge dessen von einem Lichtkranz umrandeten, Objekt verdeckt.

Das *Hauptlicht*, *Führungslicht* und *Fülllicht* können durch Lichtführungen geändert werden und sind schräg zur Kameraachse postiert.

Das *Führungslicht* wird für die Inszenierung des natürlichen Tageslichts verwendet.

Es fällt auf die Handlungsträger. Das *Hauptlicht* gilt als stärkste Lichtquelle.

Mit dem *Fülllicht* werden dunkle Flächen beleuchtet.

Ein *Akzentlicht* kann in Form eines Kerzen- oder Polizeilichts Details, wie die Augen einer Figur um ihre Reaktion festzuhalten, in Szene setzen Beleuchtungseffekte von unten lassen ein Antlitz unheimlich erscheinen, ein Heiligenschein erzeugt eine Silhouette.

Die Lichtquelle wird motiviert, sobald sie diegetisch sichtbar, in Form einer Schreibtischlampe oder eines Fensters, ist. Das Akzentlicht bestimmt die Stille oder die Anspannung einer Situation sowie die Eigenheiten des Handlungsraums.⁹¹

4.8 Das Auditive zur Steigerung der Spannung

Bei der Filmgestaltung wird dem Sichtbaren mehr Aufmerksamkeit geschenkt, da die visuelle Wahrnehmung mit 80 Prozent höher abgedeckt wird als die akustische.

Daher unterliegt die Bildanalyse einer großen methodischen Problematik.

Sound-Effekte und *Sounddesign* dienen der Erzeugung von Musik, Sprache und Geräusch im Film. Unter den *Sound-Effekten* versteht man einzelne akustische Quellen.

⁸⁹ Mikunda, 2002: 139

⁹⁰ Mikunda, 2002: 139

⁹¹ cf Hickethier, 2007⁴: 77f

Bei dem *Sounddesign* geht es um die akustische Gestaltung⁹² in einer Sprachsituation, während eines Kampfes oder anderen (spannungsgeladenen) Tönen.⁹³

Der Hörraum ergänzt den Bildraum und sorgt für eine audiovisuelle, räumliche Wahrnehmung. Töne und Laute können sich dem Bild gegenüber *synchron und asynchron*, aber auch *kontrapunktisch oder parallel* verhalten:⁹⁴

Behandeln das Bild und der Ton die gleichen Informationen, stehen sie *parallel* zueinander, dadurch wirkt der Film aber, nach Hans Beller, langweilig. Sind Bild und Ton jedoch *kontrapunktisch*, so widersprechen sie sich und beleben die Handlung.⁹⁵

Ist der Sprechende oder Musizierende im Bild sichtbar, also *synchron* oder diegetisch, spricht man im Italienischen von einem „suono *in*“⁹⁶.

Von einer *asynchronen* Tonquelle spricht man, sobald die Stimme oder die Musik für den Zuschauer unsichtbar und nicht lokalisierbar, also unmotiviert, ist.⁹⁷ Sie entspricht der italienischen Bezeichnung „suono *off*“⁹⁸, wenn die Tonquelle extradiegetisch ist.

Ein Beispiel dafür ist die Musik, die Nanni Moretti auf seinen Fahrten ständig begleitet, ohne dass jemals ein Musiker im Bild erscheint. Costa spricht von einem „suono *fuori campo*“⁹⁹, sobald die Tonquelle in unmittelbarer Beziehung zu dem Handlungsraum steht. Hierzu ist Annas Abendessen mit ihren Kolleginnen, in *Mobbing – Mi piace lavorare*, zu nennen, weil ihre Diskussion von ständigen, lokalisierbaren Hintergrundgeräuschen begleitet wird.

Der audiovisuelle Ton unterteilt sich in Musik, Geräusche und Sprache.

Hervorzuheben ist, dass ihnen einige Eigenschaften gemein sind: diese Lautquellen beleben das Visuelle, stellen auditive Erwartungen an das Bild und sollen den Realitätseindruck, durch die Stimulierung der Zuschaueremotionen, verstärken.

Sie können ihre Charakteristik während der Handlung ändern, dadurch werden synchrone Töne asynchron und umgekehrt.

⁹² cf Hickethier, 2007⁴: 89

⁹³ cf Eder, 2008: 348

⁹⁴ cf Hickethier, 2007⁴: 90f

⁹⁵ cf Beller, 2002: 118

⁹⁶ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 61

⁹⁷ cf Hickethier, 2007⁴: 91

⁹⁸ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 61

⁹⁹ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 61

Die Akustik verknüpft die Bilder miteinander und erzeugt eine Kontinuität der Handlung. Im Film kann die Tonquelle gegenüber der visuell dargestellten Situation untergeordnet, angepasst oder intensiviert werden.

4.8.1 Geräusche

Die akustische Atmosphäre, welche durch Hintergrundgeräusche geschaffen wird, hält die Aufmerksamkeit des Rezipienten in jeder Situation aufrecht. Lauter und plötzlicher Lärm schockt oder signalisiert dem Zuseher eine Bedrohung, macht ein Bild aber auch imposanter, wie etwa Carlos Bearbeiten seiner Matratze mit den Fäusten im Film *Il più bel giorno della mia vita*, das in Wirklichkeit akustisch kaum wahrnehmbar wäre.

Stimmt die akustische Quelle nicht mit dem Dargestellten überein, weist sie häufig symbolischen Charakter auf. Stark symbolisch wirken Naturgeräusche. Vögel und Zikaden stehen für die Liebe und Unwetter kündigen Konflikte an.¹⁰⁰

4.8.2 Musik

Die filmischen Spannungsmomente werden weniger durch das Visuelle, die „erzählende Bildebene“¹⁰¹, als vielmehr durch das „auditive Musikerleben“¹⁰² forciert.

Im Film kommt die Musik, auch „Filmmusik“¹⁰³, meistens aus dem *Off*, ist daher asynchron, und kann für die Betonung der Bildersymbolik bedeutsam sein.

Sie dient vor allem der emotionalen Filmgestaltung¹⁰⁴ und ist, nach Klaus-Ernst Behne, „subtil und beiläufig“¹⁰⁵.

Ein gelungenes Beispiel für die Filmmusik bringt Nanni Moretti mit seiner fiktiven Autobiographie *Caro Diario*, als er, in der Episode *In vespa*, mit seiner Vespa die römischen Straßen entlangfährt und von unterschiedlichen musikalischen Stücken

¹⁰⁰ cf Hickethier, 2007⁴: 91ff

¹⁰¹ Behne, 1994: 71

¹⁰² Behne, 1994: 24

¹⁰³ Faulstich, 2008²: 140

¹⁰⁴ cf Hickethier, 2007⁴: 94

¹⁰⁵ Behne, 1994: 71

und Rhythmen begleitet wird. Diese stehen für seine Sensibilität und Lebensfreude, nach einem langen aber erfolgreichen Kampf gegen einen Tumor.

Moretti benutzt die Akustik bilderübergreifend für die Kontinuität seiner Sequenzen.

Die synchrone „Musik im Film“¹⁰⁶ richtet sich nach dem Filmgeschehen, ist von einer möglichen Symbolik nicht ausgeschlossen und findet bei Francesca Comencinis Film *Mobbing – Mi piace lavorare* am Anfang, bei der Firmenfeier, Verwendung.

Oft wird eine liebliche oder dominante Melodie einer Figur als Leitmotiv zugeteilt, wodurch sich ihr Charakter, die körperliche Verfassung oder ihr Auftauchen in einer Szene akustisch zuordnen lässt. Die Aufmerksamkeit des Zusehers wird durch Lautstärke und Schnelligkeit kontrolliert.¹⁰⁷

4.8.3 Sprache im Film

Häufig macht man sich die gesprochene Sprache im Film zunutze, um ein fiktives Geschehen nicht bildlich darstellen zu müssen.

Die Kommentare einer Figur kommen häufig aus dem Off, wobei man die schweigende Person im Bild sieht. Wie in *Caro Diario*, als Giovanni Moretti seine Notizen verbalisiert oder Obsessionen und Gedanken, in Form eines inneren Monologs, aus dem Off äußert, während er auf seiner Vespa, auf einem Schiff oder mit seinem Auto die Bilder durchkreuzt. Eine andere Verwendung der Off-Stimme zeigt sich in *Il più bel giorno della mia vita*, da Chiara, Ritas jüngste Tochter, ihre unschuldige Sicht der Familienverhältnisse mithilfe des inneren Monologs, oder der „voce interiore“¹⁰⁸, darlegt.

Erfolgt eine Konversation im Off wirkt es auf den Zuseher so, als würde er zwei im Bild abwesende Personen ausspionieren.¹⁰⁹ Werden die Gesprächspartner in der gleichen Bildquelle allmählich sichtbar, Kuchenbuch meint dazu „szenisch integriert“¹¹⁰, kann im Italienischen auch von *fuori campo* gesprochen werden.

¹⁰⁶ Faulstich, 2008²: 140

¹⁰⁷ cf Eder, 2008: 348

¹⁰⁸ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 57

¹⁰⁹ cf Hickethier, 2007⁴: 97, 99

¹¹⁰ Kuchenbuch, 2005²: 105

Es handelt sich dabei, wie Bertetto betont, um einen zeitlich festgelegten, handlungstragenden Raum.¹¹¹

Der Off-Erzähler ist Teil der Filmhandlung, kennt den Verlauf der Ereignisse, welche er von einem nicht lokalisierbaren Raum kommentiert, und lenkt die Perspektive.¹¹² Abgesehen von *voce fuori campo* spricht Metz in diesem Zusammenhang von einer *voce „peridiegetica“*¹¹³, also von einem Erzähler, welcher der unmittelbaren Handlung zuzuordnen ist und auch diegetisch werden kann.

Bei einem Ich-Erzähler, wobei der Erzähler lokalisierbar ist, spricht man von „*voce-io*“¹¹⁴, *voce in* oder, nach Metz, von „*giustadiegetica*“¹¹⁵.

Während eines Telefonats von Sara in *Il più bel giorno della mia vita* mit einem inhaftierten Mörder hört man dessen Stimme im Off und asynchron für die Figur. Durch dieses Phänomen wird nach Hickethier auf „die Macht des Wortes“¹¹⁶ verwiesen.

Für die Interpretation des Figurencharakters kann die Sprechweise bedeutend sein. Die Aussage eines Kindes hat eine andere Wirkung als jene eines Erwachsenen.¹¹⁷ Nanni Moretti ist in seinem Film *Caro Diario* ironisch, heiter oder konfrontierend. Anna in Francesca Comencinis Film *Mobbing – Mi piace lavorare* hingegen sehr zurückhaltend. Die Objektivität von der kleinen Chiara in *Il più bel giorno della mia vita* verdeutlicht dem Zuschauer die Ernsthaftigkeit der Familiensituation.

¹¹¹ cf Bertetto, 2009³: 155

¹¹² cf Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 59f

¹¹³ zitiert nach: Metz in Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 56

¹¹⁴ Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 57

¹¹⁵ zitiert nach: Metz in Vanoye/Goliot-Lété, 2006³: 57

¹¹⁶ Hickethier, 2007⁴: 101

¹¹⁷ cf Hickethier, 2007⁴: 101f

II Praxis

Bevor der theoretische Teil auf den praktischen Part angewendet wird, gilt es für die einzelnen Filme die Termini „docufiction“, „Mobbing“ und „Tagebuchform oder Autobiographie“ zu erläutern.

Nach der Biografie und dem filmischen Schaffen der Regisseure erfolgt die Analyse der drei Filme von Cristina und Francesca Comencini sowie Nanni Moretti.

Zuerst wurden hierfür einzelne Sequenzen, die der filmtechnischen Darstellung von Gefühlen und Gedanken dienen, ausgewählt und in die Bereiche *Beschreibung der Sequenz, Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen, inszenierte Gefühle und Gedanken* aber auch *Interpretation* unterteilt.

Anschließend wurden die *Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen* wie folgt durchgeführt:

Im ersten Schritt erfolgte die Analyse der Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen. Weiters wurde auf die Funktion der diegetischen oder extradiegetischen Tonquellen hingewiesen.

Im zweiten Schritt wurden die Aufnahmewinkel, wie etwa die Unter- oder Aufsicht, unter anderem in Verbindung mit dem three-quarter anging, die Profil- und Frontalsicht, die perspektivische Schrägheit oder Aufnahmen deren Wahrnehmungserregung mithilfe des Weitwinkel- oder Teleobjektivs verstärkt wurden, ermittelt.

Im dritten Schritt galt es die Bildschärfe, durch welche der Zuschauerblick zusätzlich zu den dargestellten Figuren und Objekten fokussiert wird, zu benennen.

Im vierten Schritt wurden die Schnitttechniken, so weit wie möglich, erkannt und zugeordnet.

Im fünften Schritt wurde die Bildkomposition betrachtet und bewertet.

Im sechsten und letzten Schritt erfolgte die Interpretation der markantesten Licht- und Schatteneffekte in Anlehnung an die, in den vorigen Schritten erläuterten, gewonnenen Erkenntnisse.

Im Resümee wird noch einmal auf die häufigsten Techniken im Film und deren Assoziation hingewiesen sowie auf die Symbolik der wichtigsten Filmelemente eingegangen.

5 Das Genre „docufiction“

Hickethier nennt exemplarisch *Meister Eder und sein Pumuckl* (1979 – 1988) für das jugendliche Publikum als Mischform von Fiktion und Animation und etwa didaktisch vorgefertigte Lehrfilme als Mischform von Dokumentation und Animation.

Wichtiger erscheint die Kombination von Dokumentation und Fiktion, oder die fiktive Dokumentation, welche Rhodes und Springer in ihrem gemeinsamen Werk kurz „docufiction“¹¹⁸ nennen. So verwenden Universumdokumentationen digitale Methoden zur möglichst realistischen filmtechnischen Rekonstruktion¹¹⁹ von Dinosauriern oder anderen Phänomenen in einer fiktiven Welt, um beispielsweise wissenschaftliche Erkenntnisse vereinfacht darzustellen.¹²⁰ Der Begriff unterteilt sich im weiteren Sinne in „docu-drama“¹²¹, „drama-doc“¹²² und „mock-documentary“¹²³ (im Italienischen wird diesbezüglich vor allem der Begriff *mockumentary* verwendet).

Bei jeder dieser Präsentationsformen ist es das Ziel des Filmproduzenten die Handlung durch die Regie, die Darstellung, die Beleuchtung und die Kulisse glaubwürdig zu produzieren.

5.1 Das „drama-documentary“

Bei der dramatischen Dokumentation handelt es sich, im Unterschied zum später erwähnten „docu-drama“, um einen Film, welcher durch den Journalismus entstand. Das „drama-documentary“ wird durch historisch belegte Situationen, oder journalistische Tatsachen und authentische Protagonisten „aufgewertet“.

In einem dramatischen Film werden die historischen Ausschnitte in jener Art umgesetzt, dass eine kritische Haltung bei den Zuschauern hervorgerufen wird.

Im zwanzigsten Jahrhundert wurde deshalb häufig darüber debattiert, was in diesen Darstellungen fiktional oder authentisch sei.¹²⁴ Hickethier bemängelt, dass das

¹¹⁸ Rhodes/Sprinter, 2006: 5

¹¹⁹ cf Canova, 2009³: 374

¹²⁰ cf Hickethier, 2007⁴: 188

¹²¹ Canova, 2009³: 374

¹²² Rhodes/Sprinter, 2006: 15

¹²³ Rhodes/Sprinter, 2006: 11

¹²⁴ cf Rhodes/Sprinter, 2006: 12, 15f, 18

authentische Material die Fiktion zwar realitätsgetreuer werden lässt, durch eine derartige Verwendung jedoch selbst verharmlost wird.¹²⁵

Ein Beispiel für das „drama-documentary“ ist der Film *The Missiles of October* (1974) von Anthony Page, welcher über die dreizehntägige kubanische Raketenkrise von 1962 handelt.

5.2 Das „docu-drama“

In einem dokumentarischen Drama werden Situationen und Protagonisten erfunden, welche in einer narrativen Handlung tatsächliche aktuelle Themen erläutern. Die dabei personenzentrierte Erzählstruktur kann durch dokumentarische Elemente, wie Nachrichteneinblendungen, statistische Forschungsergebnisse oder Diskussionssendungen, aktiv unterbrochen werden. Knut Hickethier bezeichnet diese Verwendung unterschiedlicher Erzählweisen als „Bruch in der Kohärenz des Erzählten“¹²⁶. Dieser, den Handlungsstrang bereichernde, aber auch unterbrechende, stilistische Wechsel, fordert den Zuschauer auf, die Verbindung der Informationen zueinander zu erkennen und zuzuordnen.

Früher wurde das „drama-documentary“ auf eine rein britische, das „docu-drama“ auf eine amerikanische Tradition zurückgeführt. Seit 1990 herrscht eine Synergie zwischen den jeweiligen Film- und Fernsehindustrien, wodurch die beiden Begriffe austauschbar sind. Durchgesetzt hat sich allerdings der Ausdruck „docu-drama“.¹²⁷

Jane Feuer erläutert verallgemeinernd, dass sich das „docu-drama“, durch die Thematisierung aktueller sozialer Anliegen, als „trauma drama“¹²⁸ bezeichnen lässt. Hierbei nimmt die realistische Erzählweise über das Leben einer gesellschaftlich diskriminierten Person melodramatische Züge an. Nach Canova ist man beim docu-drama bemüht, auf reale Schauplätze zurückzugreifen.¹²⁹ Rhodes und Springer nennen hierzu die englischen Propagandafilme während des zweiten Weltkriegs.¹³⁰

¹²⁵ cf Hickethier, 2007⁴: 188

¹²⁶ Hickethier, 2007⁴: 187

¹²⁷ cf Rhodes/Springer, 2006: 14ff

¹²⁸ zitiert nach: Feuer in Rhodes/Springer, 2006: 18

¹²⁹ cf Canova, 2009³: 374

¹³⁰ cf Rhodes/Springer, 2006: 12

Francesca Comencinis Film *Mobbing – Mi piace lavorare* zählt zu der Kategorie des dokumentarischen Spielfilms. Er weist zwar fiktive oder imitierte Handlungsräume und Handlungsträger auf, erzählt jedoch von einem realen Phänomen unserer Gesellschaft und bezieht sich auf Erfahrungen von Mobbing-Opfern.

5.3 Das „mockumentary“

Der nach Canova bezeichnete Terminus „mockumentary“¹³¹ setzt sich aus dem Englischen 'to mock' (– verspotten, nachahmen) und 'dokumentary' zusammen.

Im Gegensatz zum „docu-drama“ wird hier ein surreales Ereignis durch eine eigene dokumentarische Ästhetik in Sprache und Stil parodistisch präsentiert.¹³²

Diese „Pseudodokumentation“ ist fiktional, verhält sich aber stark subversiv. Der objektive Charakter des Dokumentarfilms wird auf nostalgische Weise durch Rezension und Dekonstruktion der Absurdität der Parodie gegenübergestellt. Kulturelle Ikonen, Medien und/oder Politik werden verspottet und kritisiert. Diese Form setzt sich direkter, als das „docu-drama“ mit dem Publikum auseinander, das in der Lage sein muss, die fiktive Stimmung zu erfassen, um an der kulturellen und politischen Diskussion teilzunehmen. Auch dieser, dramatische, Spielfilm im Stil des Dokumentarfilms büßt seinen Namen bei einer unzureichenden Klassifizierung zugunsten der Bezeichnung „docu-drama“ ein.¹³³

In das Genre des mockumentary gehört beispielsweise der Film *La vera leggenda di Tony Vilar* (2006) von Giuseppe Gagliardi. Dieser handelt von der Suche nach dem kalabrischen Emigranten Antonio Ragusa, der 1952 nach Argentinien ging, um als Tony Vilar ein berühmter Sänger zu werden.¹³⁴

¹³¹ Canova, 2009³: 939

¹³² cf Canova, 2009³: 939

¹³³ cf Rhodes/Springer, 2006: 14ff

¹³⁴ cf Ronconi, www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=1426, Stand 17. Januar 2012

6 Mobbing

6.1 Definition

Der Begriff Mobbing (engl. *to mob*) bedeutet beispielsweise jemanden "anpöbeln"¹³⁵ und steht für

„unterschwellig existierende und nicht offen zu Tage tretende Konflikte am Arbeitsplatz, für schikanöses Verhalten von Vorgesetzten, KollegInnen und unterstellten MitarbeiterInnen.“¹³⁶

Durch diese Schikanen oder sonstige negative Energien im Arbeitsumfeld wird das Interesse des Betriebes zweitrangig. Der Sozialpsychologe Heinz Leymann widmete sich den Ursachen des Psychoterrors am Arbeitsplatz und versteht Mobbing als

„(...) negative kommunikative Handlungen, die gegen eine Person gerichtet sind (von einer oder mehreren anderen) und die sehr oft und über einen längeren Zeitraum hinaus vorkommen und damit die Beziehung zwischen Täter und Opfer kennzeichnen.“¹³⁷

Wird die psychische Gewalt auf „weisungsabhängige Mitarbeiter“¹³⁸, wie in den überwiegenden Fällen, durch einen Übergeordneten ausgeführt, spricht man, nach Kile (1990), von „*Bossing*“¹³⁹.

6.2 Wo und weshalb wird gemobbt?

Mobbing oder harmlose Neckereien sind alltäglicher Bestandteil jeder Branche, doch das Folgenmaß ist betriebsabhängig. In Großbetrieben, in denen eine bürokratische Hierarchieform mit beachtlichen Aufstiegschancen vorherrscht, ist

¹³⁵ Brinkmann, 2002: 11

¹³⁶ Brinkmann, 2002: 11

¹³⁷ zitiert nach: Leymann in Brinkmann, 2002: 13

¹³⁸ Fuchs/Huber, 2009: 8

¹³⁹ zitiert nach: Kile in Brinkmann, 2002: 12

jeder auf das eigene Wohl bedacht. Häufig werden unbeliebte oder ruhige Kollegen als potentielle Opfer erkannt. Sinn und Zweck der Intrige ist nicht selten der attraktive Posten, den der Gemobbte mit seiner Anwesenheit „blockiert“. In familiären Kleinunternehmen wird hingegen häufig auf ein harmonisches Arbeitsklima geachtet.¹⁴⁰

Mit derartigen Sticheleien kommt jeder Mensch unterschiedlich zurecht. Während die einen ihren Frust in sich „hineinfressen“, darüber Stillschweigen bewahren und somit auf Kosten ihres Wohlbefindens riskieren psychosomatisch zu erkranken, gehen andere der Ursache auf den Grund, indem sie sich mit dem Kritiker auseinandersetzen, die Problematiken hinterfragen und diskutieren.

Durch solche Krisenherde werden die Betriebe dynamisch instand gehalten, „Harmonie würde (...) Stillstand bedeuten“¹⁴¹.

Die systematische Anfeindung einer Person, des zentralen Opfers, erfolgt durch monate- oder jahrelange Boshaflichkeiten, wie etwa Schikanen oder Beschimpfungen. Die Folgen dieses Psychoterrors sind neben der Ausgrenzung die völlige psychische und physische Erschöpfung des Gemobbten.¹⁴²

Allgemein wird das Arbeitsleben in Bezug auf „*die zwischenmenschliche Kommunikation*“, „*das soziale Ansehen*“ und „*Manipulation der Arbeitsaufgabe*“¹⁴³ negativ beeinflusst.

Den Mobbing-Tätern geht es bei ihrer Schikane um Macht, aber auch um Respekt und Anerkennung bei den übrigen Arbeitenden. Laut Beckers und Mertz schwächen „Täter (...) durch ihre Angriffe nicht nur das Opfer, sondern sie legen auch gleichzeitig ihre eigenen Ängste und Schwächen offen.“¹⁴⁴

Anhand der analysierten Filmausschnitte zu *Mobbing – Mi piace lavorare* von Francesca Comencini wird auf die Stärke der Mobbing-Auswirkungen und ihre dazu nötigen Faktoren, unter der Berücksichtigung der Werke von Brinkmann, Beckers und Mertz, aber auch Fuchs und Huber, näher hingewiesen.

¹⁴⁰ cf Ausfelder, 1995: 26ff

¹⁴¹ Brinkmann, 2002: 11

¹⁴² cf Brinkmann, 2002: 10f

¹⁴³ die angeführten Begriffe sind zitiert nach: Brinkmann, 2002: 14

¹⁴⁴ Beckers/Mertz, 1998: 144

7 Die Tagebuchform oder Autobiographie

Diese literarischen Gattungen bestehen seit der Antike und begründen ihre Anfänge mit Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* (2. Jahrhundert n. Chr.) oder Augustins *Confessiones* (um 400 n. Chr.).¹⁴⁵ Charakteristisch für das Tagebuch oder die Autobiographie ist die Betonung des *Ich*, mit Bezug auf den Verfasser des Werks.¹⁴⁶

Die inhaltliche Gestaltung eines Tagebuches unterliegt keiner geregelten Norm.

Es kann sowohl inhaltlich unabhängige Aufzeichnungen, chronologische Notizen oder stilistisch durchdachte Gedanken und Erlebnisse enthalten. Ein Grund für diese Form der Selbstreflexion ist, nach Petra-Maria Dallinger, häufig das Bedürfnis traurige oder fröhliche, private und geheime Ereignisse zu verschriftlichen.

Die Voraussetzung für ein solches Dokument ist das regelmäßige Berichten.¹⁴⁷

Bevor der Autor, laut Georges Gusdorf, sein Leben in einer Autobiographie ordnet und darstellt, reflektiert er über seine Vergangenheit, um dort die Ursache für seine persönliche Entwicklung oder gegenwärtige Handlungsweisen zu begreifen. Dadurch gewährt er öffentlichen Einblick in seine Psyche und Erfahrungen.¹⁴⁸ Der Verfasser kann durch die, mit Fiktionen verschönernte, autobiographische Selbstdarstellungsliteratur¹⁴⁹, als „Ort der Auseinandersetzung mit dem Leser“¹⁵⁰ Ruhm erlangen. Die Fiktion gilt, nach Dallinger, der „Selbstkorrektur“¹⁵¹ und Perfektion.

Peinlichkeiten oder unwichtige Gedanken und Ereignisse werden daher weggelassen. Diese Aufbesserungen dürfen allerdings nicht „aus der Luft gegriffen sein“, da ansonsten die Glaubwürdigkeit des Dokuments in Frage gestellt wird.¹⁵²

Giulia Carluccio betont, dass eine Autobiographie oder ein verfilmtes Tagebuch nicht nur der Entwicklung, sondern auch zu einer Selbsterziehung verhilft.¹⁵³

¹⁴⁵ cf Dallinger, 2008: 12

¹⁴⁶ cf Gugulski, 2002: 11f, 14

¹⁴⁷ cf Dallinger, 2008: 9ff

cf Gugulski, 2002: 15

¹⁴⁸ zitiert nach: Gusdorf in Gugulski, 2002: 32ff

¹⁴⁹ zitiert nach: Aichinger in Gugulski, 2002: 31

¹⁵⁰ Gugulski, 2002: 19

¹⁵¹ Dallinger, 2008: 11

¹⁵² cf Gugulski, 2002: 35ff

¹⁵³ cf Carluccio, 1999: 99f

Mazierska und Rascaroli beziehen sich in ihrem Werk *the cinema of Nanni Moretti – dreams and diaries* auf Thomas Mallon, der anmerkt, dass ein Tagebuch "(...) a chronicle of everything"¹⁵⁴ ist.

Jeder ist imstande ein Tagebuch zu schreiben. Moretti ist einer der wenigen, der es allerdings schafft dies zu einer Kunstform zu erheben. Die oben beschriebenen Charakteristika spiegeln sich in seinem „Selbstdarstellungsfilm“ *Caro diario* wider.

8 Die Comencini Schwestern

In der Analyse befinden sich zwei Filme der Römerinnen Cristina (geboren 1956) und Francesca (geboren 1961) Comencini, die denselben Weg wie ihr Vater, Luigi Comencini (1916 – 2007), einschlugen und italienische Regisseurinnen wurden.

Bei *Il più bel giorno della mia vita* handelt es sich um eine Fiktion, *Mobbing – Mi piace lavorare* hingegen zählt zu einer „docufiction“. Während das erste Beispiel von dem Ausreißen aus traditionellen Lebens- und Denkweisen handelt, welche schließlich trotzdem die Entwicklung jedes Einzelnen bestimmen, geht es im zweiten Film um ein weit verbreitetes, analysiertes, verurteiltes und alltägliches Vorkommnis in der heutigen Gesellschaft.

8.1 Cristina Comencini

Cristina startete ihre Karriere mit der Produktion von Minifernsehserien. Im Jahr 1988 feiert sie ihr Regiedebüt mit *Zoo*, diesem Film folgt 1989 *Buon Natale – Buon Anno*. Eine größere Herausforderung liefert der im Stil des 18. Jahrhunderts inszenierte Spielfilm *I divertimenti della vita privata* (1990). *La fine è nota* (1993), nach dem Roman von G. Holiday Hall, ist ein Film Noir mit aufwändiger Kulisse und Inszenierung. Weitere Erfolge sind *Va` dove ti porta il cuore* (1996), *Matrimoni* (1998) und *Liberate i pesci* (2000). 2002 erscheint der in weiterer Folge analysierte Film *Il più bel giorno della mia vita*, welcher vor allem das Leben der Frauen innerhalb einer Familie beleuchtet.

¹⁵⁴ zitiert nach: Mallon in Mazierska/Rascaroli, 2004: 33

Bis 2008 folgen noch *La bestia nel cuore* (2005), das Drama erzählt die Geschichte einer in der Kindheit missbrauchten Frau, und *Bianco e nero* (2008): Er zeigt die Affäre eines italienischen Mannes zu einer senegalesischen Frau. Die Reaktionen ihrer Familien sind rassistische Anzüglichkeiten.¹⁵⁵

8.1.1 Il più bel giorno della mia vita

Aus den Erzählungen unserer Eltern oder diverser Historienfilme ist uns bekannt, dass eine kinderreiche Familie früher als Garant der Pensionsvorsorge und des Fortbestands des Familienstammbaumes galt. Mit der Zunahme der erwerbstätigen Frauen und der unterschiedlichen Ausbildungsmöglichkeiten rückten diese Merkmale immer mehr in den Hintergrund. Heutzutage gibt es verschiedene Familienstrukturen. In dem Film von Cristina Comencini werden einige dieser Strukturen präsentiert.

Die Hauptfiguren des Films *Il più bel giorno della mia vita* sind die Witwe Irene und ihre drei erwachsenen Kinder Sara, Rita und Claudio. Die konservative Frau erzog die Kinder nach dem Tod ihres (untreuen) Mannes alleine. Obwohl sich die Kinder im Laufe der Jahre immer mehr von der veralteten Lebenseinstellung der Mutter distanzieren, hält Irene an dieser, in dem stabilen Gemäuer ihres alten Hauses, fest und schottet sich somit von ihrer Umwelt ab.

Eine vollständige Familie besteht Irenes Ansicht nach aus Vater, Mutter und dem Nachwuchs. Sara, Rita und Claudio leben längst nicht mehr nach diesen Vorstellungen, verkörpern sie aber der Mutter zuliebe. Rita nähert sich der gesellschaftlichen Tradition mit ihrem Ehemann Carlo und ihren beiden Töchtern, der pubertierenden Silvia und der vor der Erstkommunion stehenden Chiara, noch am ehesten an. Aus einem Gespräch beim wöchentlichen Treffen geht jedoch hervor, dass sie offensichtlich nie die Absicht hatte zu heiraten.

Für Ritas ältere Schwester Sara ist die Mutter ständig bemüht einen heiratsfähigen Mann zu finden. Die verwitwete Tochter wäre durchaus bereit für eine Beziehung, richtet aber ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihren einzigen Sohn, Marco. Claudio ist das jüngste von Irenes Kindern, und anstatt zu akzeptieren, dass ihr Sohn sich nicht

¹⁵⁵ cf Canova, 2009³: 272f

für Frauen interessiert, sondern seine Liebe in dem verständnisvollen Luca gefunden hat, meint sie, er habe noch nicht die Richtige kennen gelernt.

Die zentralen Themen des Films sind Familie, (hoffnungslose) Liebe und Einsamkeit. Cristina Comencini dokumentiert in ihrem Film das fiktionale Leben von vier verschiedenen Figuren, die voreinander Geheimnisse haben, um nach außen, wie von der Gesellschaft erwünscht, eine glückliche Familie zu mimen. Gesellschaftskritisch werden Homosexualität und Ehebruch skizziert. Öffentlich werden nur heterosexuelle Pärchen dargestellt. Während sich Frauen und Männer auf der Piazza küssen, werden gleichgeschlechtliche Zärtlichkeiten ausschließlich hinter verschlossenen Türen oder in Phantasien zugelassen. Die bestehende Ehe birgt einige Probleme, welche im Film von den Partnern und Außenstehenden beschönigt werden, aber schließlich zur Erkenntnis ihrer Unlösbarkeit führen und den Bruch zur Folge haben.

Die Wahl der ausgesuchten und analysierten Sequenzen soll diesen Krisen auf den Grund gehen und die Entwicklung der Hauptfiguren verdeutlichen.

8.1.2 Sequenzanalyse

8.1.2.1 Claudios traumatische Kindheit

(00:03:52) – (00:04:29)

Beschreibung der Sequenz

Der erwachsene Claudio erzählt in einem Flashback einen immer wiederkehrenden Alptraum. In der Nacht sieht er sich selbst als kleinen Jungen vor dem verschlossenen Gartentor stehen. Erst als er über das Gatter klettert, kann er sich Zutritt zu dem Grundstück seiner Eltern verschaffen. Claudio läuft zu dem Haus, das er, hinter einem Mauervorsprung versteckt, schweigend beobachtet, in der Hoffnung es würde ihn jemand suchen kommen, um ihn ins behütete Bett zu stecken. In dem Gemäuer brennt Licht, doch niemand scheint den minderjährigen Buben zu vermissen. Plötzlich gehen alle Lichter aus, er bleibt alleine und unbeachtet in der Dunkelheit.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die erste Aufnahme erfolgt objektiv, durch eine motivierte Kamera. Die rasanten Schnitte und kurzen Kameraeinstellungen dynamisieren, zusätzlich zu der bewegten Figur, die Bilder.

Während hinter dem jungen Darsteller die Nacht einbricht, wirkt es so, als ob die Beleuchtung des Handlungsraums vor allem vom Haus des Protagonisten herrührt. Durch einen „establishing shot“¹⁵⁶ sieht der Zuschauer zu Beginn in einer Schlüssellochperspektive und Overshoulder hinter Claudio durch die Eisenstäbe des Gartenzauns auf das in einem selective focusing sichtbare Elternhaus. Dieser Szene folgt nach einem Perspektivenwechsel eine Nahaufnahme des Bubens, hinter dem Gitter. Nun erscheinen der Zaun und Claudio in einem shallow focus. Durch einen Gitterstab erfolgt ein Framing am oberen Bildrand des Vordergrunds, wodurch der Bilderrahmen schmaler und der Haaransatz der Figur angeschnitten wird. Die dabei entstehenden Schatteneffekte werden durch Cookies vor den Scheinwerfern erzielt. Es handelt sich somit um ein choker close up. Die subjektive Kamera imitiert, in einem vertikalen Schwenk nach oben, seinen Blick am Tor entlang. In einer Vogelperspektive schaut der Zuschauer dann auf den kleinen Claudio herab, der am Gitter hochklettert, während die Kamera, außerhalb des Gartens, zur Froschperspektive nach unten schwenkt. Der Sprung in den Garten erfolgt, nach einem „match cut“¹⁵⁷, auf die Kamera zu. Mit dem Perspektivenwechsel ändert sich auch die Bildschärfe. In einer Totalen läuft der Bub auf das Haus zu, wobei er sich einmal in Richtung der fixen, untersichtigen Kamera umdreht. Diese Aufnahmen erfolgen unter der Verwendung eines deep focus. In der halbnahen Einstellung rast der Junge aus dem verzerrten Schatten auf die Kamera zu und somit von einem selective focusing in einen neuerlichen shallow focus, worauf sein Gesicht in einer Großaufnahme hell erleuchtet wird. Durch diese Effekte wirkt der Darsteller in der Ferne verschwommen und verfremdend, erscheint aber schließlich in klarer Sicht. Overshoulder und im selective focusing zeigt die Kamera wiederholt das Haus in einer Totalen, um die Sequenz mit dem letzten choker close up Claudios, im shallow focus, zu beenden. Die nachfolgende Sequenz beginnt, nach einem erneuten match cut, mit der gleichen Großaufnahme des erwachsenen Protagonisten.

¹⁵⁶ Costa, 2002¹⁷: VIII

¹⁵⁷ Hickethier, 2007⁴: 130

Die Groß- und Nahaufnahmen erfolgen in einem three-quarter angling. Die Sequenz wird von einer extradiegetischen, schwermütigen und zum Ende hin lauter werdenden Orchestermusik begleitet. Aus dem Off erzählt ein erwachsener Mann diese Geschichte mit ruhiger Stimme. Die Musik und die Stimme dauern bis in die nachfolgende Sequenz an, womit die scheinbare Vergangenheit und die andauernde Gegenwart in starke Verbindung gebracht werden. Diegetisch erscheinen jene Geräusche medial verstärkt, mit welchen der Junge die Stille der Nacht unterbricht. Somit sind das Überbrücken des eisernen Hindernisses und das Laufen auf dem Asphalt deutlich hörbar.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Der emotionsgeladene Sound wirkt sinnlich. Die Musik symbolisiert den Gemütszustand der Figur und steht für deren Einsamkeit und Ausgeschlossenheit aus ihrem engsten sozialen Umfeld. Aus dem Off erläutert der Erwachsene, dass ihn in seinem Heim Liebe und Wärme und Geborgenheit erwarten. Das wegweisende Licht verstärkt diese Hoffnung, welche jedoch erlischt, als es im Haus dunkel wird. Claudio bleibt regungslos in seinem Versteck sitzen. In den Großaufnahmen sieht man in das emotionslose Gesicht der Figur. Durch den Wechsel der Einstellungen entwickelt der Zuschauer Mitleid für den unerschrockenen Protagonisten, dessen Blick sich erwartungsvoll auf den Betonklotz richtet. Welche Rabenmutter würde ihren etwa achtjährigen, einzigen, Sohn in der Nacht vergessen?

Das Bezwingen des Tores wird als Zeichen für Claudios Willensstärke und Mut gedeutet. Die relativ weiten Aufnahmen des Hauses stehen hingegen für die Bewunderung und zugleich Angst vor dem Mauerwerk und vor dem was sich darin befindet. In einer späteren Sequenz zeichnet Chiara ein Bild der Familie, hier lassen sich Parallelen erkennen: Das Haus steht für die Gruppe der Familie, ein Konstrukt in dem sich alle ähnlich sind und die gleichen Ziele verfolgen. Sowohl in seiner Erinnerung als auch in dieser Zeichnung ist Claudio alleine, also von der Gruppe und dem Haus distanziert.

Interpretation

Die wesentlichen Elemente in diesem Gedankengang sind die subjektive Sichtweise Claudios sowie die Handlungsträger in Form des Hauses und der Figur.

Diese Sequenz ist ausschlaggebend um Claudios Verhältnis zu seiner Familie zu definieren. Ohne jegliche Möglichkeit sich zu integrieren oder akzeptiert zu werden, befindet sich der kleine Claudio im Garten, ausgesperrt durch ein massives Tor.

Das Tor symbolisiert die Distanz des Mannes zu seiner eigenen Familie.

Wie ein Gefangener hält er sich an dem Gitter an, um es dann zu bezwingen. Claudios Sprint zum gemauerten Blumenbeet steht als Zeichen auf die Verwandten zuzugehen, also den ersten Schritt zu wagen, doch von der anderen Seite kommt nichts zurück.

Die Hauptfigur betont als Erwachsener, dass ihm die Familie nicht wichtig ist. Anders als seine Geschwister hat er keine Kinder und war nie verheiratet, da er sich zu Männern hingezogen fühlt und sein Leben mit einem Mann vor den Verwandten geheim hält. Obwohl seine konservativ denkenden Geschwister, Sara und Rita, darüber Bescheid wissen, können sie mit seiner Einstellung nicht umgehen, sodass sein homosexuelles Leben sogar von ihm selbst totgeschwiegen wird.

Den entscheidenden Schritt, der Familie die Augen zu öffnen um den erwachsenen Claudio aktiv wahrzunehmen, tätigt schließlich dessen Freund. Luca steht in einem aufgeklärten Verhältnis zu seiner eigenen Familie und versteht nicht, warum er während ihrer einjährigen Liebesbeziehung aus Claudios Familienleben ferngehalten wurde. Daher will er dem Mysterium aus Claudios Vergangenheit auf den Grund gehen, verschafft sich, wie einst der kleine Junge, Zutritt zum Garten und zu Irenes Haus und durchbricht die innerfamiliäre Barriere zwischen „heiler“ Vergangenheit und konfliktreicher Gegenwart.

8.1.2.2 Chiaras innerer Monolog

(00:13:06 – 00:14:19)

Beschreibung der Sequenz

Chiara, Ritas jüngste Tochter, sitzt in ihrem Zimmer und vollendet malerisch ein Bild ihrer Familie für eine Fürbitte an Jesus zu ihrer Erstkommunion. Auf dem Bild stehen alle ihre Verwandten zusammen, nur Claudio ist fernab der Gruppe ganz alleine am Rand des Blattes.

Die Sequenz endet, als sie nach ihrer Fürbitte das Blatt aus dem Fenster wirft.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

In einem choker close up des Profils schwenkt die Kamera vertikal zum Tisch, wo Chiara zeichnet, auf ihr Bild. Die Bildschärfe ändert sich dabei von einem deep focus zu einem shallow focus. Aus dem szenisch integrierten Over ertönt die Stimme des Mädchens, die eine Fürbitte in ihren Gedanken ausspricht, in der sie zu Jesus betet, er solle ihren Verwandten helfen die Wahrheit zu erkennen. Die Sequenz wird von harmonischer Musik, die friedlicher als jene der Erwachsenen ist, extradiegetisch begleitet. Es handelt sich dabei um den Klang einer Kirchenorgel. Der diegetische *In Sound* erfolgt durch die Buntstifte, während Chiara sie auf das Papier drückt. Nach einem „jump cut“¹⁵⁸ sieht der Zuschauer, in einem shallow focus Overshoulder und in Nahaufnahme, plötzlich an Chiara vorbei durch ihr Zimmerfenster, auf die Hausdächer und die Kirche. Das Fenster erzeugt einen „frame“¹⁵⁹, welcher zu einer „Vordergrund-Mittelgrund-Hintergrund-Komposition“¹⁶⁰ führt.

Inszenierte Gedanken

Durch die kleine Chiara wird dem Zuschauer suggeriert, dass diese Figur nicht zu jung ist, um durch ihre scharfsinnigen Beobachtungen die privaten Probleme der Familienmitglieder zu erkennen. Das unschuldige, verschwiegene und friedliche Kind erhofft sich, mit ihrer Fürbitte sämtliche Konflikte zu lösen. Symbolisch ist hierbei die Aktion der Figur Chiara: Sie entsendet ihre Zeichnung an Gott.

Interpretation

Hierbei handelt es sich um eine wichtige Sequenz. Durch die Augen und die Anwesenheit des kleinen naiven Mädchens werden die wichtigsten Situationen des Films erzählt. Chiaras Bitte, dass die Familie die Realität nicht länger verdrängen möge, legt bereits die weitere Entwicklung des Films offen. Schließlich werden die Probleme jeder Figur ausgesprochen.

¹⁵⁸ Hickethier, 2007⁴: 151

¹⁵⁹ Mikunda, 2002: 74

¹⁶⁰ Mikunda, 2002: 74

8.1.2.3 Die unerfüllte Liebe von Irenes Kindern

Die folgenden drei Ausschnitte zeigen jeweils minimale gedankliche Zeitsprünge, welche durch die drei Geschwister Sara, Rita und Claudio ausgelöst werden. Dabei wird von einem Wunschdenken der Figuren ausgegangen, welche unabhängig voneinander Liebe und Zärtlichkeit herbeisehnen. Zu beachten ist jedoch, dass die Frauen ihre Leidenschaft heimlich, in einem geschlossenen Raum ausüben wollen, während Claudio von einem öffentlich „zur Schau gestellten“ Zugeständnis träumt.

1. Rita und Davide

(00:11:04 – 00:11:41)

Beschreibung der Szene

Rita sitzt nach ihrer Morgentoilette vor dem Spiegel im Schlafzimmer und cremt sich ihren, nur von einem Badetuch bedeckten, Oberkörper zärtlich ein. Sie schließt die Augen und verfällt, für knapp 30 Sekunden, in ihr Wunschdenken: Ein Mann, Ritas Jugendliebe, der Tierarzt Davide, greift ihr auf die Schulter, streichelt sie und liebkost ihren Hals. Durch das Erscheinen ihres Mannes wird sie in die Realität zurückgeholt.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Das Spiegelbild wird hinter Ritas linker Schulter in Großaufnahme mit der unmotivierten Kamera eingefangen. Dieser „interior frame“¹⁶¹ erscheint in perspektivischer Schrägheit und im selective focusing, daher sind sowohl die Figuren und die Gegenstände vor dem Spiegel, als auch der Hintergrund unscharf. Rita und Davide sind ausschließlich im Spiegelbild in optimaler Schärfe erkennbar. Aus dem Off ertönt Musik, welche bis in die nächste Szene andauert, um diese als akustischen match zu verbinden und dort zu verstummen.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Gedanklich lässt sich hier anmerken, dass sich Rita die Zärtlichkeiten nicht von ihrem Mann, sondern von ihrem Bekannten wünscht. Es handelt sich daher um einen Flash-forward. Die sinnliche Musik des Streichorchesters dient als Verstärkung für die Liebkosungen Davides.

¹⁶¹ Mikunda, 2002: 76

Interpretation

In einem Streitgespräch schwört Rita ihrem Mann, dass sie nicht betrügt. Aus einer späteren Aussage erfährt der Zuschauer, dass die Protagonistin des Ehelebens schon seit einigen Jahren überdrüssig ist und sich nach einer neuen Liebe sehnt. Sie begehrt Davide, dem sie bald (wieder) näher kommt.

2. Claudio auf der Piazza

(00:13:30) – (00:14:19)

Beschreibung der Sequenz

Claudios fiktionale Flucht aus der Einsamkeit erfolgt nach einer heftigen Auseinandersetzung mit seinem Partner Luca. Er überquert den Hauptplatz und beobachtet die Leute. Bis auf einige Singlemänner sind nur heterosexuelle Pärchen unterwegs. Als er einen jungen Mann erblickt, bleibt er starr stehen und phantasiert zu diesem zu gehen, um ihn zu umarmen. Doch es bleibt reine Phantasie.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Halbnah bis Amerikanisch erscheint Claudio in dem menschengefüllten Handlungsrahmen und die Kamera folgt seinen Bewegungen.

Einer anfänglichen Nahaufnahme folgen, nach einem cut-in shot, choker close ups von Claudios Gesicht oder von seinem Profil, und den unterschiedlichen Liebesbeweisen der Paare in Form von „Händchen halten“ über zärtliche „Streicheleien“ bis hin zu Küssen.

Nach einem cut-away shot erblickt Claudio den jungen Mann, der in einer Nahaufnahme neben dem Brunnen erscheint. Die, im three-quarter angling erfassten, Figuren werden von der Kamera angeschnitten und durch die Bildschärfe shallow focus vom Hintergrund hervorgehoben.

Die Kamera wiederholt die erste Einstellung dieser Sequenz und erfasst Claudio amerikanisch, doch das tatsächliche Ende wird hinausgezögert. Nach einem cut-in shot erscheinen die Gesichter der Figuren, die unter der Menschenmasse voneinander Notiz genommen haben, in Großaufnahme. Claudio erscheint bis zum Overshoulder in der Großaufnahme des Fremden und somit im Bildzentrum, als er ihn umarmt. Das Gleichgewicht im Bild wird dabei durch das Luftgeben hergestellt. Die Rückbesinnung in die Realität und somit der Bruch des sinnlichen

Wunschdenkens wird durch den cut-away shot herbeigeführt. Der nun durch selective focusing erfasste Protagonist steht noch immer in der Amerikanischen Einstellung vor der Kamera und blickt zu dem Brunnen, wo der Mann nun verschwommen erscheint.

Schließlich geht Claudio, neuerlich mit shallow focus in Szene gesetzt, an der fixen Kamera, welche ihn mit leichter Bauchsicht schräg erfasst, vorbei aus dem Bild. Diese Aufnahmetechnik nennt Mascelli „three-quarter low angle“¹⁶².

Die extradiegetische Musik, die jener eines Drehorgelkastens ähnelt, setzt mit der Sequenz ein, daher werden die Bilder durch den akustischen match verbunden.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Das Verlangen Claudios seine homosexuelle Neigung öffentlich und ungeniert zeigen zu können, verdeutlicht sich für den Zuschauer in den unterschiedlichen aufeinander folgenden großen Kameraeinstellungen.

So emotionslos Claudios Gesicht ist, das auch in dieser Sequenz aus einem verschwommenen Umfeld heraus sticht, so hoffnungslos wirkt es auf den Zuschauer, während sich sein Kopf nervös herumdreht und nach etwas zu suchen scheint. Seine Suche endet, als er den leger gekleideten Mann erblickt. Er bleibt mit offener Körperhaltung stehen und wirkt nahezu wehrlos.

Auch hier wird die innere Leere des Protagonisten Claudio nicht mit Liebe ausgefüllt.

Interpretation

Aus seinem Verhalten ist zu entnehmen, dass Claudio über die Jahre eine Schutzwand um sich errichtet hat, um nicht von anders denkenden Menschen verletzt zu werden. Er verschließt sich lieber, um sich nicht in eine Konfliktsituation zu begeben. Der Platz ist voller Menschen. Während seines Spaziergangs rempelt er Personen an, andere erscheinen nur verzerrt. Diese Verzerrung, neben der verstärkten optischen Hervorhebung der Figur, ist als ein Zeichen für Claudios Gedanken zu deuten. Was ihm am meisten bedeuten würde, wäre eine ernste und akzeptierte Beziehung. Am Ende der Sequenz stellt er sich sogar der Herausforderung einer neuen Bekanntschaft, doch da keine Reaktion von der anderen Seite zu erwarten ist, geht er mit gesenktem Blick weg.

¹⁶² zitiert nach: Mascelli in Mikunda, 2002: 129

3. Saras Telefonat

(00:49:46 – 00:50:50)

Saras erstem Telefonat mit einem fremden Inhaftierten geht eine böse Vorahnung voraus. Aus dieser wird für den Zuseher ersichtlich, dass die Witwe ihr Leben nur nach ihrem Sohn ausrichtet: Marco wird dabei im Krankbett zum OP geführt. Entweder war er bereits aufgrund einer Krankheit im Spital oder seine Mutter befürchtet, dass er mit dem Moped verunglücken könnte. Der irrtümliche Anruf reißt sie aus dem Schlaf und eine Telefonfreundschaft beginnt.

Beschreibung der Sequenz

Sara liegt im Wohnzimmer auf dem Sofa und telefoniert mit ihrer neuen Bekanntschaft. Der Mann verwählte sich und anstatt seinen Anwalt Claudio anzurufen erreichte er dessen Schwester. Offen sprechen sie über ihr Singleleben. Am anderen Ende der Telefonleitung sitzt der Mann alleine in einem kühlen und leeren Raum. Immer wieder sieht sich Sara in den Armen des Fremden liegen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Aus dem three-quarter high angle¹⁶³ im deep focus, hebt sich Sara durch ihre Bewegung im Wohnzimmer hervor. Ihr Oberkörper wird durch die motivierte Lichtquelle des Fensters beleuchtet, aus der Küche kommt künstliches Licht. Die Küchentüre und das Fenster bilden interior frames. Abwechselnd sind die Stimmen der Gesprächspartner In oder kommen aus dem szenisch inszenierten Over, durch den Telefonhörer. Als die Frau befürchtet der Fremde sei ein Mörder, fährt sie auf und die Kameraeinstellung wechselt zu einem choker close up. Für eine Sekunde erscheint im Detail der rauchende Lauf einer Pistole im shallow focus, bevor Sara wieder aus dem three-quarter angling in Groß zu sehen ist. Der Kamerablick fällt dann mit selective focusing und Overshoulder hinter dem Fremden auf die Witwe. Durch diese Überblendungen werden parallel zu dem Telefonat einerseits Saras Gedanken für den Zuschauer verdeutlicht, und andererseits die Raum- und Zeitsprünge ermöglicht.

¹⁶³ cf Mikunda, 2002: 128

Sara legt sich wieder hin und auch die Kamera wechselt in die ursprüngliche Einstellung. In einem weißen Raum sieht der Betrachter, in einer Totalen und im shallow focus, auf die Rückseite eines gepolsterten Couchstuhls, auf dem der telefonierende Mann im Schatten sitzt. Der Raum wird seitlich schwach vom Fenster her beleuchtet. Er stellt Sara die Frage wie lange sie schon alleine sei, daraufhin ändert sich der Raum: Sara erscheint bei sich daheim und in three-quarter angling Großaufnahme, welche nun beibehalten wird. Dann plötzlich liegt ihr Kopf in den Armen des Mannes. Diese Phantasie geht ausschließlich von Sara aus.

Der Stuhl des Telefonpartners erscheint in Nahaufnahme. Während der Mann noch spricht ist Sara bereits im Bild, dabei handelt es sich um einen akustischen match cut. Neuerlich sieht sie sich in seinen Armen, diesmal redet sie in der Phantasie. In einer Totalen ist der Raum des Fremden auf einmal zusätzlich, durch eine rosafarbene Lampe am Fensterbrett, beleuchtet, wodurch der Schatten des Stuhls hinter dem Mann niederfällt. Bevor die Sequenz, nach einem cut-away shot, in Saras Wohnung mit den gleichen Einstellungen wie zu Beginn endet, sieht man sie ein letztes Mal in seinen Armen liegen. Die Großaufnahmen zeigen die weibliche Figur vorwiegend im Profil, daher wird Luft gegeben.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Da Sara verzweifelt und gekränkt ist, sich aber auch alleine fühlt, öffnet sie sich dem Fremden. Als hätte sie eine Vorahnung, hofft sie, während sie ihre Befürchtung verbalisiert, dass er kein Verbrecher ist. In dem Bruchteil eines Augenblicks, realisiert durch die Darstellung der Pistole und das abrupte Aufsetzen der Figur, wird dem Zuschauer die Angst und die Ungewissheit der Figur suggeriert. Als der Gesprächspartner Sara auffordert die Frage, ob sie ihn für einen Mörder hält, selbst zu beantworten, meint Sara, er habe nicht die Stimme eines Killers. Asynchron räuspert sich daraufhin der Fremde, während Sara in der Großaufnahme erfasst wird. Er will sie nicht verschrecken und klärt diesen Irrtum nicht auf. Gegenseitig erzählen sie über ihre Einsamkeit. Die Vertrautheit zu dem Mann äußert sich durch Saras gedankliches Abschweifen in eine imaginäre Situation, wo er ihr Nähe und Liebe gibt. Die Zuneigung des Fremden zur Protagonistin wird dem Zuschauer durch die warme, rötliche Beleuchtung suggeriert. Dieses Licht gilt hier weniger als Hoffnung bringende Quelle, sondern zeigt den wahren Charakter des Fremden.

Er war ein gutmütiger Ehemann, der durch einen überraschenden Schicksalsschlag - als ihn seine Frau betrog – die Selbstbeherrschung verlor und zum Mörder wurde.

Interpretation

Durch Sara erfährt der Zuschauer zu Beginn der Sequenz, dass selbst Marco, ihr Sohn, unter ihrem Misstrauen anderen gegenüber leidet. Innerhalb der Familie spricht auch sie mit niemandem über ihr Privatleben. Sie vertraut sich daher einem unvoreingenommenen Fremden an, der ein offenes Ohr für ihre Sorgen hat und dieselben Bedürfnisse verspürt. Insgeheim hofft Sara mit ihm eine gemeinsame Zukunft zu haben, da sie beide Singles sind.

Der Raum des Mannes wirkt anfänglich kühl und beklemmend. Die Tatsache, dass er im Schatten sitzt, spricht dafür, dass er etwas mit der ihm Unbekannten gemeinsam hat: auch er verheimlicht die Wahrheit.

8.1.2.4 Das Mittagessen bei Irene

(00:32:54 – 00:35:59)

Luca, Claudios Partner, hat sich nach deren Streit unfreiwillig zu dessen Familientreffen eingeladen, da er sich anfangs nur Claudios Elternhaus ansehen wollte. Als sein Hund Ugo Irenes läufige Hündin Urla wittert, entwischt er ihm und der Mann läuft der Witwe direkt in die Hände. Während sie gemeinsam darauf warten, dass sich die Hunde wieder trennen, erfährt Luca, dass die Kinder Irene aufforderten ihr Haus zu verkaufen und in ihre Nähe zu ziehen. Irene verbindet allerdings zu viele Erinnerungen und versperrt sich der Welt in der alten Familienstätte.

Claudio wird von Rita, Carlo und Chiara mitgenommen und ist verwundert, als er bei ihrer Ankunft Luca neben seiner Mutter erkennt.

Beschreibung der Sequenz

Die ganze Familie sitzt bei Tisch. Silvia kommt zu spät, woraufhin ihr Cousin flüsternd zu lästern beginnt. Am Tischhaupt sitzt die Herrin des Hauses, zu ihrer Rechten befinden sich neben dem fremden Gast Luca Sara, Carlo und die Enkelin Silvia. Linkerhand sitzen Claudio, Rita und die kleine Enkeltochter Chiara.

Der Nonna gegenüber sitzt ihr einziger Enkel Marco.

Zu Beginn spricht die Mutter darüber, dass der Sexualtrieb der Tiere zu deren Paarung führte, wodurch das Gespräch auf den Menschen und dessen „Paarungsverhalten“ übergeleitet wird. Hierbei erfährt Marco, dass sein Onkel schwul ist und Sara ihren Zögling deshalb von Claudio fernhielt. Luca sitzt währenddessen stumm bei Tisch, beobachtet Claudio und spricht nur, um Irene auf ihre Fragen zu antworten. Zur Sprache kommen auch Ritas Ohnmacht die Ehe fortzuführen und Saras Einsamkeit, sowie Irenes Verlangen nach mehr Enkeln.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Sequenz wird mit subjektiver Kamera, durch Ritas ältere Tochter Silvia, und mit Blick durch die Esszimmertüre, die Schlüssellochperspektive im selective focusing, eingeleitet. Hierbei handelt es sich um ein Framing, der den Bilderrahmen schmälert. Nach einer Kamerafahrt vorwärts werden zuerst ihre Eltern und anschließend alle Erwachsenen in einer Totalen sichtbar. Durch ihr Eintreffen wird Overshoulder eine Störung des Tischgesprächs bemerkbar, doch geht sie nicht auf die bloßstellende Frage, warum sie so spät kommt, ein.

Die Speisen und Getränke werden „ähnlich Mikrofonen“ über den Tisch gereicht, wobei die Kamera diesen immer nachschwenkt. So wird in Nahaufnahme und deep focus die Platte mit dem Braten von Marco bis zu Luca gereicht, wo die Bildeinstellung kurz verweilt. Die einzelnen Stimmen verhalten sich entweder In oder kommen szenisch inszeniert aus dem Over, wobei die Sprecher dann In werden.

Die Kamera erfasst die Sprecher und Hörer dieser Sequenz bei den Großaufnahmen und choker close ups frontal oder im three-quarter angling, daher werden hier die anderen Einstellungsgrößen und die Kameraschnitte oder -fahrten explizit erwähnt.

Nachdem Marco über die Ankommende lästert, schwenkt die Kamera horizontal in Nahaufnahme zu Silvia, die ihm einen bösen Blick zuwirft.

Die Kamera wechselt von Luca zu Claudio und nach einem weiteren Schnitt zu Irene. In einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren ändert sich nun die Kameraeinstellung zwischen den drei Protagonisten, während die Mutter das Gespräch antreibt.

Carlo bittet um den Wein, wodurch die Kamera über Claudio, Irene, Luca und Sara Nahe zurückschwenkt. Dann gibt der Ehemann einen Kommentar ab, der sich gegen Rita richtet. Nach einem Schnitt folgt ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen

Rita, die von ihrem Teller aufsieht, und Sara/Carlo, dann zwischen Irene und Rita, da die Mutter das Wort ergreift um eine Diskussion zu vermeiden.

Nach einem rasanten Perspektivenwechsel fällt der Blick auf Silvia, die ihren Cousin fragt, wer der Fremde sei. Die Einstellung ändert sich in eine subjektive Kamera: aus Marcos Perspektive sieht man links Carlo, Marcos Mutter Sara und Luca. Dabei kommt es zu einer Überlagerung der Figuren, welche mit einem Teleobjektiv unterstützt und als „Teleüberlagerung“¹⁶⁴ bezeichnet wird.

Schließlich sagt Marco Lucas Namen szenisch integriert, bevor die Cousins wieder im Bild sind. Chiara wird sichtbar, sie lauscht ihrem Cousin und der Schwester. Die Kamera wechselt in Chiaras Perspektive, welche das Trio Luca, Irene und Claudio erfasst, wobei die Gastgeberin das Bild stark dominiert.

Ein Schuss-Gegenschuss erfolgt nun zwischen Marco und Silvia. Über Claudios Sexualität aufgeklärt, wechselt dann die Perspektive, der Blick fällt auf Marcos linke Tischseite zu Sara, wo es zu einem kurzen Einstellungswechsel und einer erneuten Teleüberlagerung kommt.

Claudio entgegnet Irenes Aussage aus dem szenisch integrierten Over, dass Menschen nicht monogam sein müssen. Durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren erscheinen abwechselnd Luca, Claudio, in Großaufnahme, und Irene, diesmal Nahe, vor der Kamera. Aus Marcos subjektiver Perspektive ist zu beobachten, dass Claudio, Rita und Sara verwirrt um sich schauen und den Blick senken.

Sara klärt Luca in einer gemeinsamen Nahaufnahme über Irenes Einstellung auf, worauf sich die Gastgeberin zuerst aus dem Over, dann in einer Overshoulder-Aufnahme wehrt und beteuert Enkel zu wollen. Irenes Stimme wird Over, als der Zuschauerblick zuerst auf Claudio und dann auf Luca fällt.

In der Halbtotalen, oder aus Marcos Perspektive, sitzt die Herrin des Hauses zentral im Raum und erklärt, dass Sara Witwe ist. Sofort ändert sich die Einstellung, die Sara und Luca in einer Nahaufnahme zeigt, woraufhin Sara sich verteidigt.

Marco erscheint kurz, bevor die Kamera wieder das nah aufgenommene „Paar“ zeigt. Aus einer Halbtotalen spricht Irene zu ihrem Gast, woraufhin sich die Blicke von Rita, Luca, Claudio und Sara im Raum kreuzen. Luca gibt zu nicht verheiratet zu sein.

Overshoulder, Chiaras Blick imitierend, sieht der Zuschauer auf die Oma, als Rita zu ihr spricht. Die Perspektive fällt kurz Nahe auf den unruhigen Marco.

¹⁶⁴ Mikunda, 2002: 140

Overshoulder von Sara fällt der Blick wieder auf Irene, die Rita zustimmt, dass alle, die nicht heiraten wollen, vielleicht Recht hätten. Im Bild erscheint Marco, er betont, dass sogar Schwule heiraten. In einer Totalen sehen alle in die Kamera. In dieser Einstellung zweifelt Irene deren Heiratsmotiv an. Luca und Claudio erscheinen nacheinander, als aus dem Over zuerst Silvia und dann Irene über das Thema Schwule und Kinder reden.

Aus der Halbtotale, in der Irene wieder den Fluchtpunkt markiert, hinterfragt sie den Zweck der Familie, wenn jeder macht, was er will.

Diese Aufnahmen werden durch ein Weitwinkelobjektiv verstärkt, wodurch sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Hintergrundmittelpunkt, also Irene, richtet.

Die Perspektive wechselt in eine Nahaufnahme von Sara und Luca, aus welcher Luca „aufspringt“, während die Kamera vertikal nachschwenkt.

Overshoulder zeigt sich Irene überrascht über den plötzlichen Aufbruch des sympathischen Mannes. Die nächste Nahaufnahme zeigt Claudio und Rita.

In seiner letzten Großaufnahme bedankt sich Luca freundlich für das Essen. Dieser folgt eine Overshoulder Totale zwischen Marco und Chiara von rechts und mit leichter Aufsicht in den Raum, bevor Luca weggeht. Claudio und Rita erscheinen in einer Nahaufnahme. Die darauf folgende Overshoulder-Aufnahme, welche Ritas Perspektive einnimmt, zeigt die bedrückte Irene, welche Claudio auf Luca anspricht. In der two-shot Nahaufnahme stimmt Claudio zu, dass Luca schwul ist. Overshoulder sieht man Claudio aufstehen. Er entschuldigt sich und folgt seinem Freund, während die Kamera vertikal zu Rita schwenkt. Die Overshoulder-Totale zeigt noch einmal die ganze Familie in einer „group shot“¹⁶⁵-Aufnahme.

In der Schlusszene erscheint Chiara in einer Großaufnahme.

In diesen Einstellungen werden die Bilder auf verschiedene Weise in optische Balance gebracht: der Zuschauer blickt entweder zentral auf eine Figur im shallow focus, in der „profile two-shot“¹⁶⁶ Aufnahme auf zwei Figuren im deep focus, oder drei Figuren bilden ein Dreieck, eine „triangular composition“¹⁶⁷, im deep focus.

¹⁶⁵ Hickethier, 2007⁴: 56

¹⁶⁶ Mikunda, 2002: 56

¹⁶⁷ Mikunda, 2002: 63

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Marco ist introvertiert und unnahbar, kritisiert aber schonungslos seine Verwandten. Böseartig behauptet er während des Familienessens, dass seine Cousine Drogen nimmt.

Als Silvia ihn fragt, ob Luca Claudios Geliebter sei, ist Marco überrascht dies nie von seiner Mutter erfahren zu haben. Bissig gibt er seine Kenntnis über Claudios Homosexualität bekannt und leitet das Tischgespräch in neue Bahnen. Seine Wut und die Unruhe werden dem Zuschauer durch die kurzen Einstellungen der subjektiven Kamera suggeriert. Hierbei wird Marcos Perspektive imitiert. Irenes Einstellungen zu Ehe, Treue, Monogamie, Kindern und Sexualität sind eindeutig: Jeder, der seine Freiheit auslebt, hat noch nicht die richtige Person für das Leben gefunden, Lebensgemeinschaften oder Ehen zwischen zwei Männern sind lächerlich, da sie nicht im Stande sind gemeinsam für Nachwuchs zu sorgen.

Zu guter Letzt stellt die konservative Dame den Zweck der Familie in Frage, wenn niemand mehr es vorzieht nach den alten Idealen zu leben. Carlo legt während Irenes Monolog offen, dass selbst Rita, in der er einst meinte die Frau fürs Leben gefunden zu haben, Lust verspüre ihre Freiheiten wiederzuentdecken und auszuleben. Aufgrund von Ritas Aussage, dass nicht alle heiraten wollen, lässt sich schließen, dass sie diesen Schritt nie wagen wollte.

Luca scheint während Irenes Erläuterungen Claudio in einigen ihrer Aussagen wieder zuerkennen. Während Claudio betont seine Freiheiten ausleben zu wollen, macht es den Eindruck, als hätte Luca seine Wahl bereits getroffen, selten wendet er seine Blicke von seinem Freund ab. Schließlich hält der Gast der Kritik und der Bevormundung durch Irenes Familie, die kein Verständnis für Homosexuelle aufweist, nicht länger stand und ergreift beleidigt die Flucht.

Claudio verschließt sich während des gesamten Essens. Wie ein kleiner Bub, der etwas angestellt hat, sitzt er scheu mit gesenktem Blick über seinem Teller. Einerseits ist es ihm unangenehm, dass Luca sich zu seiner Mutter schlich, andererseits traut sich der Gepeinigte nicht, sich mit Irene auseinander zu setzen oder sein Leben vor ihr zu rechtfertigen. Da Sara neben Luca sitzt, versucht Irene die beiden zu verkuppeln und fragt ihn, ob er verheiratet sei, um dann zu erzählen, dass ihre Tochter verwitwet ist und sie sich noch Enkel erhoffen würde.

Irenes Umgang mit Claudio (sie legt ihm unaufgefordert ein Stück Fleisch auf den Teller) zeigt, dass sie ihr jüngstes Kind nicht als erwachsenen Mann wahrnimmt, der sein eigenes Leben, nach seinen eigenen Vorlieben, lebt.

Die Nahaufnahmen und die wechselnden Aufnahmen emotionalisieren diese Situation voller Vorwürfe und Rechtfertigungen.

Im Gegensatz zu der Figur Irene sind Sara, Rita und Claudio schwache Charaktere. Jeder von ihnen lebt in seiner eigenen Welt und wagt es nicht, andere daran teilnehmen zu lassen sich.

Interpretation

Diese Sequenz ist durchaus eine Schlüsselsequenz, da Irene bei einem sonntäglichen gemeinsamen Familienessen frei und unüberlegt über ihre konservativen Einstellungen spricht und bissige Wortmeldungen ihrer Liebsten provoziert. Im Laufe des Gesprächs erwähnt die Mutter, dass Sara zynisch sei.

Der Zuschauer erfährt außerdem, dass Rita immer Klassenbeste war. Das bedeutet, dass sie es immer allen Recht machen wollte und somit, wie von der Gesellschaft vorgelebt, sesshaft wurde um eine Familie und einen Haushalt zu führen.

Luca läuft davon, da sowohl aus der Situation als auch aus Claudios Familie hervorgeht, dass die Liebe zwischen den beiden Männern, wie Claudio es bereits bei ihm zuhause erwähnte, in diesem negativen Umfeld nie eine Chance hätte.

Das Gespräch bei der „Nonna“ entfacht schließlich viele Diskussionen, wodurch der Zuschauer genaue Einblicke in die Psyche der einzelnen Protagonisten erhält: Obwohl Claudio zuvor mit Luca Schluss machte, geht er ihm nach. Diese Wende und Lucas Hinweis, dass die Familie seinen Geliebten nicht ernst nimmt, erwecken die Hoffnung, dass die Liebenden einander noch nicht aufgegeben haben.

Claudio erklärt Rita und Sara, dass er sich nicht mit ihrem kinderreichen Leben identifizieren kann und keine geschwisterlichen Gemeinsamkeiten erkennt.

Marco wirft seiner Mutter vor, den Kontakt zu seinem Onkel unterbunden zu haben, da sie Angst hatte, er könne sich in die gleiche Richtung entwickeln.

Irene spricht mit Ritas Familie über Claudios Leben, erzählt dann, dass sie mit ihrem Mann selbst keine erfüllte Ehe hatte und wird von Rita darauf hingewiesen, dass nicht alle ein Leben lang zusammenbleiben wollen.

In einer späteren wichtigen Sequenz treffen sich die Geschwister und ihre Mutter Irene nach Claudios Gerichtsverhandlung in einer Bar. Hier erfährt der Zuschauer, dass die Geheimniskrämerei bereits in Saras, Ritas und Claudios Jugend anfang.

Rita hatte ein Jahr vor ihrer Heirat mit Carlo eine Abtreibung, Sara und Claudio standen der Mutter gegenüber nie offen zu ihren Affären. In einem choker close up ist die Überraschung der Mutter zu bemerken, wie eine Fremde sieht sie ihre Kinder an. Claudio beteuert, dass er einst die Aufmerksamkeit seiner Mutter suchte, doch jetzt komme er sehr gut ohne ihre Liebe zurecht und verbalisiert zum ersten Mal seiner Mutter gegenüber, dass er Männer liebt.

Es stellt sich schließlich heraus, dass auch Irene nicht glücklich verheiratet war, sie sich selbst etwas vormachte und ihr Mann sie mit anderen Frauen betrog.

8.1.2.5 Marcos Hilfeschrei

01:07:34 – 01:09:01)

Marco versucht sich das Leben zu nehmen, da er noch nie richtig verliebt war, seine Mutter kann sein Vorhaben aber noch rechtzeitig verhindern. Da Sara es nicht schafft zu ihrem Sohn durchzudringen ruft sie ihren Bruder, als „stellvertretende Vaterfigur“, um Hilfe an.

Beschreibung der Sequenz

Claudio setzt sich zu Marco ans Bett. Sie sprechen über die Sorgen des Neffen, seine geheim gehaltene Tätowierung und über die Vergangenheit, weil Sara ihnen seit Claudios Militärzeit den Kontakt zu einander untersagte.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Overshoulder fällt der Kamerablick an Claudio vorbei in Marcos Zimmer. In der Halbtotale setzt sich Claudio ans Bett, Marco wird durch perspektivische Schrägheit erfasst. Nach einer Überblendung erfasst der Rahmen Sara, die in einer Nahaufnahme aus dem Zimmer geht und die Türe zumacht.

In einer Großaufnahme und einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren ergibt sich ein Gespräch zwischen Onkel und Neffe über die erste Liebe. War die Bildschärfe zuvor im deep focus wechselt sie in den choker close ups zu einem shallow focus.

Während diesen three-quarter anglings dient der Luftraum vor dem Gesicht der Schaffung von Gleichgewicht im Bild. Die Kamera erfasst in dieser Größe und der perspektivischen Schrägheit die Tätowierung auf Marcos Oberarm.

Langsam schwenkt die Kamera in einem Bogen Marcos und Claudios Arme in Nahaufnahme entlang bis zu Claudios Gesicht. Nach einem cut-away shot ändert sich die Perspektive Overshoulder, Marco erscheint in Nahaufnahme. Dieser Einstellung folgt das choker close up Claudios, gefolgt von einem Schuss-Gegenschuss, bevor die Sequenz endet.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Sara lässt die beiden Männer allein und schließt die Türe symbolisch, damit keine der Informationen den Raum verlässt. In den Nahaufnahmen erfährt der Zuschauer die Vertrautheit der Figuren zueinander. Claudio ist in diesem Moment wie ein „Ersatzvater“. Tröstend und annähernd zugleich streichelt Claudio den Arm seines Neffen, als wären die ganzen Jahre, in denen ihnen der Umgang miteinander verboten wurde, vergessen. Der Neffe erwidert dieses Nähebedürfnis und redet offen. Sie teilten die Leidenschaft für das Segeln, das Claudio aber aufgab.

Auch Marco beginnt sich, ähnlich wie seine Tante und sein Onkel, als Teenager von seiner Mutter zu distanzieren und Geheimnisse vor ihr zu haben, wie etwa die Tätowierung.

Interpretation

Marco sorgt durch seinen Suizidversuch für eine mögliche Versöhnung zwischen Claudio und Sara. Obwohl sie Angst vor Claudios Liebesleben zeigt, ruft sie ihn, um ihrem Sohn mit Rat und Tat beizustehen. Saras Unvermögen das Gespräch mit ihrem Sohn zu finden, ist auf ihre Erziehung zurückzuführen: Bei Irene läuft ein Familienvideo, auf dem zu erkennen ist, dass die Erziehung der Mädchen der Mutter zugetragen wurde und der Vater den einzigen Sohn, Claudio, bevorzugte und erzog.

8.1.2.6 Ritas Ehebruch

(01:24:00 – 01:25:00)

Beschreibung der Sequenz

Rita schläft mit Davide, als das Gesehene verbal dokumentiert wird und Carlo im Bild auftaucht. Wie in einem Tagtraum beobachtet er sie, dann boxt er auf das Ehebett und schmeißt Ritas Foto vom Nachtkästchen, bevor in einem anderen Raum ein Fernsehbild von Saras Unbekannten den gesamten Rahmen ausfüllt.

Sara sieht sich dessen Videobotschaft für sich an.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

In Großaufnahme erscheinen Rita und Davide in perspektivischer Schrägheit.

Aus dem Off ertönen extradiegetische Musik und eine Männerstimme, die dokumentiert, wie er seine Frau bei ihrem Ehebetrug beobachtet. Plötzlich wechselt die Bildschärfe in ein selective focusing. Ein Mann steht vor dem Bett, dessen Anwesenheit durch einen Overshoulder für den Zuschauer bemerkbar wird.

Ist er der Sprecher? Das Paar wird dabei aus einem three-quarter high angle erfasst. Die Perspektive ändert sich und man sieht Carlo im shallow focus und three-quarter angling Großaufnahme, der in den Raum starrt. Die gleiche Einstellungsgröße zeigt noch einmal das Liebespaar, in einem zeitlich parallelen Handlungsraum.

Nach einem jump cut hält die three-quarter high angle-Aufnahme Carlo Nahe fest, der wütend im Bett kniet. Durch den deep focus ist im Hintergrund ein Foto von Rita, am Nachtkästchen, erkennbar. Nach einem cut-in shot auf das Foto schmeißt Carlo dieses zu Boden. Die diegetischen Geräusche werden zusätzlich verstärkt. Nach einer Überblendung befindet sich der Zuschauer in einem anderen, parallel dazu angeordneten, Handlungsraum. Hier ist der Film im Film, durch ein Framing, in Großaufnahme eingefangen. Dabei schmälert der fiktive Rahmen den aktuellen Bildrahmen. Die extradiegetische Stimme wird diegetisch.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Rita und Davide sind zusammen in einem anderen Handlungsraum, Carlo scheint intuitiv zu spüren, dass seine Frau ihn mit dem Veterinär betrügt. Verletzt, entsetzt und wütend steht er im Schlafzimmer und starrt auf das Ehebett, in dem er sich die Liebenden vorstellt. Dabei werden die Aufnahmen abwechselnd überblendet.

Das Innenleben der Figur Carlo wird durch den Erzähler wiedergegeben.

Interpretation

Das ist die erste Sequenz im ganzen Film, in welcher eine Off-Sprache drei Szenen miteinander verbindet. Die Stimme wird erst In, sobald Saras Fernseher im Bild erscheint. Als Besonderheit sind hier auch die drei zeitlich parallelen Handlungsräume zu erwähnen. Während Rita ihren Mann betrügt und diesen das wie ein Stich ins Herz trifft, sieht ihre Schwester ein Video ihres unnahbaren Verehrers. Zu Beginn hat es den Eindruck, als würde Carlo aus dem Off berichten, doch tatsächlich wird der berichtete Mord durch Carlo und den parallel dazu geschehenden Seitensprung Ritas, für den Zuschauer verbildlicht. Wirkt Carlo zu Beginn der Sequenz machtlos, zeigt seine darauf folgende Tat, dass er in einer solchen Situation die Selbstbeherrschung verloren hätte.

Der Film endet mit Chiaras Erstkommunion, zu welcher die Kleine eine Videokamera geschenkt bekommt und ihre Feier filmt. Der Zuschauer nimmt am Geschehen durch ihre Aufnahme teil, wodurch Chiara zur Kamerafrau und Regisseurin wird. Dieser Film im Film ist reine Fiktion: Während Rita ihren Eltern in jungen Jahren zu ähneln scheint, setzt sie aufgrund ihrer Unzufriedenheit der Ehe ein Ende, lächelt aber sorglos und glücklich in die Kamera ihrer Tochter. Für die anderen der Familie bessert sich die Situation. Claudio versteckt seinen Partner Luca nicht länger vor Irene, und auch das Verhältnis zu seinen Geschwistern oder zwischen Sara und Marco verbessert sich, nach deren Aussprache.

8.1.3 Resümee zu *Il più bel giorno della mia vita*

Dieser Film unterliegt einer linearen, und aufgrund der Zeit- und Raumsprünge, nicht vektoriellen Handlung. Das Leben der Figuren wird durch eine Parallelmontage für den Zuschauer vergleichbar und einsichtig. Cristina Comencinis Film ist durch die zahlreichen Schnitttechniken, kurzen Kamerasequenzen und unterschiedlichen Perspektiven besonders dynamisch und stimmungsgeladen. Während des Familientreffens wird eine, durch die Kamerafahrt erzeugte, Kreisbewegung zur Einleitung der Situation verwendet, um die Dialoge und Stimmungen durch wechselnde Perspektiven zu dramatisieren. Diese Technik wiederholt sich gegen Ende des Films. Durch die rasanten visuellen Impulse erfährt der Zuschauer Verständnis für die Figuren und „fühlt“ deren Anspannungen.

Die rhythmische, extradiegetische Musik gilt als akustisches Leitmotiv von Emotionen. So wird Chiaras Unschuld und objektive Betrachtungsweise, da sie sich für ihre Erstkommunion vorbereitet, mit kirchlicher Musik begleitet, während die erste Liebe, die Sehnsucht oder Konflikt beladene Spannungen jeweils mit anderer Musik vertont und eingeleitet werden.

Durch ein Wechselspiel der Bildschärfen, in den Groß- oder Nahaufnahmen, wird die Aufmerksamkeit verschärft auf die Figuren gelenkt. Die dabei auftretenden Schatteneffekte verdeutlichen dem Zuschauer die Angst vor Zurückweisung bei Claudio und Sara, vor Ehebruch bei Rita oder vor der bitteren Wahrheit bei Carlo.

Cristina Comencini verwendet von Anfang an visualisierte Traumsequenzen und Erinnerungen zur Darstellung der Gedanken und Gefühle der vier Protagonisten. Diese Überblendungen werden von dem musikalischen Leitmotiv, als match, begleitet und auf unterschiedliche Weise dargestellt. Für den Alptraum von Claudio wird die Technik des match cuts verwendet, während die Vorstellungen von Rita und Sara durch wiederkehrende jump cuts innerhalb der Sequenzen erfolgen. So dient die Traumsequenz Claudios als Erklärung, warum er sich einsam fühlt. Die Wiederholung dieser Szene, mithilfe von Kameraschwenks und cuts on action, als Luca über das Gartentor klettert, bestärkt im Zuschauer die Zusammengehörigkeit der beiden Charaktere.

War Saras erste Telefonsequenz reich an schnell wechselnden und beängstigenden Perspektiven, so verlaufen die weiteren, phantasievollen Gespräche, wie in der

Analyse ersichtlich, wesentlich ruhiger ab. Die Sinnlichkeit der Situation wird dem Zuschauer durch die rote Zimmerbeleuchtung in den Überblendungen verdeutlicht. Die Unnahbarkeit der beiden Protagonisten äußert sich allerdings anhand des Fokus, da in den Vorstellungen nur Sara in optimaler Schärfe erscheint, während ihr „Angebeteter“ in einem selective focusing unscharf sichtbar ist.

Der innere Konflikt Ritas, ihre Gedanken drehen sich um eine seelisch nicht verarbeitete Abtreibung, wird dem Zuschauer expressiv durch eine Reihe schneller aufeinander folgender choker close ups bewusst gemacht. Durch diese ausdrucksstarke traumatische Assoziationsmontage¹⁶⁸ wird der Zuschauer an seine eigenen, wenn auch nicht negativen, Erfahrungen mit dem Facharzt erinnert.

Die jump cuts in diesen zwei Sequenzen sind zuerst irritierend, vermitteln dem Betrachter jedoch die Leidenschaft und die Angst der beiden Protagonistinnen.

Diese surrealen Bilder betreffen nur die zweite Generation, während die Gedanken der Mutter durch alte Familienvideos im Film verdeutlicht werden. In der Nahaufnahme im shallow focus erscheinen dabei hinter Irene im interior frame, durch den Fernseher, die Bilder ihrer Vergangenheit. Da Irene während der Familientreffen eine sehr dominante Stellung im Bild einnimmt, welche durch Dreierkompositionen und besondere Größe oder ein Weitwinkelobjektiv erzielt wird, empfindet der Zuschauer Respekt und Ehrfurcht vor dieser Frau.

Der Konflikt zwischen den Geschlechtern zeigt sich in einigen Bildkompositionen: Die Nahaufnahmen im Familienvideo zeigen einerseits das starke Bündnis zwischen Vater und Sohn, andererseits jenes zwischen den Schwestern und der Mutter.

Die Kluft zwischen den Geschwistern wird in Dreierkonstellationen oder triangular compositions verdeutlicht. Dabei fällt der Fokus Overshoulder zwischen den Frauen zuerst im selective focusing auf Claudio, während nach einem Schuss-Gegenschuss die Kamera Overshoulder links und rechts hinter dem Mann die beiden Frauen einfängt.

In Bezug auf Ritas und Saras Kinder bedient sich die Regisseurin symbolischen Bedeutungen, um ihre Gedanken zu verwirklichen. Marco ist Besitzer eines alten Segelboots, das als Symbol des gemeinsamen Interesses und des ehemaligen Zusammenhalts zwischen ihm und seinem Onkel steht. Die Renovierung des Boots wird vom Zuschauer als Erneuerung der Beziehung zu Claudio gedeutet.

¹⁶⁸ Hickethier, 2007⁴: 151

Das besondere Verhältnis von Silvia zu der Figur Rita zeigt sich aufgrund eines gemeinsamen Bildes in ihrem Zimmer. In einer triangular composition im shallow focus, während einer Nahaufnahme beim Schreibtisch, bildet das Mutter-Kindfoto das Gegenstück zu Silvias Profil, daher fällt der Zuschauerblick von dem Gesicht der Tochter direkt auf das Foto.

Carlos Liebe zu Rita erfährt der Betrachter durch den Vergleich von Rita mit den Engeln bei der Engelsburg. Abwechselnd werden Engelsstatuen zu Beginn der Sequenzhandlung im three-quarter low angle eingeblendet. Die Trennung der Liebenden wird, nach einer horizontalen Kranfahrt und der daraus resultierenden Vogelperspektive, oder dem three-quarter high angle, durch einen Engel verbildlicht, der über dem vereinten Ehepaar einen drohenden Schlag mit einem Schwert anzusetzen scheint. Ritas engelhafter Charakter, sie möchte zwar ihre Lust ausleben, aber niemanden verletzen, wird durch das ständige motivierte Akzentlicht, das diese Figur umgibt, verdeutlicht. So sitzt die Protagonistin entweder vor einer Tischlampe oder dreht ein Licht an, wodurch ihr Gesicht ebenmäßig wirkt und hell erstrahlt. In einem gleichmäßigen High-Key Beleuchtungsstil erscheinen auch die Figuren in den Familienvideos, wodurch Hoffnung und Glück vermittelt wird.

In *Il più bel giorno della mia vita* sind Framings, oder Verdoppelungseffekte und Schlüssellochperspektiven, eine häufig eingesetzte Technik zur Einleitung von emotionalen Situationen. Der erste Konflikt zwischen Claudio und Luca erfolgt zwischen zwei Türen in Lucas Vorzimmer. Ritas Auseinandersetzung mit Carlo ereignet sich nach der bereits analysierten Spiegelsequenz. Auch die Spiegelbilder von Davide oder der Blick durch die Windschutzscheibe auf Luca, im shallow focus, lassen die männlichen Figuren geheimnisvoll auf den Zuschauer wirken. Immerhin muss ihre Liebe im Verborgenen ausgelebt werden.

Einzig die kleine Chiara, auf deren Erstkommunion sich der Filmtitel bezieht, ist, ähnlich wie Morgana in *Mobbing – Mi piace lavorare*, eine Schlüsselfigur im Film.

Sie erkennt die Verhältnisse in der Familie sowie die sich ankündigenden Veränderungen am schnellsten und nimmt somit die Rolle der allwissenden Erzählerin ein. Mit ihrer Off Stimme, als akustischer match, wird häufig eine Sequenz in eine andere überblendet. So spricht sie im Traum, während der Zuschauer asynchron Silvia in der Disco tanzen sieht, bevor die Kamera Chiara in ihrem Bett festhält. Als Sara und Marco ihren Streit beenden, hört der Betrachter asynchron

dazu Chiaras Gedanken, in Form des inneren Monologs, die zu Jesus betet, bevor die Kamera die Kleine im Garten zeigt.

Durch die subjektive Perspektive des Kindes erhält der Zuschauer, in der bereits erwähnten Technik der Verdoppelung, Einblick in Ritas und Carlos, Silvias, Saras und Marcos, aber auch Irenes sorgenvolles Leben. Chiara schafft schließlich mit ihrer geschenkten Videokamera, und einem weiteren Framing ein filmisches „Happy End“ im Film, wobei sich akustisch aus dem Off ein trauriges Ende offenbart.

8.2 Francesca Comencini

Francesca studierte Philosophie, bis sie 1984 ihr Regiedebüt mit *Pianoforte* hatte. In dieser Tragödie geht es um ein Pärchen (eine Studentin und einen Journalist), das versucht, aus seiner Drogenabhängigkeit zu entkommen. Nach diesem Film, welcher nicht die negativen Seiten, sondern die Attraktivität der Drogen aufzeigt, folgt 1988 der Film *La luce del lago*. 2001 führt Francesca Regie für den Film *Le parole di mio padre*, die Verfilmung des Romans *La coscienza di Zeno* von Italo Svevo, unter genauer Betrachtung der Vater-Sohn-Beziehung. 2002 präsentiert sie *Carlo Giuliani, ragazzo* beim Festival von Cannes. Es ist eine ergreifende Biografie eines, während eines Aufstands gegen den G8-Gipfel in Genova, ermordeten Jugendlichen. Im Jahre 2004 erzählt sie den Kreuzzug einer schikanierten arbeitswütigen Sekretärin in *Mobbing – Mi piace lavorare*, auf diesen Film wird später im Rahmen einer Film-Analyse noch näher eingegangen. Der Film *A casa nostra* (2006) spielt in Mailand und handelt von seinen Bewohnern.¹⁶⁹ 2009 erscheint *Lo spazio bianco*. Dieser Film erzählt die Geschichte einer Mutter, die eine Frühgeburt hatte und darauf hofft, dass sie ihre Tochter Irene bald nachhause holen kann.

8.2.1 Mobbing – Mi piace lavorare

Das Drama *Mobbing – Mi piace lavorare* handelt von der systematischen Anfeindung einer ehrgeizigen alleinerziehenden Frau mittleren Alters innerhalb eines Unternehmens mit drastischen Auswirkungen auf ihr Berufsleben.

¹⁶⁹ cf Canova, 2009³: 272f

Nach einer Firmenfusion spitzt sich die Situation der Hauptdarstellerin Anna zu.

Über ein Gespräch mit ihren Arbeitskolleginnen und ihrer Tochter erfährt der Zuschauer, dass die arbeitseifrige Sekretärin Anna vor Jahren von ihrem reiselustigen Ehemann verlassen wurde und nun alleine für sich, ihren kranken Vater und ihre Tochter finanziell aufkommen muss. Trotz ihrer privaten Schicksalsschläge macht sie ihre Arbeit mit Leidenschaft. Ihr Engagement schlägt sich in ihrer besser bezahlten Position fest, bringt jedoch auch Neider unter den Kollegen und Kolleginnen mit sich, was dazu führt, dass sich die Protagonistin nicht nur privat, sondern auch beruflich als eine Einzelkämpferin durchschlagen muss.

Durch ihr offenes und zugleich aber auch zurückhaltendes Wesen scheint die Angestellte nicht in das kühle, unpersönliche Arbeitsklima zu passen, und der Protagonistin ist die Opferrolle von Beginn an auf den Leib zugeschnitten.

Eines Tages verschwindet ihr Block mit Lieferscheinen, als ein Lieferant bei ihr gegenzeichnen möchte. Anna veranstaltet ein derartiges Aufsehen, dass sie am selben Tag in der Mensa alleine an einem Tisch sitzen bleibt, nachdem sich die Arbeitskollegen am benachbarten Tisch platzieren. Sie wird zum Personalchef gerufen, dessen Mahnung sie durch ein Telefonat mit ihrer Tochter unterbricht, und der ihr eine andere Arbeit zuweist. Von nun an häufen sich die Ereignisse.

Anna wird von ihrem Arbeitsplatz verdrängt. Ohne Computerrecherche begibt sie sich ins Lager um einen, angeblich abhanden gekommenen, Rechnungszettel von 1999 zu suchen. In einer Nacht- und Nebelaktion lässt sie sich in der Firma einsperren und findet die Rechnung schließlich im Schreibtisch ihres unmittelbaren Vorgesetzten. Als sie ihm diese Kenntnis diskret unterbreitet, schimpft dieser und meint, sie würde falsche Beschuldigungen machen.

Der Firmenchef Dottore Venzi vertraut Anna eine Auszubildende an, die sie in ihre Tätigkeit einzuschulen hat. Die Protagonistin ahnt, dass ihr übel mitgespielt wird und sich unter den Kollegen fälschliche Gerüchte breit machen. Wie ein „Chamäleon“ adaptiert sich die verunsicherte Hauptfigur an ihre junge „Rivalin“, welche die allein erziehende Mutter schließlich völlig von ihrem Schreibtischposten verdrängt.

Es kommt sogar so weit, dass Anna aus Besprechungen ausgeschlossen wird. Bei ihrem ungewollten Erscheinen wird sie von ihrem Personalchef zu einer neuen unsinnigen Arbeit entsendet, verspottet und von den Beisitzenden ausgelacht, sodass Anna in der Toilette wegen psychischer Erschöpfung zusammenbricht.

Die Protagonistin findet nur in einer Arbeitskraft, einer kürzlich aus der Karenz zurückgekehrten jungen Französin, die im Kampf um ihren Arbeitsplatz ihren Sohn etwas vernachlässigt, eine Vertraute.

Als sich Anna über ihre unterfordernde Arbeit, das Buchführen über firmeninterne Kopien, aufregt, wird ihr eine, in weiterer Folge, rufschädigende Aufgabe zugewiesen. Ohne Widerrede nimmt sie auch die Kontrolle der Lagerarbeiter in Kauf. Sie meldet ihrem Chef, dass die Arbeiter so schnell arbeiten wie es ihnen die Konditionen erlauben und sie dort alleine Angst habe. Daraufhin erfolgen Mahnungen für die Bediensteten, welche befürchten, aufgrund der „Spionin“ bald gefeuert zu werden und einer von ihnen berührt Anna unsanft. Die ausgebrannte Frau fällt in der Toilette sofort in Ohnmacht.

Sie wird vom Arzt stressbedingt krankgeschrieben und bleibt daheim, während sich die Tochter Morgana, die aufgrund der anspruchsvollen Arbeit ihrer Mutter oft vernachlässigt wurde, liebevoll um sie kümmert.

Nach einem Neustart sitzt Anna regungslos und ohne Anteilnahme im Großraumbüro, woraufhin ihr ein Kündigungsschreiben droht. Schließlich sucht das Mobbingopfer Hilfe auf, um gegen die Firma zu prozessieren, gewinnt und fährt mit dem erworbenen Geld und Morgana in den wohlverdienten Urlaub.

8.2.2 Sequenzanalyse

8.2.2.1 Die wachsamen Augen im Büro

(00:05:17 – 00:06:26)

Beschreibung der Sequenz

Anna erscheint zu Beginn der Sequenz alleine im Bild. Sie sitzt im Büro vor ihrem Computer und arbeitet. Ihre Aktionen werden ganz genau mit der Kamera festgehalten. Ein Blick aus dem Fenster, auf die untergehende Sonne, veranlasst sie ihre Tochter anzurufen, um sich nach ihrem Wohlergehen zu erkundigen, bevor sie sich auf ein Gespräch über ihr Privatleben mit ihren pausierenden Arbeitskolleginnen einlässt, während sie weiterarbeitet.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die anfängliche Einstellung zeigt Anna im choker close up und shallow focus. Dabei erfasst die Kamera die Figur im three-quarter angling. Aus dem szenisch integrierten Over hört man das akustisch verstärkte Geräusch der Computertastatur, welche durch einen vertikalen Schwenk auf Annas Hände, in der Detailaufnahme und dem deep focus sichtbar wird. Ein weiterer Schwenk führt den Blick zurück auf das Gesicht. Die Bewegungen der motivierten Kamera scheinen die Figur wie ein Spion zu verfolgen. Als Anna den Kopf schwenkt, simuliert die Kamera durch einen spannungsgeladenen Orientierungsschwenk ihren Blick aus dem Fenster, wo dunkle Jalousien, im selective focusing, die Sicht auf eine gegenüberliegende Gebäudewand versperren. Nach einem Einstellungswechsel sieht der Zuschauer ein Telefon in Großaufnahme und shallow focus. Annas Hand wählt eine Nummer und in einer extremen Großaufnahme schwenkt die Kamera wieder vertikal zum Gesicht um das Gespräch der Angestellten mit ihrer Tochter, Morgana, zu verfolgen, welches schließlich mit dem, durch einen Schwenk verstärkten, Auflegen endet. Bei dieser, durchs Bild wischenden, expressiven Bewegung wird die Hand der Figur durch den Computer überlagert. Die Bildschärfe bleibt für den weiteren Handlungsverlauf unverändert. Nun folgt eine Reihe von Schnitten, um die jeweiligen Einstellungen zu wechseln. In einer Totalen, Overshoulder und mit Bauchsicht, oder aus dem three-quarter low angle, verläuft nun die Perspektive in den Raum hinein.

Roberta und Maria, welche zusammen an einem Arbeitstisch sitzen, erscheinen in perspektivischer Schrägheit. Während des Gesprächs wechselt die Einstellung in eine Großaufnahme, sobald die Kamera Anna ins Bild fasst, und durch einen cut-in shot von einer Halbtotale zur Halbnahen werden Maria und Roberta sichtbar. Die letzte gemeinsame Einstellung zeigt noch einmal in einer Totalen und Overshoulder die drei Mitarbeiterinnen, bevor die Sequenz mit Annas choker close up zu Ende geht und in die nächste Sequenz überblendet. Bei den triangular compositions in der Totalen erscheint Anna durch den rechten Bildrahmen angeschnitten.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Durch Annas Mimik, sie lächelt sanft, wird dem Zuschauer suggeriert, dass die Protagonistin glücklich und zufrieden ist. Der Blick aus dem Fenster ist wegen der Jalousien beengend und wirkt für den Zuseher wie die Sehnsucht eines Gefangenen

nach der Freiheit. Roberta und Maria äußern ihr Unbehagen Anna gegenüber und bringen, fast schadenfreudig, zum Ausdruck, dass Anna aufgrund einer fusionsbedingten, firmeninternen Sanktionierung und ihrer privaten Probleme, die sie als alleinerziehende Mutter und mit ihrem pflegebedürftigen Vater hat, ein potentiell Kündigungsopfer darstellt. Selbstsicher und von ihren beruflichen Fähigkeiten überzeugt, beruhigt die Hauptfigur die zwei Kolleginnen, indem sie an den Zusammenhalt in ihrem Büro appelliert. Die Kluft zwischen den Kolleginnen wird durch die triangular composition der Figuren im Bild verdeutlicht. Roberta und Maria sind im Hintergrund, während sich die Protagonistin im Vordergrund der Aufnahmen befindet. Die zwei Frauen sind daher befreundet und haben nur ein Gesprächsthema: Annas Privatleben.

Interpretation

Die Kameraführung zu Beginn der Sequenz erscheint bedrohlich. Wie bei einem „Beutetier“ werden Annas Arbeitsschritte genau verfolgt. Routiniert erledigt sie ihre Aufgaben und ruft ihre Tochter zuhause an. Obwohl sie aufgrund der intensiven Arbeitszeiten ihre Mutterpflichten etwas vernachlässigt, vergewissert sich die Protagonistin, ob es ihrer Tochter gut geht. Das Gespräch, die Raumverteilung der drei Frauen und die gezielte Kamerabewegung lassen einen Schluss auf deren Beziehung zu sowie den Weiterverlauf der Handlung erraten. Roberta und Maria arbeiten zusammen, ihre Tische stehen im rechten Winkel zueinander, während Annas Tisch alleine steht. Die zwei Frauen machen eine gemeinsame Pause, Anna hingegen zeigt sich keineswegs teamfähig und erledigt ihre Aufgaben im Alleingang. Sie ist zwar sehr freundlich und bescheiden den anderen gegenüber, will aber nach Arbeitsschluss nichts mehr mit dem Beruflichen oder ihren Kollegen zu tun haben, sondern die Abende ruhig daheim mit ihrer Tochter oder einmal wöchentlich bei ihrem Vater verbringen. Zu beachten ist die Farbe der Kleidung. Während die zwei Kontrahentinnen unscheinbar wirken, erregt die Hauptfigur durch ihre rote Bluse visuelle Spannung. Diese expressive leuchtende Farbe hebt die Protagonistin aus dem Rahmen, wodurch eine dramatische Wende vorbestimmt ist.

In einer späteren Sequenz wird auf ein weiteres emotionales Design der Filmgestaltung, die eindringlichen Schatteneffekte, hingewiesen, welches die

Hoffnung des Zuschauers auf ein Happy End in diesen beruflichen Beziehungsräumen völlig in den Zweifel zieht.

Die nächste Sequenz wird durch Annas Stimme aus dem Off eingeleitet, als sie in einer Totalen aus dem Pflegeheim ihres Vaters geht, bevor sie in einer Grossaufnahme frontal erscheint und ihre Stimme In wird.

8.2.2.2 Die finanzielle Situation

(00:11:28 – 00:12:27)

Beschreibung der Sequenz

Anna trifft sich mit Maria und einer anderen Kollegin in einer Pizzeria. Aus ihrem Gespräch geht hervor, dass Anna schon lange vorhatte sich mit den Mitarbeiterinnen zu treffen, doch ein Grund für das bisherige Nichtzustandekommen scheinen die übersteuerten Preise in den Restaurants zu sein. Sofort lenkt Anna das Gespräch auf ihre Finanzen. Maria stellt klar, dass Anna mehr verdient als sie. Die Hauptfigur meint, sie erlaube sich absolut nichts, woraufhin sie das Gespräch noch mehr anheizt. Schließlich bestellt Anna eine billige Pizza.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Aus dem Off ist noch die Musik der vorangegangenen Sequenz zu hören, bevor sie verstummt. Sie dient daher als akustischer match zwischen den Einstellungen. Szenisch integriert sind während der ganzen Sequenz die lokalen Geräusche, wie zum Beispiel die zahlreichen unverständlichen Gespräche anderer Gäste. Die choker close ups und Großaufnahmen werden im three-quarter angling erfasst.

Nur die Protagonistin, bei der diese frontal erfolgen, blickt an der Kamera vorbei.

Den einzelnen Perspektiven in der Dialogsituation gehen Kameraschwenks voraus, wobei die Stimmen der Frauen aus dem szenisch integrierten Over zu In oder synchron werden. Der ersten extremen Großaufnahme folgt, nach einem cut-away shot, eine Totale in perspektivischer Schrägheit, wodurch zwei weitere Figuren mit Anna in einer Pizzeria im Mittelgrund erscheinen. In dieser Einstellung sind mehrere triangular compositions im deep focus wahrnehmbar. Die triangular composition der drei Protagonistinnen hebt sich dabei durch ihre Größe im Mittelgrund vom

Hintergrund ab. Auf Annas Kommentar über die hohen Pizzapreise folgt ein cut-in shot und der Hintergrund erscheint im shallow focus. Die Kamera schwenkt kurz zu Maria, die sie ermahnt an diesem Abend nicht über Geld zu sprechen, um dann die in einer verlegenen Weise lächelnde Anna wieder ins Bild zu fassen. Nach einem Schnitt erscheint Maria, die sich über Annas Ordnungsliebe und Bescheidenheit lustig macht. Durch einen weiteren Schnitt wird die Rechtfertigung der Angestellten eingeleitet. Im szenisch inszenierten Over plappert die dritte Arbeitskollegin Annas letzte wiederholten Worte nach und ihre Stimme wird durch einen Schwenk In. Aus einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren erfolgt der Blickwechsel von Maria auf Anna, wobei das Thema das gleiche bleibt.

Durch den cut-away shot werden die Protagonistinnen in einer Totalen gezeigt.

Maria erläutert, dass sie weniger als Anna verdiene und unordentlicher sei. Während ihres Monologs kehrt die Kamera in die vorige Einstellung zurück und erfasst die Figuren bis zum Ende der Sequenz durch Schwenks, die Kamera übt dabei eine „schicke Bewegung“¹⁷⁰ aus und Anna wischt immer wieder durch das Kamerabild.

Die unbekannte Kollegin ermahnt die zwei Frauen, sich doch zu amüsieren und nicht über Geld zu reden, worauf Maria eine Pizza auswählt. Nach Annas Bestellung ertönt szenisch integriert das Gelächter der Mitarbeiterinnen.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

In der Totalen wird dem Zuschauer zuerst suggeriert, dass die drei Damen glücklich sind, da sie sich zum Abendessen zusammen getroffen haben. Maria betont, wie nett es in dem Restaurant ist, Annas Blick in die Karte und ihr abfälliges Kommentar verraten, dass es ihr zu teuer ist. Die Kolleginnen verziehen auf neidische Art die Augen und den Mund. Es entfacht eine Diskussion und die Stimmung wird getrübt. Die unbekannte Kollegin schmunzelt über die Chaotin Maria, ihre Mimik lässt jedoch Antipathie erahnen als Anna zum Thema wird. Außer Acht bleiben dabei die Abstriche, die Anna auf Kosten ihrer Familie und der Arbeit zuliebe machte. Provozierend wählt Maria eine Capricciosa „*senza guardare il menü*“. Gegen Ende überspielen die drei Damen ihren Frust und Anna lächelt gepeinigt in Marias Richtung, als sie eine billigere Pizza wählt.

¹⁷⁰ Mikunda, 2002: 170

In den Großaufnahmen werden unterschiedliche Gefühle stimuliert, als jede Figur ihre Meinung kundtut. Die Hauptfigur ist defensiv, während Maria sie attackiert. Die zweite zweite Nebenfigur verhält sich ebenfalls offensiv, greift jedoch schlichtend ein, um den Abend harmonisch ausklingen zu lassen.

Interpretation

Die introvertierte Kollegin ist immer wieder Mittelpunkt des Gesprächs bei Maria. Es hat den Anschein, als würde sie einen Groll gegen die schicksalsgeplagte Figur hegen, da sie ständig im Beisein anderer deren private Situation offen legt und später sogar ihre Liebe zur Arbeit kritisiert. Anna steht ganz alleine in dem Raum, um sich zu verteidigen. Ihr gesenkter Blick verrät, dass sie solche Gespräche schon öfter führte. Aufgrund des jeweiligen Verhaltens wird in dieser Fiktion suggeriert, dass hinterrücks negativ über Anna gesprochen wird. Als die Protagonistin ihre Situation verteidigen möchte, unterbricht sie eine Mitarbeiterin und wiederholt spöttisch ihre letzten Worte. Nach Brinkmann treffen diese Verhaltensmuster bereits auf vier der fünfundvierzig Mobbing-Handlungen, welche der *„Demontage des sozialen Ansehens“*¹⁷¹ und der *„Einschränkung der Kommunikationsmöglichkeiten des Mobbing-Opfers“*¹⁷² dienen, zu.

Auch die nächste Sequenz wird durch Annas Stimme aus dem Off eingeleitet, Bild und Ton sind dabei asynchron, da sie noch auf dem Flur zu sehen ist. Erst nach einer Überblendung befindet sich der Zuschauer in Annas Büro.

8.2.2.3 Ein unlösbares Problem

(00:12:33 – 00:13:40)

Beschreibung der Sequenz

Ein Klient ist bei Anna. Als sie ihn einen Lieferschein unterschreiben lassen möchte, findet sie ihren Block nicht. Sie bittet den Lieferanten sich zu setzen und ihre Kolleginnen ihr bei der Suche zu helfen. Maria entgegnet ihr, dass der Block nicht auf ihrem Tisch liegt. Anna beschuldigt eine andere Kollegin, ihren Lieferscheinblock

¹⁷¹ Brinkmann, 2002: 18

¹⁷² Brinkmann, 2002: 17

entwendet zu haben. Ein Mann erklärt sich bereit mit ihr einen Schrank zu durchsuchen, in ihrer Panik kritisiert sie diesen jedoch nicht zu wissen, wonach er zu suchen habe.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Beleuchtung erfolgt künstlich oder mithilfe von Cookies in den Raum hinein. Die Sequenz wird mit einer frontalen Großaufnahme des Klienten eingeleitet, Annas Stimme ist währenddessen szenisch integriert im Over. Nach einem Schnitt erscheint auch Anna, Overshoulder, in einer Nahaufnahme und im shallow focus am Schreibtisch sitzend. Die motivierte Kamera verfolgt ihre Bewegungen. In dieser Einstellung beginnt Anna die Suche. Der Mann setzt sich, erscheint ebenfalls in der Nahaufnahme, und wird seitlich von der Kamera angeschnitten. Overshoulder, durch den Klienten, fällt der Kamerablick im deep focus auf Robertas Arbeitsbereich, dann ebenso auf Anna. Die nächste Aufnahme zeigt Maria im three-quarter angling und shallow focus, bevor die Einstellung erneut auf Anna fällt. Nach einem cut-away shot zoomt hier die Kamera von der Halbtotalen näher an die Suchende heran.

Dann wird noch einmal die neugierige Maria eingeblendet. Die induzierte Spannung wird durch die trapezförmigen Objekte, wie zum Beispiel Annas Schreibtisch oder Marias Computer, hergestellt. Anna steht auf und geht zum Kasten. In der Amerikanischen fährt die Kamera zurück, um das Objekt gemeinsam mit der Hauptfigur zu erfassen, dabei wird durch das Mobiliar, den frame, der Bildrahmen im Vordergrund geschmälert. Der Schreibtisch, der Computer und der Aktenschrank überlagern die Figuren. Die Figur geht bis zur Nahaufnahme auf die Kamera zu und wendet sich erneut an die Mitarbeiterinnen. Maria erscheint in den gleichen Einstellungen wie zuvor und sucht „alibihalber“ auf ihrem Tisch, findet aber nichts. Obwohl Roberta anwesend ist, wird sie nie ins Bild gefasst. Die Kamera fährt aus der Nahaufnahme zurück, Anna geht an ihr vorbei, wodurch eine Reihe von cuts on action erfolgt. Die Kamera folgt der Figur bis in die Overshoulder Nahaufnahme an den Arbeitsbereich einer anderen Kollegin. Zuerst wird die Protagonistin aus der three-quarter angling Bauchsicht und im deep focus erfasst, dann blickt der Zuschauer aus der Aufsicht auf die anderen Figuren herab. Die drei Figuren erscheinen in optimaler Schärfe im shallow focus. Diese Bildschärfe bleibt bis zum Ende der Sequenz unverändert. Gemeinsam bilden sie eine triangular composition,

wobei die zwei Kollegen am Tisch das Bild, durch ihre Nähe zueinander, dominieren. Die männliche Figur entfernt sich aus dieser Einstellung, um Anna bei der Suche behilflich zu sein. Maria erscheint noch einmal Nahe, währenddessen hört man Annas Stimme szenisch integriert.

Die Jalousieschatten bilden sich bei den Aufnahmen deutlich auf Maria ab.

Nach einem jump cut erscheinen der Mitarbeiter und die Hauptfigur Nahe mit dem Rücken zur Kamera. Die Aufnahme der Figurenhandlung verläuft daher Overshoulder. Ein kurzer vertikaler Schwenk und eine Detailaufnahme auf diverse Unterlagen in der männlichen Hand, zeigen die Bemühungen der Nebenfigur Anna bei der Lösung ihres Problems zu helfen. Von der Nahaufnahme wechselt die Kamera zu einem spannungsgeladenen profile two-shot und beendet die Sequenz in einer weiteren Nahaufnahme, aus dessen Rahmen Anna „ausbricht“.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Nahaufnahmen und die kurzen, schnell aufeinander folgenden Kameraeinstellungen suggerieren dem Zuschauer die negative Spannung der Situation. Anna sieht sich mit einem Problem konfrontiert. Da sie äußerst ordentlich ist, sucht sie hastig auf ihrem Tisch und verdächtigt die anderen ihre Lieferscheine verräumt zu haben. Maria zeigt Interesse an der hysterischen Protagonistin und bricht ihre Arbeit immer wieder ab, um hinter dem Computer neugierig hervorzuspähen. Diese Aufnahmen erwecken in dem Zuschauer Antipathie für Annas Bürokollegin. Während die Schatten kaum auf die Hauptfigur fallen, werden die Nebenfiguren der Sequenz, vor allem Maria, von diesen förmlich „zerschnitten“. Dieser markante Effekt ist ein Zeichen dafür, dass Maria erheblich zur Verschlechterung von Annas Berufssituation beiträgt.

Anstatt Ruhe zu bewahren, erfolgt eine übertriebene Reaktion. Obwohl ein Mitarbeiter die exzentrische Protagonistin mit netten Gesten beruhigen möchte und sich sowohl zuvorkommend wie hilfsbereit zeigt, beleidigt sie ihn und lässt den schuldlosen Mann ohne Entschuldigung stehen. Seine Mimik und seine Reaktion suggerieren dem Zuschauer, dass er erschüttert über Annas Auftreten und ihren Vorwurf ihm gegenüber ist.

Interpretation

Maria und Roberta zeigen während der ganzen Situation kaum Anteilnahme.

Durch die Lichteffekte soll dem Zuschauer der Umbruch der Handlung bewusst gemacht werden. In den letzten Bildern imitiert die Kamera den subjektiven Blick von Maria, welche genau darauf achtet, dass nichts ihrer Beobachtung entgeht.

Generell lässt sich erkennen, dass sich nur die Hauptfigur und eine andere Mitarbeiterin, die erst kürzlich aus der Karenz kam, zwischen den Büroräumlichkeiten bewegen. Diese beiden Figuren nehmen daher eine Randposition innerhalb des Betriebes ein. Die anderen Kollegen halten sich entweder im Flur oder starr im Büro auf beziehungsweise treffen sich geschlossen zum Essen in der Mensa. Nach Fuchs und Huber bildet diese Krise das erste Stadium der „Attackeneskalation“¹⁷³ des offiziellen Mobbing, welches sie auch „Dripping“¹⁷⁴ nennen. Nach Brinkmann ist das die Vorphase des „allgemeinen Adaptationssyndroms“¹⁷⁵. Anna erzeugt mit ihrem Benehmen im Arbeitsumfeld eine negative Spannung. Ein rauer Ton macht sich in weiterer Folge unter den Kollegen bemerkbar.

In der vorliegenden „docufiction“ folgen die Stadien, „Attacking“¹⁷⁶ und „Terrorize“¹⁷⁷ im Anschluss. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass sich die Gemobbte in einer „Alarmphase“¹⁷⁸ befindet, wodurch sie ständig neuen stresserzeugenden Situationen ausgesetzt ist. Der Personalchef beginnt Anna, aufgrund seiner übergeordneten Machtposition, dauerhaft zu bossen. Er versetzt eine andere Kollegin an ihren Platz und verbannt Anna in die berufliche Ungewissheit, während er ihr sinnlose und sie herabwürdigende Aufgaben zuteilt.¹⁷⁹ Infolgedessen wird sie von den Arbeitskollegen zusätzlich ignoriert, geschnitten und ihre Arbeit wird manipuliert¹⁸⁰. Ihre Arbeit und ihre Person werden nicht mehr öffentlich anerkannt. Nachdem sie durch den Mitarbeiter Antonio erfährt, dass Gerüchte über sie in Umlauf sind, die vielleicht sogar der Personalchef selbst verbreitete, ändert die Protagonistin ihr Auftreten und Erscheinungsbild, um sich den Attacken zu widersetzen.

¹⁷³ Fuchs/Huber, 2009: 28

¹⁷⁴ Fuchs/Huber, 2009: 28

¹⁷⁵ Brinkmann, 2002: 21

¹⁷⁶ Fuchs/Huber, 2009: 29

¹⁷⁷ Fuchs/Huber, 2009: 29

¹⁷⁸ Brinkmann, 2002: 21

¹⁷⁹ cf Fuchs/Huber, 2009: 52

¹⁸⁰ cf Beckers/Mertz, 1998: 138

8.2.2.4 Der offensichtliche Ausschluss

(00:41:43 – 00:42:15)

Beschreibung der Sequenz

An ihrem freien Tag suchte Morgana ihrer Mutter, der Film-Hauptfigur, einen neuen Anzug in einem Bekleidungsgeschäft aus, wobei sich Anna erhoffte, mit diesem auch zur Arbeit gehen zu können. In dieser Sequenz kommt die neu eingekleidete Protagonistin, ihrer Meinung nach, zu spät zu einer Besprechung. Anna entschuldigt sich und wird von dem Personalchef gefragt, was sie hier mache. Kurz darauf stellt er sie vor ihren Kollegen bloß, da er ihr Gewand als Pyjama bezeichnet. Schließlich verlässt sie das Büro und die Angestellten fahren mit der Arbeit fort, als wäre der Vorfall nie geschehen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Eine extradiegetische Musik begleitet die vorangegangene Szene, in welcher die Figur durch den im Weitwinkelobjektiv und deep focus schräg aufgenommenen Flur läuft. Die Neonleuchten vereinen dabei den Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wodurch der Fluchtpunkt mit der Decke nicht übereinstimmt und induzierte, visuelle, Spannung entsteht.¹⁸¹

Die Sequenz wird durch den akustischen und visuellen match mittels Schlüssellochperspektive eingeleitet, als Anna in einer Großaufnahme in der Türe des Konferenzzimmers erscheint. Die eingesetzten Aufnahmen erfolgen im three-quarter anging. In einer Totalen und Overshoulder fällt der Blick in den Raum, in dem sich einige Mitarbeiter, der Personalchef und der Firmenchef eingefunden haben. Der Personalchef, der in der Nah- und Großaufnahme erfasst wird, meldet sich zu Wort, während die motivierte Kamera horizontal in kleinen Bewegungen herumschwenkt. Die Einstellungen erfolgen im shallow focus. Die Stimmen der Figuren sind sowohl synchron als auch asynchron aus dem szenisch integrierten Over. Ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren dynamisiert die Handlung und ermöglicht die Wahrnehmung der Reaktionen sowohl von der Protagonistin als auch von der Menge. Der Personalchef bildet, durch die verzerrte Aufnahme des Tisches und der angeordneten zwei bis drei Mitarbeiter eine triangular composition quer durch das

¹⁸¹ Mikunda, 2002: 72f

ganze Bild. Als der Boss Anna ermahnt zu gehen, schwenkt die Kamera auf den Tisch und Dottore Venzi fährt mit seinen Plänen fort. In der letzten Einstellung sieht man Anna, die durch die Türe, den frame, verschwindet.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Mit neuem Elan, selbstsicher und neu „gestylt“ erscheint die Figur während der Konferenz. Ihre gute Laune und ihr fröhliches Wesen werden jedoch schnell getrübt, als sie nur strafende und musternde Blicke sowie vorwurfsvolle Worte von ihrem Personalchef erntet. Obwohl dieser andeutet, dass er der Protagonistin die Information einer Konferenz zukommen ließ, wird durch seine Aussageweise verständlich, dass er sie in Wirklichkeit nicht dabei haben möchte. In den abwechselnden nahen Einstellungsgrößen werden der überhebliche und arrogante Personalchef sowie die misstrauische, peinlich berührte und ängstliche Angestellte aufgenommen. Anna weicht seinen Blicken aus und sieht in den Raum. Schließlich bringt der Vorgesetzte seine Überlegenheit zum Ausdruck, als er sie lächerlich macht. Die Protagonistin ist den Vorwürfen wehrlos ausgeliefert und nimmt ihre Demütigung schweigend in Kauf. Während die Hauptfigur aufgrund ihres freundlichen und zurückhaltenden Charakters die Sympathie des Zuschauers erwirbt, wirkt die ranghöhere Nebenfigur bereits seit der ersten Filmsequenz unsympathisch. Seine ganze Ausstrahlung, sei es sein Gewand, sein kantiges Gesicht oder sein starrer, prüfender Blick, suggerieren dem Zuschauer einen eiskalt kalkulierenden, skrupellosen Manager.

Das musikalische Leitmotiv der Figur wiederholt sich in den ersten vierzig Minuten mehrmals, ist lebendig, heiter, aber auch wechselhaft. Diese neu einbrechende, schrille, beunruhigende Musik weist auf eine unabänderbare, sich zu Ungunsten der Protagonistin, zuspitzende Entwicklung hin.

Interpretation

Erneut zeigt sich in der Darstellung, dass Anna alleine ist, während sich die Angestellten wie in einer Herde zusammenfinden und ihr abfällige Blicke¹⁸² zuwerfen. Mit dem Zweifel an Annas Arbeitseinsatz und ihrer Entscheidungen, dem Lustigmachen und dem Ausführen unsinniger, unterfordernder oder bedrohlicher

¹⁸² cf Brinkmann, 2002: 17

Arbeiten erfolgen nach Brinkmann die „*Demontage des sozialen Ansehens*“¹⁸³, das „*Reduzieren der Arbeits- und Lebenszufriedenheit*“¹⁸⁴ und die „*Beeinträchtigung von Gesundheit und Wohlbefinden*“¹⁸⁵.

8.2.2.5 Die „Sklaven“ und die „Spionin“

(01:00:58 – 01:03:42)

Anna wurde ins Lager versetzt, um dort die Arbeiter aufzufordern schneller und effizienter zu arbeiten. Nachdem diese Männer beteuerten, sie sei nicht vom Fach und kenne sich daher nicht aus, entgegnet die ehemalige Sekretärin der Buchhaltung, dass ihr diese Arbeit von „oben“ zugeteilt wurde und sie nicht darum bat. Vom ersten Augenblick an diskreditiert der Vorarbeiter, Marcello, die Hauptfigur lautstark, sodass er allgemein für schlechte Stimmung unter seinen Kollegen sorgt. Am nächsten Tag liest Anna unter anderem auf ihrem Weisungsblatt: „*AGLI SCHIAVI (...) LE SPIE STIANO ATTENTE!!*“ Die Protagonistin überwacht die Abläufe und mischt sich in die Tätigkeit der Arbeiter ein, der impulsive Marcello geht aber gar nicht auf ihre Vorstellungen ein und hält an seiner Arbeitseinstellung fest.

Beschreibung der Sequenz

Die Lagerarbeiter versammeln sich zu einer Gruppe. Jeder von ihnen hat eine Verwarnung bekommen, das bedeutet, nach vier dieser Schreiben werden sie gekündigt. Marcello gesellt sich zur Gruppe und erläutert, dass es diesen Skandal erst seit Annas Erscheinen gibt. Ein anderer Arbeiter nimmt die Frau in Schutz. Marcello lässt sich jedoch nicht von seiner Meinung abbringen und als die Protagonistin erscheint, entfacht eine heiße Diskussion, aus der Anna als einzigen Ausweg die Flucht in die Toilette sieht. Als ihr „Beschützer“ Maurizio sich nach ihrem Wohl erkundigt, fällt sie in Ohnmacht.

¹⁸³ Brinkmann, 2002: 18

¹⁸⁴ Brinkmann, 2002: 18

¹⁸⁵ Brinkmann, 2002: 19

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Overshoulder und in Nah- sowie Großaufnahmen wischen die Arbeiter, die in Form eines Kreises aufgestellt sind, während einer kreisenden Kamerafahrt abwechselnd durch das Bild. Die Bildschärfe variiert dabei im Vorder- und Mittelgrund zwischen selective focusing und deep focus. Im Zuge der Bildkomposition kommt es zu Überlagerungen, angeschnittenen profile two-shots und zahlreichen triangular compositions. Szenisch integriert und zugleich in sind die Stimmen der Arbeiter. Während der Diskussion zwischen Marcello und einem Kollegen hält die motivierte Kamera sie in choker close ups fest. Als Anna zu der Menge stößt, wird ihre Ankunft durch das akustisch verstärkte Klappern ihrer Absätze angekündigt, bevor sie von der Overshoulder Nahaufnahme bis zum choker close up herantritt. Das Gespräch ereignet sich in einem, durch Perspektivenwechsel oder Kameraschwenk dynamisierten, Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen Anna und Marcello, während die restlichen Arbeiter unzufrieden dazwischen reden. Nach einem Schnitt ergreift Maurizio Partei für Anna, um sie zu Wort kommen zu lassen. Ein kurzer vertikaler Schwenk, in Großaufnahme, zeigt das Mahnungsschreiben. Anna nimmt dazu Stellung, bevor die Kommunikationssituation, wie in den vorigen Aufnahmetechniken mit Schwenks und Schnitten, fortfährt. Während dieser Diskussion kommt es, durch die angeschnittenen Profilgroßaufnahmen von drei Arbeitern zu einer Teleüberlagerung. Schließlich wird die Kameraführung, aufgrund einer Handkamera, völlig unruhig, als aus einer Überlagerung eine Hand hervorwischen, Anna tätig angreift und die Hauptfigur anschließend sowohl aus der Gruppe als auch aus der Einstellung davonläuft. Die Arbeiter werden schließlich in einem group shot erfasst, bevor sie auseinander gehen. In der Halbnahen ist Anna in der Toilette zu sehen. Durch eine Kamerafahrt nach hinten wird der Waschbereich erkennbar. Ein choker close up zeigt Maurizio vor der Türe. Die Sequenz endet mit der Nahaufnahme Annas aus dem three-quarter high angle und einer Abblende.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Dem Zuschauer wird durch die spannungsgeladenen profile two-shots die Ernsthaftigkeit der Lage suggeriert: Der Arbeitsplatz der Lagerarbeiter steht auf dem Spiel. Marcello beschimpft die Protagonistin sowohl hinter ihrem Rücken als auch in ihrem Beisein und macht aus seiner Verärgerung Anna gegenüber kein Geheimnis.

Anna wird erneut einer Stresssituation ausgesetzt. Der impulsive Vorarbeiter verdeutlicht seinen Standpunkt physisch, indem er sie attackiert, worauf Anna sich wehrt und in ihrer Panik als einzigen Ausweg aus der Situation den Rückzug sieht.

Interpretation

Als Folge weiterer tätiger Angriffe fällt Anna in eine „Phase der Erschöpfung“¹⁸⁶, was zu einer „allgemeinen Angststörung“¹⁸⁷ führt. Die beschriebene Sequenz begründet, nach Fuchs und Huber, das letzte Mobbing-Stadium „Killing“¹⁸⁸. Die körperlichen Beschwerden sind derart gravierend, dass die Betroffene kaum schläft und, wie an ihren unruhigen Augenbewegungen bemerkbar ist, unter starker Nervosität leidet.

Ihre Wahrnehmungsstörungen und die Konzentrationsschwäche äußern sich in Francesca Comencinis Film einerseits durch den Effekt einer verzerrten Optik, andererseits durch die akustisch hervorgehobene und zugleich dumpf überlagerte Wahrnehmung von diversen diegetischen oder szenisch integrierten Geräuschen.

8.2.2.6 Das Kündigungsschreiben

(01:15:41 – 01:18:35)

Beschreibung der Sequenz

Anna wird zu ihrem Vorgesetzten Dottore Venzi geschickt. In einem ausführlichen Monolog erläutert der Chef, dass Anna mit dem Rhythmus der Firma nicht mithalten kann, das in sie gesetzte Vertrauen missbraucht und nicht teamfähig sei. Als Folge legt er ihr ein Kündigungsschreiben unter die Augen und diskreditiert ihre Psyche, unter welcher ihre Tochter, seiner Meinung nach, zu leiden hätte. Auf diesen persönlichen Angriff reagiert Anna schließlich mit einem Wutausbruch, in dem sie ihm verbietet über ihre Tochter zu sprechen. Dann flüchtet sie aus dem Büro.

¹⁸⁶ Brinkmann, 2002: 21

¹⁸⁷ Brinkmann, 2002: 21

¹⁸⁸ Fuchs/Huber, 2009: 29

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Sequenz beginnt mit einer Schlüssellochperspektive beziehungsweise dem Verdoppelungseffekt, als Anna in der Amerikanischen Einstellung durch die Türe tritt. In einer Overshoulder Nahaufnahme fällt der Kamerablick auf den Dottore am Schreibtisch. Die Sequenz verläuft im shallow focus.

Die Gesprächssituation, welche einzig und allein durch den Chef aufrechterhalten wird, verläuft in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Anna wird dabei in den beiden Einstellungen Groß- oder Nahaufnahme im three-quarter angling, ihr Vorgesetzter nur Overshoulder und Nahe festgehalten. Während der Kamerablick auf die Protagonistin fällt, ist die Stimme des Dottore Venzi szenisch integriert im Over. Der Chef dominiert im Bildzentrum, während Annas Bild mit Wandbildern und einer Vase Trockenblumen ausbalanciert wird.

In der Detailaufnahme legt die selektiv fokussierte Hand des Dottore das Kündigungsschreiben auf den Tisch. In der Großaufnahme schwenkt die motivierte Kamera am Ende der Sequenz vertikal hoch, als Anna ihren Vorgesetzten attackiert, der in der üblichen Einstellung ruhig bleibt. Die Protagonistin geht währenddessen, in der Amerikanischen und aus der Bauchsicht erfasst, aus dem Raum und schließt, nach einem Framing, die Türe hinter sich.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Der Vorgesetzte zählt die durch die Protagonistin auftretenden Probleme mit den Kollegen und Lagerarbeitern auf. Weiters denkt er, dass Anna aufgrund persönlicher Probleme ihre Pflichten der Firma gegenüber vernachlässige und vergleicht seine familiäre Situation mit ihrer, um darzulegen, dass es sehr wohl anstrengend sein kann, alles unter einen Hut zu bringen. Er bietet ihr an, sich innerhalb eines Jahres für einen Posten in einem kleineren Unternehmen zu bewerben und schiebt ihr ein Kündigungsschreiben zu, während er das Privatleben der Angestellten kritisiert.

Der Respekt für das Firmenoberhaupt wird dem Zuschauer durch die Kameraeinstellungen suggeriert. Die Nahaufnahmen des Mobbing-Opfers zeigen hingegen, dass Anna persönlich angegriffen und zu Unrecht so behandelt wird. Schwermütig nimmt die mitleiderregende Hauptfigur all ihren Mut zusammen, um vor ihrem Chef die Contenance zu wahren. Als der Dottore Venzi jedoch über Morgana spricht, ergreift Anna Partei und verlässt aufgebracht das Büro.

Die motivierte Kamera verstärkt die Bewegungen der Protagonistin.

Da Anna ihre Selbstsicherheit zurückgewinnt, schöpft der Zuschauer Hoffnung auf eine glückliche Wendung.

Interpretation

Das Mobbing war erfolgreich. Die körperlichen und psychischen Belastungen sind für den Zuschauer in einem müde wirkenden Gesicht erkennbar. Die unsichere Hauptfigur muss noch weitere Beleidigungen hinnehmen und wird als unmotiviert sowie als geschäftsuntüchtig von dem Firmeninhaber bezeichnet.

Ihr Zustand spiegelt sich in der Raumanordnung wieder. An der Wand hängen einige Bilder, bedeutungsvoller für die Interpretation ist allerdings der Strauß Trockengras in einer Glasvase, der in Normalsicht hinter Anna auf einem abgelegenen Tisch zum Vorschein kommt, wodurch er symbolischen Wert erhält. Dieses Heu steht für den Endzustand der Protagonistin, da Anna ohne jegliche Perspektive und ausgelaugt vor ihrem beruflichen und seelischen Tod steht.

Schließlich lässt sich Anna gerichtlich vertreten und gewinnt gegen ihre Peiniger.

8.2.3 Resümee zu *Mobbing – Mi piace lavorare*

Dieser Film entspricht einer linearen, vektoriellen Handlung. Die Situation der Nebenfiguren wird dem Zuschauer in wenigen parallelen Handlungsräumen suggeriert.

Beide Filme des Schwesternpaares Cristina und Francesca Comencini sind sehr gesellschaftskritisch und pointiert, demnach entscheiden sie sich für gegensätzliche Techniken, um dem Zuseher die inszenierten Gefühle und Gedanken ihrer Protagonisten nahe zu bringen. Doch bedienen sich beide Regisseurinnen raschen Kamerabewegungen und wechselnden Kameraperspektiven, wodurch der Handlung Spannung vermittelt wird.

Bei Francesca Comencinis Film betrübt schon das Insert, das mitteilt, der Film basiere auf wahren Begebenheiten. Die mehrmalige frontale und schräge Aufnahme des röhrenförmigen Firmeneingangs sowie der Flure, anfangs stark frequentiert und zum Ende hin fast menschenleer, schafft ein beklemmendes Gefühl beim Zuseher. Dabei werden die Einstellungen in der Totalen durch ein Weitwinkelobjektiv verzerrt.

In der Großaufnahme werden einige Eigenschaften der Figur verbildlicht. So sitzt Anna am Arbeitspult und hält ihr Lieblingstier, den Fisch, in der Hand. Im privaten Rahmen wird deutlich, dass die Protagonistin sparsam und bescheiden ist. Über die Arbeitskollegen erhält der Zuschauer keine privaten Informationen.

Der subjektive Kamerablick durch den Türspion wird mithilfe des Fischauges, darunter versteht man ein extremes Weitwinkelobjektiv¹⁸⁹, ermöglicht. Durch diese Aufnahmetechnik wird dem Zuschauer das Misstrauen der Protagonistin fremden Menschen gegenüber suggeriert.

Die Regisseurin verwendet die Aufnahme durch eine firmeninterne Videokamera, welche dem Zuschauer durch ein Framing im establishing shot bewusst gemacht wird. Zeigt die erste Aufnahme die vergnügt tanzenden Angestellten, so hält die zweite, im letzten Drittel des Films, die erschöpfte Anna aus einem three-quarter high angle alleine im Flur fest.

Ständig zeigen three-quarter angling Großaufnahmen das sich stetig ändernde Spiegelbild der Protagonistin.

Die Detailaufnahme der Augen, Auf- und Abblenden sowie „slow motion“¹⁹⁰-Sequenzen, welche durch die gekippte Kamera im selective focusing realisiert werden, kommen zum Einsatz, um die Überforderung und Resignation darzustellen. Hierzu ist auch die Änderung der Rollenverteilung zu nennen. Anfangs weckt Anna ihre Tochter und besucht den gebrechlich wirkenden Vater im Altersheim, später wird Anna von ihrer Tochter Morgana versorgt und bekleidet, während ihr Vater, gut gekleidet und einen soliden gesundheitlichen Eindruck vermittelnd, beim Fenster stehend, auf Besuch wartet. Diese beklemmenden Aufnahmen werden musikalisch dramatisiert und erregen das Mitleid des Zuschauers.

Die Farbe Rot hat bei der Darstellung der Hauptfigur und der Tochter starke Wertigkeit: Während die rote Bluse in der Firma eine aggressive Reaktion auslöst und die Figur in die Isolation treibt, hat diese Farbe in Morganas Fall eine positive Wirkung, da ihre neue Bekanntschaft bei ihrer ersten Begegnung ein rotes Hemd trägt und sich das sonst so verschlossene Mädchen für neue Freundschaften öffnet.

Die Schatteneffekte im Büroraum, welche durch Schablonen erzeugt werden, verdeutlichen dem Zuschauer den Umbruch Annas beruflicher Laufbahn. Da sich die

¹⁸⁹ Mikunda, 2002: 130

¹⁹⁰ Hickethier, 2007⁴:129

starken Lichteffekte im Büro nicht in die Hauptfigur prägen, kann der Zuschauer darauf schließen, dass Anna in diesem Raum nicht mehr willkommen ist. Erst als sich ein punktförmiges Licht in einer Nahaufnahme auf Annas Gesicht abbildet, schöpft der Betrachter Hoffnung in diesem trostlosen Arbeitsumfeld: die Gemobbte freundet sich mit einer jungen Mitarbeiterin an.

Symbolisch ist die Szene im Stiegenhaus, als Anna ins Archiv hinunter geht. Diese kurze Aufnahme verdeutlicht Annas Karriereabstieg: Zuvor arbeitete sie mit Computer, jetzt ist sie gezwungen selbst im Lager nach einer Rechnung zu suchen.

Anhand der Bildkomposition ist die systematische Ausgrenzung der Protagonistin für den Zuschauer nachvollziehbar. Anna ist zu Beginn Teil einiger group shots und triangular compositions, wird jedoch während der Filmhandlung, ähnlich ihrem Antagonisten, dem Personalchef, immer öfter alleine oder, während diverser Auseinandersetzungen, in konfrontierenden profile two-shots in den Rahmen gefasst. Die Zusammengehörigkeit der anderen Figuren wird hingegen durch Teleüberlagerungen oder group shots dargestellt.

Auch die Raumanordnung in den Büros der Vorsitzenden ist symbolisch.

Während beim Personalchef volle Kartons im Hintergrund des Bildes gestapelt sind, steht beim Dottore Venzi eine Vase mit getrockneten Gräsern. Die Kartons stehen symbolisch für Annas Kündigung, die Gräser für ihren seelischen Endzustand.

Die Entwicklung der Figur wird dem Zuschauer, neben der optischen Veränderung und der Bildkomposition, vor allem durch die Musik suggeriert. Am Anfang und am Ende wirkt die Darstellung der Protagonistin Anna heiter, zugleich auch nüchtern und sachlich. Hierbei wird sie von einer lebhaften Musik begleitet. Das Leitmotiv ändert sich schlagartig, als die Attacken gegen die Figur beginnen, und bleibt bis zur Kündigung düster und dramatisch. So gleicht die Akustik bei der Suche im Archiv einem herannahenden Unwetter, das leise und abgesetzt anfängt, um dann wie ein prasselndes, unaufhaltsames Gewitter auf die Situation niederzufallen. Erst im letzten Drittel des Films, nach dem stressbedingten Krankenstand, werden die Töne im szenisch integrierten Over akustisch hervorgehoben, wie zum Beispiel das Geräusch der Schuhabsätze und schrille Klingeltöne, um den beunruhigenden Gesundheitszustand der Protagonistin zu verstärken.

Im Gegensatz dazu ändert sich die Musik der Tochter Morgana von einem traurigen, die Einsamkeit symbolisierenden, Leitmotiv zu einer rhythmisch stimmvollen Musik, als sie Freundschaft mit einem Straßenmusikanten schließt und der Mutter näher kommt. Häufig wird eine Figur von der leitmotivischen Musik der anderen Protagonistin aus dem Off begleitet. Dadurch wird dem Zuschauer suggeriert, dass sich die Gedanken der abgebildeten Figur um die Verwandte drehen.

Im privaten Beziehungsraum werden Mutter und Tochter zusammen in den jeweiligen Einstellungen gezeigt, mit Ausnahme einiger kurzer Konfliktsituationen, wodurch der Zusammenhalt der Figuren verdeutlicht wird. In Morganas Bett werden beide in der perspektivischen Schrägheit und den großen Einstellungsgrößen erfasst. Hier erfährt der Zuschauer die Gedanken und Ängste der Figuren: Während Morgana anfangs Anna kühl mitteilt, dass sie eine schlechte Mutter sei, redet die Tochter der gemobbten Mutter später gut zu und unterstützt sie.

9 Nanni Moretti

Giovanni Moretti wurde, wie in *Caro diario* erwähnt wird, am 19. August 1953 in Bruneck, Bozen, geboren. Er ist in Rom aufgewachsen und lebt auch heute dort. Schon als Schüler galt seine Aufmerksamkeit dem Kino, dem Sport und der Politik.¹⁹¹ Der italienische Regisseur, Schauspieler und Produzent gilt, seit Mitte der 1980er Jahre, als Vorläufer und wichtige Identifikationsfigur des „nuovo cinema“ oder „giovane cinema“. Auch Cristina Comencini gilt als Vertreterin.

Das künstlerische Schaffen dieser Regisseure wurde durch nationale Faktoren beeinflusst, für die es seither gilt, sich von traditionellen Erzähltechniken abzuwenden, um die Realität mit neuen kinematographischen Methoden und Perspektiven darzustellen. Moretti verzichtet somit auf emotionssteigernde Kameratechniken um seine Figuren, mithilfe einer realistischen und spontan wirkenden Inszenierung, wie überlegten Schnitttechniken und mehrmaligen Aufnahmen, in den Mittelpunkt der Erzählung zu stellen. Nanni Moretti behandelt in seinen Filmen gesellschaftskritische Themen und sorgt damit für heftige Debatten.¹⁹²

¹⁹¹ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 2

¹⁹² cf Fink, 2008: 25ff, 31ff

9.1 Filmographie und Arbeitsweise

Zur Produktion der ersten Aufnahmen, wie für *La Sconfitta* (1973), bediente er sich seiner eigenen Super8-Ausstattung. Selbstironisch verkörpert Nanni Moretti die Hauptfiguren seiner tragikkomischen Filme¹⁹³ als Michele Apicella, durch seine „sensibilità morettina“¹⁹⁴, und setzt Laien, wie seine Eltern Luigi Moretti und Agata Apicella, Freunde und Verwandte, für die Nebenrollen ein. Dabei handelt es sich meistens um schwache Charaktere, welche durch einen starken emotionalen Ausdruck überzeugen. Mit *Come parli frate* (1974) macht er sich über Manzoni's *I promessi sposi* lustig. *Io sono autarchico* (1976) ist sein erster erfolgreicher und selbstfinanzierter Spielfilm, welchen er mit professionellen Darstellern in 16 mm inszenierte. In *Ecce Bombo* (1978) machen sich bereits charakteristische Merkmale seines Filmschaffens bemerkbar.

Mit surrealistischen Zügen und ironischem Humor erhält der Zuschauer Einblicke in Nanni Morettis Denkweise, sein Milieu und seine Obsessionen. Dieser Film verschafft ihm, nach den Filmfestspielen von Cannes, auch im Ausland Anerkennung. Im Jahr 1981 erscheint *Sogni d'oro*, mit ihm als Apicella in der Hauptrolle. In *Bianca* (1984) verkörpert er einen skrupellosen aber harmoniesuchenden Mathematikprofessor und in *La messa è finita* (1985) einen depressiven Priester. *Palombella Rossa* (1989) beleuchtet die kommunistische Einstellung eines unter Amnesie leidenden Wasserballspielers. Mit diesem Werk feiert Sacher Film, die 1987 von Moretti und Angelo Barbagallo gegründete Produktions- und Vertriebsfirma, ihr Debüt. Die autobiographischen Filme *Caro diario* (1993) und *Aprile* (1998) distanzieren sich von der Figur Michele Apicella. In einer Tagebuchform beschreibt Giovanni dem Betrachter ironisch die Phobien und Widersprüche Italiens, aber auch persönliche Gewohnheiten. Mit dem Familiendrama *La stanza del figlio* (2001) gewinnt Moretti die Goldene Palme beim Festival von Cannes. *Il caimano* (2006) handelt über die Politik Berlusconis und wirbt für die Kommunisten, nach deren Wahlniederlage im Jahre 2001.

Im Jahr 2008 präsentiert er *Caos calmo*, in dem er den verwitweten Pietro Paladini verkörpert, der mit seiner Einsamkeit kämpft.¹⁹⁵

¹⁹³ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 85

¹⁹⁴ Villa, 2007: 9

¹⁹⁵ cf Canova, 2009³: 953f

Künstler, wie Pasolini, Rossellini, Visconti, Fellini und Antonioni¹⁹⁶ prägen Morettis groteske Erzählweise. Seine Filme zeichnen sich durch Komödie, Humor, Satire und Ironie aus¹⁹⁷ und sind keinem Genre zuordenbar, vereinen aber Teile des Neorealismus und der *commedia all'italiana* sowie der Realität und Fiktion.¹⁹⁸

In seiner modernen Produktionsweise stellt Moretti die Filmwahrheit der Bewusstseinskrise gegenüber, wodurch eine Vorhersehung des Handlungsverlaufs unwahrscheinlich wird und die *commedia*, als auch die *Neorealisten*, die Welt durch ihre Aktionen nicht verändern können.¹⁹⁹

9.2 Caro diario

Morettis soziale Isolation lässt sich hier als Parallele zu Fellini und Antonioni erkennen.²⁰⁰ In den drei Episoden *In Vespa*, *Isole* und *Medici* von *Caro diario* entwickelt sich sein Charakter durch die Wiederholung von Worten und Gesten. Durch eine untypische Darstellungsweise identifiziert sich Giovanni Moretti in dem Film zugleich als Person-Regisseur-Erzähler und Figur.²⁰¹

Während einer einfachen Kameraführung und langen Kameraeinstellungen fährt die Figur mit unterschiedlichen Fortbewegungsmitteln über den Bildschirm, wodurch er die Bilder zu einer stimmigen Handlung verbindet.

In Vespa fährt er durch die Stadtviertel Roms, geht ins Kino oder spricht wahllos Menschen an, wobei sich keine Gespräche entwickeln. Er befindet sich in seinem gewohnten Umfeld und zeigt das Schöne, Wissenswerte, aber auch das Negative einer Stadt und einer Gesellschaft.

In *Isole* begibt er sich mit seinem Freund Gerardo auf die Suche nach Ruhe, während sie auf den Äolischen Inseln an Land gehen, um schließlich zu erkennen, dass sie sich mit keiner der dort beheimateten Kulturen identifizieren können.

cf Carluccio, 1999: 96

cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 2-7

cf Fink, 2008: 29, 35-44

cf Holzinger, 1997: 31-39

¹⁹⁶ cf Villa, 2007: 13

¹⁹⁷ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 11

¹⁹⁸ cf Villa, 2007: 9f

¹⁹⁹ cf De Gaetano, 2002: 71

²⁰⁰ cf Villa, 2007: 13

²⁰¹ cf Carluccio, 1999: 63

Medici dokumentiert autobiographisch seine Autojagd nach einer richtigen Diagnose zur adäquaten Behandlung seiner Krankheit. Seine Aktionen wiederholen sich hier am markantesten, da er neben seinen Arztbesuchen keine sozialen Kontakte zeigt, auch zwischenmenschliche, private Gefühle haben dabei keinen Platz: völlig ruhig sitzt etwa seine Frau Silvia im Wartesaal neben ihrem Mann, als dieser einen halben Liter Neutralisationsmittel trinkt. So paradox es klingt, so scheint Moretti erst durch die Bewältigung seiner Krankheit jene Energien aufgebracht zu haben, diesen Film zu schaffen.²⁰² Die autobiographischen Auszüge zeigen den Verlauf der Krankheit und Morettis Genesung. Der Regisseur geht bei dieser glaubhaften und authentischen Darstellung jedoch nicht näher auf die Behandlung ein.

Wie im traditionellen Kino versucht auch Moretti die fiktionale Welt durch alltägliche Situationen plausibel darzustellen.

Genauso fließend wie der Übergang zwischen Fiktion und Wahrheit vollzogen wird, präsentiert sich die Reflexion von der Vergangenheit in der Gegenwart.

Moretti erklärt dadurch das filmische Schaffen: der Film aktualisiert die Vergangenheit, um in Erinnerung zu rufen, was es nicht mehr gibt.²⁰³ De Gaetano macht auf einen neorealistischen Einfluss aufmerksam, da Nanni Morettis Erzählung keiner Entwicklung unterliegt, somit haben die zirkulären Szenen, jede für sich, kaum Aussagekraft. Die wichtigste Komponente für die Filmhandlung ist daher der Beobachter: er nimmt Kino, Bild und Figur zugleich wahr und kombiniert sie.²⁰⁴

9.2.1 Sequenzanalyse Capitolo I. - In vespa

In der ersten Episode von *Caro Diario* folgt die Kamera in three-quarter angling Großaufnahme dem Kugelschreiber in Nanni Morettis Hand, während er einen Satz, ohne jegliche Zeitangabe, in sein Tagebuch schreibt:

„*Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tutte!*“ (00:01:43 – 00:02:01).

In *In vespa* agiert die Kamera beinahe als Giovanni Morettis einzige „Verbindung mit der Umwelt“. Sie fährt hinter seiner Vespa, während der Protagonist, ähnlich dem Schreibzeug, das über das Papier gleitet, auf den Straßen Roms entlang schlendert.

²⁰² cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 39

²⁰³ cf Villa, 2007: 10f

²⁰⁴ cf De Gaetano, 2002: 72

Die Musik ist extradiegetisch und wird durch Morettis Stimme aus dem *Off* abgelöst. Er nennt einige synchronisierte Kinofilme, welche zum sommerlichen Ferragosto gespielt werden, geht aber auf italienische Filme nicht näher ein.

“D'estate, a Roma, i cinema sono tutti chiusi oppure ci sono film come “Sesso, amore e pastorizia”, “Desideri bestiali”, “Biancaneve e i sette negri”, oppure qualche film dell'orrore come “Henry” oppure qualche film italiano.”

9.2.1.1 Moretti und „der italienische Film“

(00:04:34 – 00:05:13)

Beschreibung der Sequenz

Die Sequenz wird aus dem *Off*, durch eine Figur des Films, eingeleitet, während man Moretti noch bei der Vespafahrt beobachtet. Den ersten Rahmen füllt die Kinoleinwand aus. Der Protagonist sitzt in einem nahezu leeren Kinosaal.

Im Film unterhalten sich drei Erwachsene selbstkritisch über ihr Leben und wie sehr sie sich seit ihrem politischen Aktivismus verändert haben. Moretti steht den, im Film erwähnten, Verallgemeinerungen kritisch gegenüber. Die Sequenz endet abrupt und Giovanni befindet sich wieder auf der Vespa, über den Film sinnierend.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Diese Sequenz weist wenige und unkomplizierte Kameraeinstellungen auf.

In Großaufnahme füllt der Rand der Kinoleinwand das Bild aus. Das so bezweckte Framing, lässt die Hauptfigur Giovanni und den Zuschauer unweigerlich miteinander verschmelzen, das fiktive Kinobild wird zum aktuellen Kinobild.

Die Akteure dieser Intermedialität erscheinen im deep focus und werden nach einem establishing shot in der Nahaufnahme erfasst, wobei das Hauptlicht und das Akzentlicht einer Tischlampe die Akteure in Szene setzen. Nach einem Perspektivenwechsel zeigt die fixe Kamera eine three-quarter angling Nahaufnahme des eigentlichen Handlungsträgers Giovanni im Kino. Dabei wird die Aufmerksamkeit durch ein seitliches Akzentlicht und den shallow focus auf den Protagonisten gelenkt. Zwischen diesen beiden Aufnahmen erfolgt ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren.

Der Ton erfolgt durch die Stimmen der Filmfiguren In oder aus dem szenisch integrierten Over. Moretti spricht synchron, sobald der Kamerablick auf ihn fällt.

Die letzte Einstellung zeigt die Filmleinwand, während Morettis Stimme aus dem Off, als innerer Monolog oder als Verweis aus seinem Tagebuch hörbar ist. Diese Tonquelle dient als Übergang oder match zum nächsten, unabhängigen, Sequenzbild. In der neuen Aufnahme ist Giovanni wieder auf seiner Vespa.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Leinwandgroßaufnahme suggeriert dem Zuschauer, selbst ein Kinobesucher zu sein. In den langen, fixen Kameraeinstellungen scheint der unruhige Giovanni dem gehörten Filmdialog wehmütig schweigend zu widersprechen. Seine Mimik und Gestik weisen darauf hin, dass er den Gedanken der Figuren über die Vergangenheit nicht sonderlich viel Interesse beimisst.

Interpretation

Es handelt sich bei dieser Sequenz im Film um eine Episode aus *L'unico paese al mondo* (1994). Nanni Moretti wirkte an diesem Kurzfilm mit und führte für eine der insgesamt neun Episoden Regie. *L'unico paese al mondo* ist gesellschaftskritisch und betrachtet die Zukunft Italiens unter Berlusconis Führung. Moretti äußert sich in diesem Film negativ über die Alleanza Nazionale sowie Berlusconis und Umberto Bossis Politik.²⁰⁵

Während er auf seiner Vespa, aus dem Over, über den Film reflektiert, verdeutlicht er, dass er mit den Einstellungen der fiktiven Darsteller nicht übereinstimmt. Ironisch ersetzt er *Noi* (Wir) durch *Voi* (Ihr). „... *gridavate cose orrende e violentissime e voi siete imbruttiti*“ und verpasst sich damit eine Sonderstellung. Hierbei betont Giovanni zum ersten Mal, dass er sich am wohlsten fühlt, wenn er sich von der Menge abhebt.

„*Ma perché tutti? La fissazione di dire: “Tutti uguali”, “tutti complici, tutti compromessi”. Siamo tutti complici.*“

Mit diesen Worten weist Moretti darauf hin, dass er, anders als der Großteil der gewöhnlichen Kinobesucher, welche die Informationen „wie ein Schwamm“ aufsaugen und kritiklos hinnehmen, nicht gewillt ist, sich mit den dargestellten Filmfiguren und deren Aussagen zu identifizieren, sondern zieht eine klare Linie.

Hier baut Moretti einen Hinweis auf die zukünftige Entwicklung ein. So gilt der

²⁰⁵ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 115, 130

Ausschnitt des Films *L'unico paese al mondo* im Film als Schlüsselsequenz, die einen Hinweis auf die Episode *Medici* und somit Morettis Krankengeschichte liefert, als eine der Figuren eine Medikamentenverpackung aus der Hosentasche herausnimmt und anmerkt, dass das Medikament nicht mehr so wirke wie früher. Auch der erste Over-Satz der filmischen Figur, sie möge ihr Leben nicht gedanklich Revue passieren lassen, widerspricht Morettis Film. Da ihm Selbstreflexion und Welterfahrung wichtig sind.²⁰⁶

9.2.1.2 Der erste Kontakt mit dem Zuschauer

(00:06:44 – 00:07:10)

Beschreibung der Sequenz

Giovanni erläutert, dass er sich eines Tages, unter dem Vorwand er suche neue Schauplätze für seine nächsten Filmprojekte²⁰⁷, Zutritt zu einem schönen Haus verschaffte. Der Rezipient sieht den Filmproduzenten währenddessen nur an einem Haus entlang spazieren. Angeblich wollte der Eigentümer wissen, um welchen Film es sich dabei handeln würde.

“(...) Allora suono a un citofono e faccio finta di fare un sopralluogo, dico che sto preparando un film. Il padrone di casa mi chiede: “Di che parla questo film?”. E io non so che dire.”

Schließlich sitzt Giovanni in einem Haus vor offenem Fenster, blickt in die Kamera und erklärt, es handle sich dabei um ein Musical über einen kommunistischen Zuckerbäcker der 50er Jahre.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Moretti berichtet extradiegetisch aus dem Off und wird dabei einen kurzen Moment von einer romantischen Musik begleitet, bis sie schließlich verstummt. In der ersten Einstellung erscheint er im deep focus, welcher sich dann ändert. Das Erzählte entspricht nicht dem Gesehenen, da der Betrachter, asynchron oder kontrapunktisch zu Morettis Worten, dem Protagonisten in der Totalen nachschaut.

²⁰⁶ cf Dallinger, 2008: 13

²⁰⁷ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 38

Die Kameraeinstellung ist fix. Nach einem jump cut erscheint die Figur in einem anderen Raum und erklärt mit diegetischer Erzählstimme sein Vorhaben. Giovanni sieht in einem three-quarter angling auf den Zuschauer, als wäre dieser „*il padrone della casa*“. Mithilfe dieser Techniken und eines cross-lighting wirken die Vorderseite und das Profil verzerrt, aber sehr plastisch. Wie für derartige Nahaufnahmen üblich wird der Figur vor dem Gesicht Luft gelassen um ihre Blickrichtung nachvollziehbar zu machen und dem Bild Spannung zu verleihen. Durch den shallow focus wird der Zuschauerblick zentral auf Giovanni gerichtet. Hinter ihm ist währenddessen der unscharfe interior frame in Form eines Fensters zu sehen.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Aus dem Off hört man das Verlangen und Interesse, nicht nur die Häuserfassaden betrachten zu wollen, sondern sich auch in den Häusern umzusehen. Auch die Musik vertont hierbei Giovannis Faszination. Um diese Neugierde zu befriedigen, ist der Protagonist bereit zu lügen und erzählt schmunzelnd von einem noch nicht ganz ausgereiften und absurden Filmmusical. Die Zufriedenheit wird dem Zuschauer in der Großaufnahme durch das abschließende Lächeln des Protagonisten, in die fixe Kamera, suggeriert.

Interpretation

In dieser Sequenz ist Nanni Morettis Spiel sowohl mit der Kamera, als auch mit der Sprache zu bemerken. Subtil scheint er den Zuschauer darauf hinzuweisen, dass dieser nicht alles glauben möge, was er in Laufe des Films sieht oder hört.

Die Hauptfigur wirkt unnahbar, was sich in erster Linie durch das Aufbehalten der Sonnenbrille und des Helms äußert. Sämtliche abrupt begonnenen und beendeten Konversationen sind wie fiktionale Tagträume zu verstehen, welche nur geschaffen werden, um dem Zuschauer Giovannis Theorien und Ansichten zu unterbreiten. Durch die frontale Aufnahme zeigt sich, dass für Moretti die Kamera nicht als Komplize, der ihn in das fremde Haus begleitet, fungiert, sondern als objektive und akzeptierte Kontaktperson. In diesem Moment verschmilzt das dokumentarische Tagebuch mit dem Film. Beide Medien handeln von Giovanni als Held der Geschichte, von seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart. Auch in einer späteren Sequenz des Films erfährt der Zuschauer, während er nur die Hausfassade im Bild

sieht, dass Moretti und seine Frau Silvia ein Haus in einer historischen Straße besichtigen. Da die Gegend für den bescheidenen Kulturliebhaber zu kostspielig ist, betrachtet er die „Objekte der Begierde“ nur aus der Ferne.²⁰⁸

“Questo film è la storia di un pasticcere trotskista, ... Un pasticcere trotskista nell'Italia degli anni '50, è un film musicale. Un musical.” (00:07:00)

Das ist der letzte Satz in dieser Sequenz. Bedenkt man, dass diese Aussage sicherlich nicht unüberlegt von unserem Erzähler getätigt wurde, so zeigt sich, dass die Medienkombination Musik und Film, oder die Kunstform des Musicals Moretti glücklich machen. Während seiner Vespafahrt betont er vor allem, dass der Film *Flashdance* sein Leben beeinflusste und er sich seither wünscht tanzen zu können, doch sich damit zufrieden geben muss Tanzende zu beobachten.

Er kommt an einem Platz an, auf dem viele Paare zu Merengue-Rhythmen tanzen und er einem Pärchen erzählt, dass er ein Fan von Jennifer Beals, der Hauptdarstellerin des zuvor erwähnten Films *Flashdance*, ist.

9.2.1.3 Einzelgänger / Angeber

(00:08:37 – 00:09:20)

Beschreibung der Sequenz

Moretti stoppt mit seiner kleinen Vespa an einer roten Ampel und neben ihm kommt ein rotes Mercedes-Cabrio zum Halten, mit einem smarten Fahrer am Steuer. Als aus dem extradiegetischen Songtext der Refrain „I’m your man“ ertönt, erscheint der Mann im Bild, der im Anschluss darauf von Moretti angesprochen wird.

*„No,... Sa cosa stavo pensando? Io stavo pensando una cosa molto triste. Cioè che io, anche in una società più decente di questa, mi ritroverò sempre con una minoranza di persone. Ma non nel senso di quei film dove ci sono un uomo e una donna che si odiano, si sbranano su un’isola deserta, perché il regista non crede nelle persone. Io credo nelle persone, però non credo ...
... nella maggioranza delle persone. Mi sa che mi troverò sempre a mio agio e d’accordo con una minoranza ...“*

²⁰⁸ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 109

Der Mercedesfahrer meldet sich aber nie zu Wort und steigt sobald wie möglich „aufs Gas“, um Moretti zu verlassen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Giovanni Moretti wird auf seiner Fahrt durch Roms Straßen und Stadtviertel von Leonard Cohens „I'm your man“ begleitet. Schließlich wird der Protagonist aus einem three-quarter low angle aufgenommen. Zur Erzeugung induzierter Spannung fährt Giovanni zuerst auf die fixe Kamera zu, wischt durch das Bild und bewegt sich dann von der Aufnahmequelle weg. Hierbei wird er in einer Totalen erfasst. Plötzlich fährt ein roter Wagen in das Bild hinein. Schließlich stehen der Vespafahrer und ein Fremder in einem protzigen Auto nebeneinander bei einer Kreuzung, auf einer Durchzugsstraße. Dann ertönt auch schon „I'm your man“, und nach einem Perspektivenwechsel sieht man das kühle, starke und männliche Gesichtsprofil in der Großaufnahme. Daraufhin erfolgt eine Halbtotale der beiden Akteure und ihrer Fahrzeuge. Giovanni lässt sein Moped auf die Höhe der Beifahrertüre zurückrollen, steigt ab und beginnt diegetisch zu sprechen, während er sich an der Autotüre festhält. Dabei wird Morettis Unterkörper von dem Auto überlagert. Nach seinem, aus den Gedanken reißenden, *No...* verstummt die Musik. Hier folgt ein cut-in shot.

Der Autofahrer nimmt die Hauptfigur wahr, die Kameraeinstellung wechselt in eine Overshoulder-Aufnahme und Moretti wird Amerikanisch im deep focus erfasst.

Durch Giovannis dominante Haltung, ergibt sich eine gleichschenkelige Dreiecksanordnung, also eine triangular composition. Diese wird durch die Windschutzscheibe des Mercedes, welche vom linken unteren Bildrand emporragt, den weißen Mopedhelm, als Spitze, und den Kopf des Fahrers als auch die Kopfstütze zum linken Bildrand hinunter, konstruiert, um eine optimale Bildkomposition herzustellen. Nach einem weiteren cut-in shot erscheint der Vespa-Fahrer in einer three-quarter angling Großaufnahme alleine im Rahmen und sticht durch die Verwendung eines shallow focus in optimaler Schärfe hervor.

Nach einem cut-away shot kehrt die Kamera in die Halbtotale zurück, aus welcher der Mercedesbesitzer hinausfährt. Moretti bleibt stehen und richtet seine Körperhaltung nach seiner Blickrichtung aus, um diese zu verstärken und zu dynamisieren.²⁰⁹ Der Hintergrund erscheint erneut im deep focus.

²⁰⁹ cf Mikunda, 2002: 54

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Musik unterstreicht am Anfang die Männlichkeit des Autofahrers. Dieser ist überheblich und drückt seine Macht durch sein großes Auto aus. Die Vespa wirkt neben dem Mercedes bescheiden und unscheinbar. Der Autofahrer ist nur auf die Straße oder sich selbst konzentriert, doch als der Mopedfahrer auf sich aufmerksam macht, dreht er sich, wie aus den Gedanken gerissen, zu ihm und bleibt in dieser Position starr sitzen. Giovanni spricht den Fremden wahllos und unmotiviert an, erwähnt, dass er Filmregisseur ist und zwingt ihn sich seine Gedanken über die medienbeeinflusste Gesellschaft anzuhören. Die Großaufnahme verdeutlicht dem Zuschauer Giovannis Anliegen. Der Bewunderung für eine eigenwillig denkende Minderheit verleiht Moretti, ähnlich wie ein Politiker, durch seine impulsive Sprache zusätzlich Ausdruck. Unerwartet unterbricht der desinteressierte Cabrio-Fahrer Morettis Monolog, wodurch die Handlung eine komödiantische Wendung erfährt. Giovannis Enttäuschung wird dem Zuschauer durch die Regungslosigkeit suggeriert, als der Protagonist dem wegfahrenden Auto nachschaut. Um dieses wehmütig wirkende Nachblicken zu dramatisieren, wird in der Halbtotale vor der Figur viel Luft²¹⁰ gegeben.

Interpretation

Wie in der ersten Sequenz betont er auch hier die Begeisterung für das Andersartige. Er sieht sich zwar nicht in einer Gruppe engstirnig denkender Menschen, die Suche nach sozialem Anschluss in dieser nahezu ausgestorbenen Stadt geht allerdings von ihm aus. Aus der Overshoulder-Einstellung lässt sich zu Beginn vermuten, dass sich ein Dialog aufbaut. Leider werden diese Offenheit und die Lust auf ein Gespräch von Morettis reichem Zuhörer nicht erwidert. Im Gegenteil, der Cabriofahrer beglückwünscht Giovanni zu der Entscheidung immer zu den „Außenseitern“ gehören zu wollen. Mazierska und Rascaroli bemerken, dass in dieser Sequenz Giovannis unlösbares Begehren nach Gemeinsamkeit aber auch Individualität zum ersten Mal in *Caro diario* deutlich wird. Je häufiger er bemüht ist, anders als die Mehrheit der Menschen, zu denken und zu handeln, desto öfter versucht er sich in das gesellschaftliche Leben einzufügen.²¹¹

²¹⁰ cf Mikunda, 2002: 55

²¹¹ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 109f

Nach dieser Sequenz wird Moretti von lateinamerikanischer Musik aus dem Off begleitet, bis er die Gelegenheit bekommt Menschen, die dazu tanzen, zu beobachten. Er fährt schließlich weiter und bewegt sich zu jener Musik, die auf den Zuschauer extradiegetisch wirkt. Hier lässt sich das Spiel Morettis mit der Tonquelle erkennen. Anschließend bekrittelt er das italienische Konsumverhalten und die Lebensweise, bevor er auf einen „typisch patriotischen Italiener“, der einen Fiat sein eigen nennt, trifft, und ihm erzählt, dass Rom vor dreißig Jahren viel schöner war.

9.2.1.4 Die skurrile Begegnung mit seinem Idol

(00:15:13 - 00:16:42)

Beschreibung der Sequenz

Er zieht weiter und trifft während seiner Fahrt schließlich auf Jennifer Beals, aus Adrian Lyne's Film *Flashdance* (1983), welche mit ihrem Mann, dem Regisseur Alexander Rockwell unterwegs ist.²¹² Der Filmemacher hält, stellt sein Moped ab und spricht sie an. Zuerst bezeugt er ihr seine Begeisterung für den oben bereits erwähnten Film, in dem sie mitwirkte, und seine dadurch entwickelte Besessenheit zu den lateinamerikanischen Tänzen, bis sich das Gespräch zwischen ihnen etwas eigenartig entwickelt. Der Fan Giovanni beginnt mit der Schauspielerin wie mit einer alten Bekannten über die römische Infrastruktur zu sprechen und die Zustände in Rom zu verurteilen, da es ihm in der Emilia Romagna sicherlich möglich gewesen wäre, tanzen zu lernen. Plötzlich erblickt Giovanni Beals bequeme Schuhe und spricht die Schauspielerin darauf diese an. Das Paar stellt fest, dass der für sie Fremde etwas „neben der Spur steht“, doch Jennifer rät ihrem Partner ruhig zu bleiben. Aufgrund seiner schlechten Englischkenntnisse (in *Isole* liest er einer englischen Gruppe seine Fragen von einem Zettel runter) glaubt Moretti beleidigt zu werden. Schließlich endet auch diese Sequenz, bei dem Versuch ihm den Begriff auf Italienisch zu erklären, für Giovanni mit einer Beleidigung.

²¹² cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 37

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Zuerst wird Moretti durch extradiegetische arabische Musik aus dem Off angetrieben, welche bald verstummt, als er auf Jennifer Beals trifft.

Bevor er die Frau anspricht, ist in einer Totalen zu erkennen, dass Moretti sie zu kennen scheint und auf der unfrequentierten Straße stehen bleibt. Die Kamera fährt währenddessen auf die Gruppe zu. Nach einem cut-in shot fällt der Kamerablick Overshoulder hinter Giovannis linker Schulter Nahe auf das Ehepaar im Mittelgrund. Dieses erscheint im deep focus, während Giovannis Anwesenheit im Vordergrund die triangular composition komplettiert. Er vergewissert sich, dass es sich um Jennifer Beals aus *Flashdance* handelt, bis die Kamera die Gesprächspartner nach einem cut-in shot ausblendet. In dieser Einstellung erscheint die Frau in der three-quarter angling Großaufnahme und wird durch den shallow focus in Szene gesetzt. Während des Gesprächs ändert die Perspektive, mittels cut-away und cut-in shot, noch zweimal zur erläuterten Overshoulder-Aufnahme. In der letzten Großaufnahme erklärt die Schauspielerin, dass die englische Redewendung „(He is a little bit) off (centre)“ übersetzt „Quasi scemo“ heißt.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Sequenz ist von ausdrucksstarker Gestik geprägt. Giovanni Moretti spricht Beals euphorisch an. Aus der Overshoulder-Aufnahme geht hervor, dass sich der Protagonist im Laufe dieser Sequenz als lächerlich und unfreundlich erweist, da er weder aus Höflichkeit seine Sonnenbrille und seinen Helm abnimmt, noch geht er auf die Frage „Chi è lei?“ ein. Überschwänglich äußert er sich über Jennifers Schuhe. Angestrengt und nur mit Mühe übersetzt Jennifer Beals den Monolog Morettis ihrem Mann, während Rockwell den Fan skeptisch, doch amüsiert, betrachtet. Giovanni ist offensiv, als er ihr nahe kommt, während Beals zurückweicht. Durch die Großaufnahme steht die Tänzerin nun im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Die junge Frau setzt ein gekünsteltes Lächeln auf und ihre Mimik suggeriert dem Zuschauer, dass sie dem Fremden gegenüber verschreckt und misstrauisch ist. Überrascht wendet sie sich an ihren Mann, doch als der helfend meint, sich von dem angeblichen Fußfetischisten abzuwenden, beharrt Jennifer darauf ruhig zu bleiben, um den Fremden nicht in Rage zu versetzen. Während ihres Dialogs gestikulieren Rockwell und Beals heftig. Moretti unterbricht das Paar und greift die Frau verbal an,

da er befürchtet beschimpft worden zu sein. Aus dem Overshoulder sind nur die Reaktionen der Passanten zu erkennen. Obwohl Jennifer Beals zuerst bemüht ist den Unbekannten nicht durch ein plötzliches Abwenden zu verärgern und auf seinen Vorwurf lächelnd und ruhig reagiert, beleidigt sie ihn am Ende doch als „dumm“. Diese Aussage wird durch die Intonation und die Mimik humoristisch hervorgehoben.

Interpretation

Nanni Moretti trifft unmittelbar nach seinem Aufenthalt bei einer Merengue tanzenden Gruppe auf sein Vorbild. Sowohl das Gespräch als auch die Situation wirken völlig surreal. Anstatt sich mit ihr auf einen vernünftigen Dialog einzulassen, ist es offensichtlich, dass die zwei Passanten den „Alleinunterhalter“ für „unzurechnungsfähig“ befinden und ihn etwas abfällig behandeln.

Erneut sucht Moretti sozialen Anschluss, während ihn seine Kontaktpersonen jedoch nur als „madman“²¹³ ansehen, da er nicht auf die Menschen eingeht und durch seine egozentrische Art kein konstruktives Gespräch anstrebt. Das Ende der Sequenz bleibt mit dem Schlusskommentar von Jennifer Beals offen.

Auch hier machen sich die bereits in den vorigen Sequenzen erkannten Besonderheiten bemerkbar: er sucht das Gespräch, das erneut in einen Monolog ausartet und ihn somit als unsozial erscheinen lässt, dann zeigt er seine Begeisterung für den Tanz, und seine Faszination für Schuhe, vor allem „für einfache, unaufdringliche, klassische Modelle“²¹⁴, die er auch schon in dem Film *Sogni d'Oro* unter Beweis stellt. Dazu meint Silvia Holzinger, dass diese Art von Schuhwerk für den Filmschaffenden als eine besondere Art von Lebenseinstellung und Tradition zu deuten sind.

Giovanni spricht sich negativ über die Institution Schule aus, da er sie als Form der Autorität ansieht. Das rührt daher, dass Morettis Eltern Lehrer waren und er über die schulischen Probleme, vor allem zu seiner Schulzeit in den 70er und 80er Jahren, Bescheid weiß. Ginsborg gibt an, dass die Schulbildung, aufgrund unzureichend qualifizierter und finanziell motivierter Lehrkräfte, schlecht war.²¹⁵

²¹³ Mazierska/Rascaroli, 2004: 109

²¹⁴ Holzinger, 1997: 53

²¹⁵ zitiert nach: Ginsborg in Mazierska/Rascaroli, 2004:101

Der Hauptdarsteller versperrt sich nicht gegen ein progressives und modernes Bildungssystem, ist jedoch der Überzeugung, dass traditionelle Werte nicht völlig von innovativen, vergänglichen Trends überrollt werden sollten.²¹⁶

Während seiner Fahrt betont er die Schönheit der Häuser und präsentiert anhand deren Konstruktionsjahre die Stadtviertel Roms filmisch. Die Bauwerke erscheinen durch eine subjektive Kamera aus der Froschperspektive.

Seine Mediensympathie verdeutlicht der Protagonist noch einmal, als er den desillusionierenden Kinofilm „*Henry – Pioggia di sangue*“ von John McNaughton besucht. Aus dem Off erfährt der Zuschauer, dass Giovanni eine positive Kritik über diesen Thriller las, dieser aber nach dem Filmerlebnis keineswegs zustimmen kann.

9.2.1.5 Der „Besuch“ bei dem Filmkritiker

(00:20:33 – 00:22:02)

Beschreibung der Sequenz

Erneut zieht er den Zuschauer in sein Spiel mit der Zeit: In einem verlassenen Café sitzt Moretti alleine an einem Tisch und schreibt die Filmkritik in sein persönliches Buch. Er hält inne und reflektiert darüber, ob der Kritiker vor dem Schlafengehen kein schlechtes Gewissen hätte. Schließlich verfällt er in einen Tagtraum, in welchem er den übermüdeten Kritiker zwingt sich mit seinen eigenen Worten auseinander zu setzen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Aus einer Halbnahen zoomt sich die Kamera in Zeitlupe an den Protagonisten bis zur Nahaufnahme heran. Diese Aufnahme erfolgt frontal im shallow focus. Giovanni blickt dabei an der Kamera vorbei, um den diegetischen Raum nicht zu verlassen. Aus dem Off hört man seine Gedanken, dann erfolgt eine Überblendung und der Zuschauer befindet sich in einem anderen Zeit- und Handlungsraum.

In einem verdunkelten Raum, einem Schlafzimmer, erscheint der Filmkritiker, in three-quarter angling Großaufnahme, im Bett. Durch das Licht der Nachttischlampe, das Akzentlicht, wird erkennbar, dass er weint.

²¹⁶ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 101

Szenisch integriert aus dem Over hört man Moretti reden. Die Kamera fährt hoch und von dem Bett zurück, bis in die Nahaufnahme. Giovanni sitzt vor dem Kritiker und liest ihm mit fordernder, aggressiver und nun synchroner Stimme einige seiner Rezensionen vor. Moretti verdeckt die Lichtquelle, daher entsteht ein Lichtkranz, den den Körper umgibt. Zusätzlich zu dem akustisch verstärkten Gesprächsverlauf wird durch die hell-dunkel Kontraste der Akteure Spannung aufgebaut. Während sich auf dem Gesicht des Kritikers sowohl Licht und Schatten abbilden, betrachtet der Zuschauer nur die dunkle, schattige Profilansicht von Giovanni.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Verbittert und enttäuscht blickt Moretti in der Nahaufnahme von dem Tisch auf, um nach einer Überblendung bestimmend, aufgebracht und wütend den Kritiker mit seiner eigenen literarischen Produktion zur Verzweiflung zu bringen.²¹⁷

Die Großaufnahme verstärkt das Unbehagen des Kritikers, welches durch die vorwurfsvolle Stimme Giovannis hervorgerufen wird.

In der Nahaufnahme werden die Emotionen beider Akteure eingefangen.

Der Übermüdete reagiert hysterisch, jammert und will sich gegen Moretti wehren, indem er versucht diesem das Lesematerial zu entreißen, was ihm allerdings misslingt. Stattdessen heizt diese Verzweiflung Giovanni noch mehr an, er gestikuliert wild und seine Stimme wird lauter, herrischer und strafend. Durch die Schatteneffekte sowie die sprachliche und körperliche Dominanz wirkt die Hauptfigur diabolisch, während die klagende Nebenfigur durch die machtlose, unterwürfige Position im Bett das Mitleid des Zuschauers erregt.

Interpretation

Moretti befindet sich im Freien, hier scheinen sich seine Gedanken während der ganzen Episode frei entfalten zu können und er öffnet sich neuen Eindrücken.

Mickrig, wie eine Besenkammer, wirkt hingegen das Zimmer des engstirnigen Kritikers in Morettis Wunschdenken. Durch seine fehlende Weltoffenheit neigt er zu Fehlinterpretationen. Schließlich erstickt der Kritiker sein Klagen im Kopfpolster, bevor die Sequenz ohne richtiges Ende schließt.

²¹⁷ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 37

In Bezug auf das Tagebuch bleibt offen, ob Giovanni die Kritik unmittelbar nach dem Kinofilm verewigt oder erst viel später, da er nie ein Datum angibt.

9.2.1.6 Hommage an Pasolini

(00:22:02 – 00:27:11)

Beschreibung der Sequenz

Diese Bilder leitet Moretti ohne akustischen match aus dem Off ein. Plötzlich sieht der Zuschauer einen Stapel an italienischen Zeitungen und Zeitschriften, welche alle als Schlagzeile die Ermordung des Filmemachers Pier Paolo Pasolini aufweisen, bevor die Off-Stimme einsetzt. Als Moretti seine Papiersammlung durchstöbert, beschließt er entlang des idroscalo von Ostia zu Pasolinis Sterbeort, nach Fiumicino, zu fahren, um dort das Denkmal seines künstlerischen und politischen Vorbilds gedanklich zu ehren.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Großaufnahme aus einer perspektivischen Schrägheit, durch den dutch tilt shot, zeigt Morettis Hand, welche die Zeitungen nacheinander an der Kamera vorbeiwischen lässt. In der letzten Sequenz der Episode *In Vespa* ertönt das extradiegetische Klavierstück *Köln Concert* von Keith Jarrett.²¹⁸ Aus dem Off erläutert Moretti, dass er nie an dem Ort war, wo Pasolini ermordet wurde. Nach einem jump cut²¹⁹ fährt die subjektiv motivierte Kamera unmittelbar die Straße neben dem Strand entlang und der Zuschauer sieht diverse Objekte, durch einen tracking shot²²⁰, vor seinen Augen vorüberziehen. Dann erfolgen zahlreiche cuts on action, während das Kameraauge Giovanni objektiv und in den weiten Einstellungen mit der camera car im deep focus erfasst. Die Straßenbegrenzungen verschwinden einerseits links und rechts aus den Bilderrändern, wodurch Autos und Personen durch das Bild wischen, und andererseits laufen diese in der Ferne spitz zusammen, sodass sich der Zuschauer auf den Hintergrund konzentriert, wo Morettis weißer Helm erkennbar ist. Hierbei wird ein Weitwinkelobjektiv zur Verstärkung der Tiefenwirkung eingesetzt.

²¹⁸ cf Holzinger, 1997: 63f

²¹⁹ Hickethier, 2007⁴: 151

²²⁰ Mikunda, 2002: 15

Das unscheinbare Denkmal erscheint in der Totalen, im selective focusing, hinter einem Stacheldrahtzaun auf einem verwahrlosten Feld. Langsam fährt die Kamera bis in die Halbtotale auf das Objekt zu, um die Perspektive nach einem cut-in shot zu wechseln. Aus einem deep focus hebt sich das Mahnmal aufgrund seiner weißen Farbe von dem trostlosen Ort ab. Die Musik hält schockartig an, setzt erneut ein und dauert bis in die nächste Sequenz an.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Melancholisch folgt der Zuschauer den Blicken des Protagonisten und der Kamera, ohne zu wissen, was ihn am Ende dieser Reise erwarten wird. In weiterer Folge überlegt sich der Zuschauer, ob auch Pasolini diesen Weg entlang gefahren ist und woran er wohl damals dachte. Besonders schockierend und ergreifend wirken die Nahaufnahmen des hässlichen Schauplatzes, welche durch die musikalische Begleitung emotional verstärkt werden. Seine besondere Wertschätzung zeigt Moretti durch die Verwendung des selektiven Fokus.

Interpretation

Die Reise endet bei Pasolinis vergessenem Denkmal²²¹, an einem abgelegenen, vergessenen Feld. Die Präsentationsweise, der atemberaubende Moment zur Ordnung seiner Gedanken und die nachklingende Melodie des *Köln Concert's* zum Gedenken an Pasolini in das nächste Kapitel hinein, machen die Ehrfurcht des Protagonisten vor dem verstorbenen Künstler deutlich. Pasolinis künstlerisches Schaffen hat sowohl in der Geschichte Italiens, die es in Erinnerung zu rufen und zu pflegen gilt, als auch in Moretti, nach Pasolinis Ermordung 1975, Spuren hinterlassen.²²²

Das ist wohl das Bedeutendste, was es, nach Fornara, zu verstehen gilt: das Leben soll wie ein Film erlebt werden, seine Protagonisten müssen es sich zum Ziel setzen selbstbewusst zu sein sowie selbstbewusst, maßvoll und anständig zu handeln.²²³

²²¹ cf Villa, 2007: 21

²²² cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 35f

²²³ zitiert nach: Fornara in Carluccio, 1999: 97

9.2.2 Sequenzanalyse Capitolo II – Isole

Isole beginnt mit der Reise nach Lipari, wo Giovanni seinen Freund Gerardo besucht, um neue Motivation für sein künstlerisches Schaffen zu finden und Ordnung in seine chaotisch angehäuften Notizen zu bringen. Dort angekommen gehen die beiden Männer gemeinsam in ein Café.

9.2.2.1 Die Liebe zum Fernsehen

(00:28:52 - 00:30:15)

Beschreibung der Sequenz

Giovanni bestellt sich etwas an der Bar, als er das schwarzweiß-Melodram *Anna* (1952) von Alberto Lattuada auf dem Fernsehbildschirm wahrnimmt, das seine ganze Aufmerksamkeit gewinnt.²²⁴ Im Film wird eine Nonne am Abend zu einer Nachtclubtänzerin und singenden Schönheit.

Die Mambo-Rhythmen der Filmhandlung reißen den Protagonisten mit und er beginnt sich wie die neorealistische Schönheit Silvana Mangano²²⁵ zu bewegen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Aus dem szenisch integrierten Over sind Stimmen zu hören. Die Kamera schwenkt Overshoulder an Moretti vorbei und zoomt den Fernseher heran. Die subjektive Kamera zeigt den Fernsehapparat in Großaufnahme mit seinen Filmfiguren, im deep focus. Der Zuschauer sieht also, was Moretti sieht. Von hier erfolgt ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren. In Nah- und three-quarter angling Großaufnahmen ist ersichtlich, dass Moretti Mangano mechanisch²²⁶ imitiert und die Melodie mitrallert oder pfeift, während der Kameraschwenk seine Bewegungen verstärkt.

Der Fernsehton wechselt dabei von In zu szenisch integriert und umgekehrt.

²²⁴ cf Holzinger, 1997: 64

²²⁵ zitiert nach: Dyer in Brütsch, 2005: 121

²²⁶ cf Villa, 2007: 21

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Nahaufnahmen zeigen Moretti wie hypnotisiert. Fasziniert beobachtet er die hübsche Frau, die mit ihm zu interagieren scheint. Das anfängliche Verhalten des Protagonisten suggeriert dem Zuschauer, dass Moretti unsicher ist und bei seinen Mamboversuchen alles richtig machen will, bis er schließlich seine Sorge ablegt und sich leidenschaftlich tanzend vom Rhythmus mitreißen lässt.

Interpretation

Aus den bisherigen Aussagen geht hervor, dass den Mediensympathisanten Filme, in denen sich Musik und Tanz vereinen, begeistern. Diese Vorliebe wird verdeutlicht, als sich Moretti, trotz mangelnder Tanzkenntnisse, als aktiver Tänzer versucht. Hier lässt sich das italienische Temperament erkennen. Ungeachtet dessen, ob ihn jemand beobachtet, bewegt sich der Protagonist hemmungslos in dem ganzen Kamerarahmen. Villa bemerkt, dass es durch seine Aufnahmen den Eindruck erweckt, als ob Moretti „in einem Bild eingesperrt“ wäre.²²⁷

Während der ganzen Sequenz ist Gerardo nicht zu sehen.

Er erklärt Giovanni später, dass er sich bereits seit dreißig Jahren von den Medien distanziert und somit auch er, ähnlich wie Moretti, „gegen den gesellschaftlichen Strom schwimmt“. Doch schon auf ihrer ersten Überfahrt sollte auch ihn dieses leicht zugängliche Unterhaltungsmedium verändern.

Den beiden Freunden ist der Alltagslärm auf Lipari zu viel, um in Ruhe an ihren Odyssee-Studien zu James Joyce oder einem neuen Filmprojekt zu arbeiten, daher beschließen sie auf einer anderen Äolischen Insel nach Frieden zu suchen.

Wie eine seiner Nebenfiguren in der Episode *In Vespa* flieht nun Giovanni vor einer unangenehmen Situation. Gerardo bezeichnet die Inselreisen als ihre Odyssee.

Das Ziel jedes einzelnen entwickelt sich im Laufe dieser Expedition in gegensätzliche Richtungen. Die ersten zwei Sequenzen beschreiben Situationen auf Salina.

²²⁷ cf Villa, 2007: 13

9.2.2.2 Der Süchtige

(00:35:37 – 00:36:07)

Gerardo und Giovanni sind auf der Insel Salina und Gäste bei deren Freunden, zwei relativ frisch „gebackenen Eltern“, die stundenlang über ihren „Sonnenschein“ Pietro erzählen, während Moretti am Boden zwischen all den Spielsachen liegt.

Gerardo sitzt mit der Mutter am Sofa und sieht fern, während sie über die Aufregung des ersten Kindergartenjahres spricht. Der Vater, der den Jungen zu Bett brachte, kommt herein und dreht den Fernseher leiser.

Beschreibung der Sequenz

Der Vater stellt den Apparat leiser und setzt sich. Gerardo ergreift die Fernbedienung um lauter zu schalten, wird jedoch von der Mutter von seinem Vorhaben abgebracht. Sie meint, es wäre die adäquate Lautstärke, da ihr Sohn schlief. Verständnissvoll erwidert der Gast mit einem „Ah“ und bemüht sich mit allen Mitteln die Showmoderatorin zu hören.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Zuerst fährt die Kamera in den Wohnbereich, um dann auf die Couch zu schwenken. Diese erscheint in der Einstellungsgröße Halbnah. Der Vater gesellt sich zu den zwei Figuren auf die Sitzgarnitur. Nach einem Perspektivenwechsel erscheint der Fernsehapparat, mit dem fast stummen Fernsehprogramm *Chi l'ha visto?*, in Nahaufnahme. In Zeitlupe zoomt die subjektive Kamera den Apparat zur Großaufnahme heran. In der nächsten Einstellung erscheint Gerardo in der three-quarter angling Großaufnahme mit aufgerissenen Augen. Er lehnt sich zur Kamera und somit etwas näher in Richtung des Fernsehschirms vor, wodurch er noch zentraler im Bild ist. Der Diskurs der Gastgeber verstummt und der Zuschauer sieht Gerardo und hört den Fernseher ganz leise im Hintergrund, bevor die Sequenz endet.

Die Aufnahmen erfolgen im deep focus.

Szenisch inszeniert aus dem Off kommen anfangs Stimmen aus dem Fernseher, die Stimmen der Erwachsenen, die nur über ihr Kind reden, sind immer In.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Mimik der zwei männlichen Protagonisten signalisiert dem Zuschauer deren Desinteresse am Familienleben. Die subjektive Kamera weist auf Gerardos gesteigerte Aufmerksamkeit hin. Gespannt und fasziniert sitzt er da, seine Neugierde auf den Text der Moderatorin ist so groß, dass er sich mit der Hand die Ohrmuschel vergrößert. Der starre Blick, seine Geste und die Großaufnahme verdeutlichen Gerardos krankhafte Passion für seichte Unterhaltungsprogramme.

Interpretation

Im Gegensatz zu *In vespa* ist es nun Moretti, der sich für die Probleme der anderen nicht sonderlich interessiert. Für die kinderlosen Männer ist die übertriebene Begeisterung für Kinder unbegreiflich. Gerardo isoliert sich in dieser Sequenz völlig. Das Medium Fernsehen erhält sein ganzes Interesse, er vergisst seine Studien und wird nervös, sobald er die Show-Moderatorin nicht mehr vollständig verstehen kann. Da Gerardo angibt, er habe bereits seit Jahrzehnten nicht mehr fern geschaut, beweist diese Sequenz, dass er vor seiner völligen Entsagung fernsehsüchtig war. Wie bei anderen Süchtigen kippt er in diese „Schiene“ zurück, als er unausweichlich am Schiff damit konfrontiert wird. Auch in einer späteren Sequenz des Films gibt er einerseits zu, sich von dem Medium hinreißen gelassen zu haben, andererseits verteidigt er es und bindet sogar Moretti in seine Rechtfertigung mit ein.

Moretti selbst zeigt hier, am Beispiel seines Intellektuellen und kultivierten Freundes, das medienspezifische Konsumverhalten der Menschen.²²⁸ Während sich Giovanni von Filmen wie *Flashdance* oder Lattuada's *Anna* bezaubern lässt und dazu steht, gibt Gerardo auf Alicudi seine Sucht nicht öffentlich zu. In einem Brief an den Papst befürwortet Gerardo sogar die Unterhaltungsprogramme als Unterstützung des Familienzusammenhalts und widerspricht damit seinen ehemaligen Vorbildern Enzensberger und Popper, welche das Medium Fernsehen negativ besetzen.

²²⁸ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 102, 110

9.2.2.3 Die laissez-faire Erziehung

(00:39:48 – 00:41:05)

Während ein Mann bei einer Telefonzelle mit einem Kind telefoniert und Tierlaute imitiert, macht Nanni Moretti seinen Gedanken und der Erklärung über die Einzelkindersituation, mit einem Wechselspiel von In- und Off-Stimme, Luft.

Beschreibung der Sequenz

Salina wird von den Kindern dominiert, kommandiert und tyrannisiert.

Der Protagonist erklärt, dass das Kind einer Familie das Telefon stundenlang blockiert und daher ein Gespräch unter Erwachsenen nie zustande kommt. Es folgen einige dieser Gespräche, wo die Kleinen den Großen Fabeln erzählen oder die Erwachsenen Tierlaute nachmachen müssen. Die Schlussszene zeigt verzweifelte Eltern bei den Telefonzellen.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

In unterschiedlichen Nah- und Großaufnahmen erscheinen die Kinder und Erwachsenen, darunter auch Giovanni Moretti, im three-quarter angling und deep oder shallow focus. Dabei befinden sich die Großen auf der Straße, während die Minderjährigen im Haus telefonieren. Die parallele Darstellung der Handlungsräume erfolgt mithilfe von Überblendungen. Am Ende fährt die Kamera von der Halbnahen in eine three-quarter angling Totale zurück. Sichtbar sind, wie auf einer Bühne, drei Erwachsene bei verschiedenen Münztelefonen im deep focus.

Im Hintergrund läuft eine erheiternde Musik.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

An der Mimik, Gestik und Sprache der Erwachsenen ist erkennbar, dass sie an den Apparaten verzweifeln, weil sie von den Kindern unnötig aufgehalten werden. Obwohl sich Kinder sonst von einer kräftigen Stimme einschüchtern lassen, hat auch Giovanni keine Chance. Die kleinen Tyrannen nützen diese Situationen wiederum zur Kommunikation und zum Zeitvertreib. Ob die Großen „weiter verbunden“ werden, hängt schließlich von der Laune der Kinder ab. Komödiantisch werden hier Frauen und Männer Kindern verschiedenen Alters ausgesetzt, um die Aussichtslosigkeit der

Situation darzustellen. So zeigt der Regisseur in der Nahaufnahme eine Mutter, die mit einem Kleinkind telefoniert, das die Sprache noch nicht beherrscht. Die Verzweiflung wird dem Zuschauer durch die Gestiken der Nebenfiguren suggeriert: Flehend stehen diese an den Apparaten, ein Mann sinkt sogar vor einer Telefonzelle auf die Knie, während Moretti den Telefonierenden erheitert zuhört, sie nachahmt und zwischen ihnen hin und her geht.

Interpretation

Auf Salina wirft Giovanni einen Blick in den Mikrokosmos Familie und seine Schwierigkeiten.²²⁹ Theatralisch überzogen wirkt in dieser Sequenz das Ende: Nanni Moretti wandelt zwischen den drei Telefonzellen hin und her, beobachtet die Akteure und amüsiert sich über das individuelle Verhalten bei dem Versuch mit einem Erziehungsberechtigten zu sprechen. Ein Mann wirft sich sogar zu Boden, fleht und bittet doch endlich mit dem Kindsvater sprechen zu dürfen.

Hier beleuchtet Moretti die Veränderung der Familienstruktur im Wandel der Zeit auf groteske Art und Weise und geht dabei auf den Rückgang der Geburtenrate ein.

In seiner Jugend war es normal, viele Kinder zu haben, doch dieser Trend geht stark zurück. Viele Paare bleiben sogar kinderlos. Auf Salina stellt er einen Rollentausch dar. Diese Einzelkinder wachsen behütet und in einem harmonischen Verhältnis auf. Die Eltern sind überfürsorglich, was mitunter bedeutet, das eigene Wohl zu opfern. Die Kinder erkennen ihre Macht, welcher sich die Eltern unbewusst unterwerfen. Diese Unterlegenheit macht Moretti anhand dieser Sequenz deutlich. Die Kinder werden in familiäre Entscheidungen mit eingebunden und teilen gemeinsame Vorlieben, wie etwa das Lesen von Weltliteratur.²³⁰

Aber nicht nur die Eltern sind in seinem Film den kleineren Mächten ausgeliefert, auch der Bürgermeister auf Stromboli ist einer bösartigen Gemeinde ausgesetzt.

²²⁹ Carluccio, 1999: 63

²³⁰ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 75f, 87, 99

9.2.2.4 Die Macht des Machtlosen

(00:48:30 – 00:48:45)

Beschreibung der Szene

Auf der Suche nach einer Unterkunft für die zwei Gäste begibt sich der Bürgermeister zu seinen Inselbewohnern. Nebenbei erzählt er, die Insel und die italienischen Traditionen, gegen den Willen seiner Wähler, von Grund auf umgestalten zu wollen und sich dabei an Kommerzländern, wie den Vereinigten Staaten von Amerika oder Japan, zu orientieren. Die Unzufriedenheit auf der Insel macht sich dadurch bemerkbar, dass jeder dem Inseloberhaupt die Türe vor der Nase zuwirft oder sie erst gar nicht aufmacht. Schließlich steht der Bürgermeister vor einem Gartentor und faltet flehend die Hände, doch vergebens.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die emotionale, extradiegetische Musik begleitet die Reisenden auf ihrer Fahrt von Haus zu Haus. In der Totalen steht der Bürgermeister vor einem Gartentor. Hierbei kommen das Weitwinkelobjektiv und der deep focus zum Einsatz.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Der Bürgermeister erscheint im Bild kaum in der Großaufnahme, wodurch während der Sequenz kein Verständnis für ihn hergestellt wird. Am Ende steht er am Pier, wird in der Nahaufnahme erfasst, und winkt seinen Gästen zum Abschied, als er seine unerfüllten Träume schildert. Die Musik sowie die vorhergehenden Nahaufnahmen von den engen, alten Straßen Strombolis und den Protagonisten unterstreichen die Aussichtslosigkeit der Situation. Hier werden Giovanni und Gerardo ihre Arbeiten nicht fortsetzen. Der emotionalste Moment ihrer Situation macht sich in den beschriebenen 15 Sekunden deutlich.

Das ideenreiche, aber unverstandene Inseloberhaupt ist um seine Gäste bemüht, macht jedoch enttäuschte Gesten, da er sie nicht unterbringt. Die Totale zeigt die Erschöpfung und die Verzweiflung in den Gesichtern der drei Figuren. Giovanni stützt sich auf der Fahrerkabine des Vehikels ab und sein Kopf versinkt in seiner Hand, während Gerardo die Augen geschlossen hat und fast von der Tragefläche zu fallen scheint. Durch die optische Verzerrung mithilfe des Weitwinkelobjektivs

entsteht der unbehagliche Eindruck, als ob das Transportmittel des Inseloberhauptes und seine Insassen von den Hausmauern zusammen gedrückt werden würden. Die Freunde akzeptieren über die ganze Insel geführt zu werden, ohne jegliche Möglichkeit auf eine ruhige Gaststätte.

Interpretation

Betrachtet man die Präsentationsweise dieser Insel, ist der Einfluss des Auslands auf die innerpolitische Entwicklung und Kultur, durch das Oberhaupt, zu bekritteln.

Auf Stromboli zeigt sich die Traditionsverbundenheit der Bevölkerung. Ewa Mazierska und Laura Rascaroli erkennen, dass sich Moretti hier auf die Krise der Autoritäten in der heutigen Zeit bezieht.²³¹

Doch ist Moretti Innovationen gegenüber nicht abgeneigt²³², da er am Ende dieser Sequenz fröhlich aus dem Schiff winkt. Anders als auf Panarea, wo seine übertriebene Mimik, die infolge dessen die „Flucht vor dem Kitsch“ und der PR-Managerin, für Giovanni Verachtung sprechen. Symbolisch schließt er dort die Schiffstüren hinter sich, er sperrt somit diese seichten, gedankenlosen Ideen aus und will sich nicht länger damit auseinander setzen. Das Verhalten des Reisenden ist allerdings neu zu interpretieren, wenn man sich die Aussage des Vespafahrers in der ersten Episode in Erinnerung ruft. In *In vespa* betont Moretti, dass er bestrebt sei, einer Minderheit anzugehören. Diese Gedanken werden auf Stromboli und Panarea in die Tat umgesetzt. Anders als die Bewohner Strombolis hört sich Giovanni die Wunschvorstellungen des Bürgermeister an, auch auf Panarea widerstrebt es ihm sich den Inselbewohnern anzupassen, daher verlässt er die Insel umgehend.

²³¹ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 35, 41

²³² cf Carluccio, 1999: 63

9.2.2.5 Die gefundene Stille auf Alicudi

(01:02:41 – 01:04:14)

Beschreibung der Sequenz

Den letzten Aufenthalt haben sie auf der Insel Alicudi. Kam Giovanni bisher immer nur auf dem Schiff zum Schreiben seiner Selbstdarstellungsliteratur, so findet er hier die Ruhe, die er sehnsüchtig sucht. Bei einem Einsiedler untergebracht, sitzen sie vor dessen Haus, der eine Gast schreibt in sein Tagebuch, der andere schreibt einen Brief an den Papst, um ihm zu erläutern, dass Fernsehen kein „Teufelswerk“ sei, sondern die Familie zusammenfüge, da eine Fülle an Unterhaltungsprogrammen die gemeinsame Neugier immer wieder von neuem bündelt. Unmotiviert fängt Gerardo an, innerhalb von zwanzig Sekunden sieben italienische Seifenopern aufzuzählen. Der Einsiedler und Giovanni lauschen schweigend, bis der Gastgeber den Stadtmenschen mitteilt, dass es keinen Strom auf Alicudi gebe. Gerardo ergreift die Flucht und gesteht sich schließlich ein, dass er ohne Technik nicht leben kann.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Aus der three-quarter angling Halbtotale im deep focus fährt die Kamera zurück in die Totale. Moretti ist zuerst im two-shot abgebildet, wobei Gerardo am rechten Bildrand im Vordergrund angeschnitten wird. In einer Totalen sind alle Figuren im Bild. Die triangular composition erstreckt sich hierbei im Mittelgrund. Die Männer sitzen auf einer Mauer und ihr Gastgeber beobachtet sie. Giovanni verbalisiert den Inhalt seiner Gedanken. Die Stimmen der Darsteller sind synchron beziehungsweise diegetisch. Die nachkommende three-quarter angling Großaufnahme zeigt zuerst Gerardo im shallow focus, dann den Gastgeber und Giovanni im deep focus. Die Kamera kehrt noch einmal in die Totale zurück, bevor die Großaufnahme in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, zwischen Gerardo und dem Einsiedler, bis zum Ende der Sequenz andauert. Nach einem jump cut zeigt die Totale Gerardo, der durch das Bild läuft und den steinigen Bergweg zum Hafen hinuntereilt.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Endlich kann Giovanni zufrieden sein, auf Alicudi ist es still, doch ihm ist es zu still:

„Qui c'è molta calma... una calma terribile.“

Um diesen Gedanken zu verstärken, verzichtet Moretti sogar auf die musikalische Einleitung der Sequenz.

Da der Protagonist synchron spricht, wird dem Zuschauer vorerst suggeriert, dass er einen Monolog führt. Als der Fremde sich erkundigt, was die Männer machen und Moretti ihm zu verstehen gibt, dass er in sein Tagebuch schreibt, zeigt sich für den Betrachter auch hier das Spiel mit der Sprache und der Zeit.

Der Einsiedler ist gastfreundlich und zeigt sein Interesse den Freunden gegenüber. Gerardo überhäuft ihn daraufhin überschwänglich mit Informationen. Um seinen Argumenten mehr Ausdruck zu verleihen gestikuliert er und predigend wie der Papst. Seine Augen sind regungslos, als ob er vor dem Fernsehapparat fixiert wäre. Diese Mimik verinnerlicht dem Zuschauer Gerardos Begeisterung, während der skeptische Blick des Fremden zu verstehen gibt, dass er mit dem Standpunkt seines Gastes überfordert ist. Giovanni wendet den Blick ab und geniert sich für seinen Freund.

Wie ein kleines Kind hinterfragt der Fernsehsüchtige schließlich die aufklärende Aussage „*In quest'isola non c'è elettricità*“, um dann panisch zum ablegenden Schiff zu laufen. In der Totalen bietet er dem Zuschauer abschließend eine Aufzählung von technischen Errungenschaften und gesteht sich seine Liebe zum Fernsehen ein.

Interpretation

Zu Beginn der Sequenz scheint Gerardo Giovanni zu imitieren. Nebeneinander schreibt jeder seine Gedanken nieder, doch teilt Moretti Gerardos Interesse nicht.

In den Großaufnahmen werden dem Zuschauer drei unterschiedliche Charaktere näher gebracht. Der Einsiedler ist prinzipiell zufrieden mit seinem Lebensstil, sehnt sich jedoch auch nach Gesellschaft. Gerardo lebt in seiner eigenen Welt der Zurückgezogenheit: Auf Lipari widmete er sich nur den Werken von James Joyce, auf seiner Reise isoliert er sich schließlich, um seiner Mediensucht nachzugeben. Giovanni, einst auf der Suche nach Ruhe, ist es auf Alicudi zu still, da er ein gesundes Mittelmaß sucht. Ironisch demonstriert Moretti, dass eine absolute Isolation nicht erstrebenswert ist.

Giulia Carluccio hält hierbei fest, dass sich Moretti nicht völlig von sozialen Beziehungen loswünschen will, aus Angst dann auch alleine bleiben zu müssen.²³³

²³³ cf Carluccio, 1999: 63

9.2.3 Sequenzanalyse Capitolo III – Medici

Medici dokumentiert den Verlauf seiner bereits überwundenen Krankheit. Der Zuschauer beobachtet oder begleitet den kranken Protagonisten, der von einem Arzt zum anderen fährt, um seinen Juckreiz zu bekämpfen.

Hier sucht der Darsteller das völlige Vertrauen des Publikums, um glaubwürdig zu erscheinen.

9.2.3.1 Morettis Chemotherapie

(01:06:18 – 01:08:28)

Beschreibung der Sequenz

Moretti liegt im Bett und telefoniert. Der Zuschauer sieht den Infusionsbeutel an einer Malerleiter befestigt und die Vorbereitung des Protagonisten auf seine letzte Chemotherapie.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Sequenz beginnt mit einer Nahaufnahme in perspektivischer Schrägheit. Unvertont ist Giovannis Stimme synchron sowohl am Telefon als auch im Gespräch mit seiner Frau, die szenisch integriert aus dem Over antwortet. Neben dem Bett steht eine Leiter, an der ein Infusionsbeutel hängt. Die Kamera schwenkt vertikal die Leiter entlang, bis sie beim Tropf innehält. Durch den Zimmerspiegel, den interior frame, erfolgt eine Verdoppelung dieser Aufnahme im deep focus. Nach einem Perspektivenwechsel ist die Hauptfigur in der three-quarter angling Großaufnahme im Bild, als ihn zwei Frauen für die Chemotherapie vorbereiten. Ihre Arbeit wird in einem Rückwärtszoom verbildlicht. In dieser triangular composition dominiert Moretti in der Bildmitte, während die Frauen links und rechts im Vordergrund von der Kamera angeschnitten werden. Die Kamera nähert sich erneut an, bleibt einige Male kurz stehen, um dann bis in Großaufnahme an Moretti heranzufahren. Diese Einstellung bleibt zur Einblendung der Hand, während er die zusätzliche Infusion erhält, und dem Schwenk hoch zum Gesicht bestehen, bevor die Sequenz endet.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die großen Aufnahmen zeigen Giovannis kränklich weißes, ausgezehrttes Gesicht. Mit zerzaustem Haar liegt er regungslos im Bett und ist den ärztlichen Händen ohnmächtig ausgeliefert. Bescheiden ist hier die Aufhängung der Infusion, wofür die Leiter zweckentfremdet wird. Durch das Spiegelbild des Plastikbeutels wird dem Zuschauer die Schwere der Krankheit suggeriert. Sowohl die schockierende Situation wie auch die inszenierten Behandlungsmaßnahmen für Morettis letzte Chemotherapie erregen das Mitgefühl des Zuschauers.

Interpretation

Giovanni Moretti leitet die dritte Episode, *Medici*, mit der folgenden Aussage ein:

“Questa è la mia ultima seduta di chemioterapia, la cura che si fa quando si ha un tumore. E ho deciso di filmarla”

Die erste Szene, über den sterblichen Körper, den Respekt vor dem Leben und den Sieg über den Tod, hält der Regisseur mit einem 16mm Film fest²³⁴, wodurch er ihr Authentizität verleiht. Das Telefon ist seine einzige Möglichkeit, aus diesem „Gefängnis“, welches durch den Rahmen und durch das Bett dargestellt wird, auszubrechen und Verbindung zu einer gesunden Außenwelt herzustellen.

Am Ende fragt Moretti provokant bei der Ärztin nach, ob sie ihm das Antibiotikum bereits gespritzt hätte. Dieses Verhalten zeigt, dass er schon viele Arztbesuche, Fehldiagnosen sowie falsche medikamentöse Therapien über sich ergehen ließ und dadurch das Vertrauen zu den Ärzten verloren hat.

9.2.3.2 Die chinesische Medizin

(01:25:41 – 01:27:10)

Beschreibung der Sequenz

Die italienischen Ärzte verschreiben Giovanni nur Medikamente, die ihm keine Heilung versprechen. Den Kampf gegen den Krebs nicht aufgebend, sucht er Hilfe in der chinesischen Medizin. Zwei Ärzte messen dort seinen Puls, wechseln den Platz

²³⁴ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 31f

und messen erneut. Ein anderer Arzt übersetzt deren Fragen, zum Beispiel ob Giovanni im letzten Jahr ein ausgeprägtes Sexualleben hatte. Moretti verneint, ein chinesischer Arzt misst daraufhin erneut seinen Puls.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Sequenz beginnt in der Einstellungsgröße Halbnah im three-quarter angling. Der Schauplatz der Handlung, die Arztpraxis, wird durch ein Plakat über den menschlichen Körper im Hintergrund bestimmt. Die motivierte Lichtquelle erscheint in Form eines Fensters. Die Aufnahmen erfolgen im deep focus.

Giovanni sitzt zwischen den Ärzten. Die motivierte Kamera schwenkt hoch und nieder, um den Platzwechsel der Chinesen zu verstärken. In diesem Raum gibt es keine zusätzlichen Tonquellen, außer die In-Stimmen der Figuren. In einem horizontalen Schwenk wird ein weiterer Arzt sichtbar, er übersetzt die Fragen an den Kranken, hier schwenkt die Kamera noch zweimal hin und her, dabei achtet der Regisseur immer auf die Bilddance durch triangular compositions im Hintergrund. Nach einem Perspektivenwechsel fällt der Blick in einem profile two-shot auf einen chinesischen und den italienischen Arzt. Der Italiener stellt schließlich die sehr intime Frage an Moretti. Dann ändert sich die Aufnahme in die anfängliche Einstellung und Aufnahmetechnik, in welcher Moretti, ein chinesischer Mediziner und der italienische Arzt zuletzt frontal im Bild erscheinen.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Die Situation wird sehr ironisch dargestellt. Der Platzwechsel wirkt überzogen.

Moretti wird gefragt, ob er ein sexuell ausschweifendes Leben führe, woraufhin sowohl der italienische als auch der chinesische Arzt interessiert und urteilend in die Kamera blicken. Moretti widerspricht ihren Unterstellungen mit starker, entschlossener Stimme und einem überzeugenden „No“. Durch die stumme Geste des Chinesen wird dem Zuschauer suggeriert, dass auch dieser Arzt überfordert ist und keine passende Diagnose auf Giovannis Symptome weiß, dem Patienten aber helfen möchte. Wie sooft zuvor taucht auch diesmal Morettis sinnierender, starrer Blick ins Leere auf, bedrückt wendet er sich ab.

Interpretation

Auf altmodische Weise messen die zwei Asiaten den Puls. Aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten ist der Verlauf des Arztgesprächs unklar. Wieder erhält der Kranke keine zufrieden stellende Antwort auf die Ursache seines Juckreizes, der Schlaflosigkeit und des Gewichtsverlusts. Die aufdringliche und intime letzte Frage nach Morettis Sexualleben bezieht sich auf die Leichtlebigkeit und Lasterhaftigkeit der heutigen Gesellschaft. Die Bemühung der chinesischen Ärzte, der Ursache auf den Grund gehen zu wollen, lässt sich anhand der letzten Aktion beweisen. Anders als die italienischen Spezialisten greift der Praktiker nicht zum Stift, um Moretti ein neues Rezept für seine Sammlung zu überreichen, sondern kümmert sich um seinen Patienten.

9.2.3.3 Das „happy end“

(01:33:26 – 01:34:32)

Beschreibung der Sequenz

Giovanni sitzt in einem Café und spricht die Gedanken, die er in sein Tagebuch einträgt, laut aus. Um ihn herum sind drei Tische mit Zetteln und Medikamenten angeräumt, die er innerhalb eines Jahres sammelte. Er betont, dass er aus seiner Krankheit zwei Dinge mitgenommen hat: Mediziner hören sich gerne reden, können aber nicht zuhören, und ein Glas Wasser ist gut für die Gesundheit. Er geht an die Bar, macht seine Bestellung und betont zu guter Letzt das Glas Wasser, welches er genüsslich trinkt. Mit seinem Augenaufschlag endet die Sequenz.

Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen

Die Anfangseinstellung ist Nahe auf Moretti, die Kamera fährt zurück und platziert den Protagonisten in einer Halbtotale, im deep focus, umgeben von den angeräumten Tischen. Hier erfolgt ein single shot. Als Giovanni aufsteht und bis in die three-quarter angling Großaufnahme zur Bar geht, schwenkt ihm die Kamera horizontal nach. Die Hauptfigur trinkt aus dem Glas, während die Kamera vertikal hoch schwenkt, um Giovanni abschließend aus der Aufsicht im shallow focus zu erfassen. Dann setzt die extradiegetische Musik ein und es erfolgt eine Überblendung in den Abspann.

Inszenierte Gefühle und Gedanken

Erleichtert stellt der Zuschauer fest, dass Moretti seine Krankheit überwunden hat. Erschütternd ist jedoch der Blick in den weiten Raum, in dem die Figur von Rezepten und Medikamenten eingeengt wird. Befreiend, zufrieden aber auch albern wirkt Morettis Schluck aus dem Glas. Gefühlsintensiv und desillusionierend ist Giovannis abschließender Blick, in der Großaufnahme. Aus dem Off ertönt ein Lied von Fiorella Mannoia, das den Film abschließt. Der Songtext suggeriert dem Zuschauer, dass Nanni Morettis Film nicht ausschließlich auf Tatsachen beruht.

Interpretation

Durch die in dieser Arbeit zuvor schon erwähnte Symbolik der Akkumuli lässt sich hier erkennen, dass Moretti im Laufe eines Jahres viele Erfahrungen gesammelt hat. Entschlossen schließt er sein Buch, das zuvor immer nur offen in seinen Händen lag, und legt es auf den Tisch. Dem Zuschauer wird also suggeriert, dass die Geschichte damit abgeschlossen ist.

Federica Villa hat den abschließenden Blick Giovannis genauer analysiert, mit dem er das Gesehene in Frage stellt, sodass sein Film nur das Leben irgendeines Signor Giovanni darstellt. In dieser Sequenz verbindet und akkumuliert sich alles: die Stimme des Erzählers wird erneut jene der Figur, der Gegenwart und der Geschichte. Dieser Blick und die musikalischen Unterlage mit dem Titel «*La vita che già avevo immaginato, ma diversa nel finale, non sarebbe certo stata normale*»²³⁵ verweisen, nach Villa, darauf, dass Moretti den fiktiven Raum hier verlässt.

²³⁵ cf Villa, 2007: 81

9.2.4 Resümee zu *Caro diario*

Nanni Morettis autobiographischer Film setzt sich aus drei Episoden zusammen, welche drei unterschiedliche Genres behandeln. Wie in einem Tagebuch trennt und vereint Nanni Moretti in seinem Werk Dokumentation, Fiktion und Autobiographie. Anders als die Geschwister Comencini streicht dieser Regisseur die Entwicklungsstadien seiner Figur Giovanni mehr als deutlich heraus: In der dokumentarischen Episode *In vespa* kundschaftet er seine Heimatstadt, wie ein Kind, aus. In der fiktionalen Episode *Isole* begibt sich Moretti, wie ein junger Mann, gemeinsam mit seinem Freund auf eine Reise, um seinen Platz in der Welt zu finden. *Medici* ist demzufolge der ausdrucksstärkste Teil des Films, da er sich mit dem Zerfall des Körpers, Morettis Krankheit und dem Tod auseinandersetzt.

In den Großaufnahmen und profile two-shots wird der deep focus verwendet, wodurch die Meinungen und Wünsche der Figuren mehr Gewicht erhalten.

Die Gedanken werden dem Zuseher sowohl synchron als auch asynchron mitgeteilt. Die Gefühle werden dem Zuschauer durch die Mimik und die Ausdrucksweise der Protagonisten suggeriert sowie mit der Filmmusik akustisch verstärkt.

In der ersten Episode ist die Verwendung des tracking shot, welcher durch ein Weitwinkelobjektiv („wide angle“²³⁶) in der Totalen verstärkt wird, während der Stadtrundfahrt auf der Vespa besonders häufig, da der Zuschauer dem Protagonisten durch eine camera car folgt oder vorausfährt. Der Regisseur präsentiert hier seine Hauptfigur, einen sympathischen und egoistischen Vierzigjährigen. In diesen, aufgrund der Interaktionsarmut, beklemmenden Einstellungen empfindet der Zuschauer die Figur als unnahbar und lauscht seinen dokumentarischen Off-Kommentaren über die Entwicklung Italiens seit den 60er Jahren, aber auch seinen Interessen.²³⁷ Kaum spricht er seine Gedanken aus, folgt im Anschluss daran die Verbildlichung derselben. Hierbei kommt es, durch die subjektive Kamera, zu Froschperspektiven und Teleüberlagerungen, als der Erzähler die schönen Gebäudefassaden betrachtet. In dieser Episode werden Giovanni's Dialogsituationen vor allem durch die weiten Einstellungen im shallow focus realisiert.

²³⁶ Mikunda, 2002: 130

²³⁷ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 35, 88

Diese Konversationen sind äußerst ungewöhnlich und wirken, aufgrund der einsilbigen Antworten seiner Gesprächspartner, surreal. Giovannis Sehnsucht nach gesellschaftlichem Kontakt zeigt sich, als er das Gespräch mit dem Autofahrer sucht, der sich jedoch nur über ihn lustig macht. Aufnahmetechnisch wird die Situation durch cut-in shots intensiviert. Seine Bewunderung für die Schauspielerin Jennifer Beals wird dem Zuschauer sowohl durch cut-in als auch durch cut-away shots, in den Nah- und Großaufnahmen, suggeriert. Moretti verwendet zweimal die Überblendung um seine Gedanken in der Nahaufnahme darzustellen. Die erste Überblendung zeigt einen kurzen Zeitsprung, während Morettis Aufenthalt bei der tanzenden Gruppe, als er mitsingt und mittantzt. Der andere Gedankensprung erfolgt nach Morettis zweitem Kinobesuch. Die Musik drückt hier die Zufriedenheit des Protagonisten aus.

Kommen sonst nur der deep und der shallow focus zum Einsatz, so unterstreicht der Regisseur durch die Verwendung des selective focusing und der melancholischen Musik bei der Aufnahme Pasolinis Denkmal seinen Respekt für diesen Künstler.

Carluccio betont, dass Moretti in *In vespa* einen Vorgeschmack auf seine Arbeit als Regisseur gebe.²³⁸ Die erste Episode entspricht, aufgrund der überaus themenreichen Situationen, einem polythematischen²³⁹ Tagebuch.

In den Episoden *Isole* und *Medici* wird Moretti häufig aus der Vogelperspektive in Szene gesetzt, wodurch dem Zuschauer suggeriert wird, dass der Protagonist seiner Situation nicht entfliehen kann.

In *Isole* praktizieren die unabhängigen Bewohner jeder Insel starr ihren introvertierten Lebensstil.²⁴⁰ Michaela Fink erklärt, dass in Morettis Filmen Reise und Flucht als Metapher für die psychische Weiterentwicklung des Protagonisten zu verstehen sind. Er thematisiert vergessene Ideale und beleuchtet das Leben jener Figuren, die sich in ihrer Umwelt nicht durchsetzen können.²⁴¹ Besonders humorvoll ist die Szene bei Gerardo: Moretti, sichtlich genervt von dem Straßenlärm, der akustisch verstärkt aus dem szenisch integrierten Over durch das Fenster dröhnt, entfernt sich von der fixen Kamera in der Nahaufnahme und zieht den Vorhang zu, anstatt das Fenster zu schließen. Durch die Entwicklung des Protagonisten ändert sich auch das Verhältnis

²³⁸ cf Carluccio, 1999: 62

²³⁹ zitiert nach: Glowinski in Gugulski, 2002: 25

²⁴⁰ cf Mazierska/Rascaroli, 2004: 41

²⁴¹ cf Fink, 2008: 29

zum Zuschauer. In dieser Episode nimmt der Zuschauer als Beobachter an einer fiktiven Geschichte, die sich ähnlich Homers Odyssee abspielt, teil. Hier finden zwar übertriebene, aber durchaus nachvollziehbare Konversationen statt. Morettis Erzählstimme wechselt sehr stark zwischen Off, welche einen Streit zwischen ihm und Gerardo oder das Verhalten auf den Inseln dokumentiert, und In. Die synchrone Stimme kommt nicht nur in Dialogsituationen zum Einsatz, sondern auch in Monologen, zum Beispiel am Schiff, als er schläft. Moretti betont, dass er sich nur auf dem Wasser wohl fühlt. Die Figuren werden überspielt, also übertrieben dargestellt. So zeigt Nanni Moretti die Eltern in Großaufnahme, die zugeben, dass sie ein Fest veranstalteten, als ihr Sohn sich das erste Mal die Windel auszog. Die Einblendung des Zöglings zeigt allerdings, dass dieser die Bewunderung noch gar nicht versteht. Auf dem Vulkan von Stromboli verliert der Zuseher jeglichen Respekt für Gerardo: Der Fernsehsüchtige schickt Giovanni zu einer amerikanischen Reisegruppe, um an seiner Stelle Informationen zu der Telenovelle *Beautiful* einzuholen. Während Giovanni den Vulkan hinabsteigt, wendet er sich immer wieder fragend an seinen Freund, der durch die rhythmisch-schwungvollen Erläuterungen den Zuschauer erheitert. Schließlich wird Giovanni in einem group shot erfasst, wo hingegen die Kamera die stumme Nebenfigur aus der Froschperspektive in der Einstellungsgröße Weit, auf der Vulkanspitze, zeigt. Die Aufnahmen suggerieren dem Zuseher die Gemütszustände der Protagonisten. Die selbstsichere Hauptfigur, die das Bild dominiert, steigt nicht zurück auf den Gipfel, sondern teilt seinem Freund den Serienverlauf schreiend mit, während die Mimik der Amerikaner zu verstehen gibt, dass sie sich über die Italiener wundern. Die Aufnahmetechnik zur Darstellung von Gerardo lässt seine Gestalt sowohl im Vergleich zu dem Vulkan als auch zu Giovanni winzig erscheinen, wodurch sein Ansehen visuell geschmälert wird.

Sympathie und Antipathie sind besonders in den triangular compositions auf den Inseln Stromboli und Panarea bemerkbar. Während sich die Protagonisten auf Stromboli kommunikativ gegenüber den Ideen des Bürgermeisters präsentieren, zeigt diese Bildanordnung, mit den abwechselnden Großaufnahmen der Figuren im shallow focus auf Panarea, die Abneigung der Figuren Gerardo und Giovanni gegenüber anspruchslosen Veranstaltungen. Auf Alicudi werden die Reisenden von einem Bewohner begrüßt, der meint, es warte jemand auf sie. In einem two-shot erscheint Moretti, der überrascht fragt, wer auf sie warten würde. In den Framings

zeigen sich hier die unterschiedlichen Interessen der Reisenden: Gerardo verfällt den seichten Unterhaltungsprogrammen und Telenovellen, während sich Giovanni vor allem für anspruchsvolle Filme begeistert. Allgemein ist die melodische Filmmusik in *Isole* symbolisch für die Reiselust der Protagonisten, auf Stromboli unterstreicht sie zusätzlich deren Unsicherheit. Während *In Vespa* melodramatisch endet, erfährt der Zuschauer in *Isole* ein komödiantisches Ende, als Gerardo überstürzt aufbricht und schreiend den holprigen Weg zum Hafen von Alicudi hinunterläuft.

In der dritten Episode fühlt sich der Zuschauer wie Morettis unmittelbarer Gesprächspartner, als dieser im Auto, bei den Ärzten oder im Badezimmer diegetisch über seine Sorgen spricht. Nahaufnahmen, Großaufnahmen und ein kumpelhafter Umgangston verstärken diesen Eindruck. War er *In vespa* und *Isole* von viel Raum umgeben, so ist der Handlungsraum in *Medici* überladen, da er ständig von Rezepten und Zetteln umgeben ist.

Nach der ersten Sequenz folgt ein jump cut, in der Nahaufnahme erblickt der Zuseher hier den Protagonisten krank im Bett. In diesen Einstellungsgrößen erfolgen auch die Badezimmersequenzen, die den Protagonisten im Kampf gegen seinen Juckreiz zeigen und besonders erschreckend auf den Zuschauer wirken.

In einem group shot erfasst ihn die Kamera im Wartezimmer inmitten vieler Patienten. In den Arztpraxen erfolgen two-shots. Besonders eigenartig ist hier der Hinweis Giovannis, dass die Ärzte auf seine Muttermale aufpassen sollen.

Giovanni sitzt daheim vor dem Telefon und hält ein Telefonbuch in seinen Händen, als er ironisch aus dem Off berichtet, dass er die Koryphäe der Hautärzte anruft, die er jedoch nicht erreicht. Bei der Vertretung zeigt die Kamera den Protagonisten in der Einstellungsgröße Halbnah. Dieser Arzt verordnet ihm eine Reihe neuer Medikamente und merkt nicht, dass Giovanni aus dem Zimmer geht. Erneut aus dem Off erläutert der Erzähler parallel zum Bild, dass ihm der Arzt zu energisch erschien.

Durch das Framing im Auto befindet sich der Zuschauer entweder hinter Moretti und sieht ihm über die Schulter auf die stark frequentierte Straße oder er ist sein Beifahrer, während Moretti seine Ängste synchron ausspricht. Ein anderes Framing lenkt den Zuschauerblick in Morettis vollen Kühlschrank. Asynchron erläutert der Erzähler Giovanni, dass er auf nahezu alle Lebensmittel allergisch ist.

Tragikomisch wirkt sowohl die Darstellung der ständigen Behandlungsmaßnahmen und der Rezeptverordnungen, die nach jedem Arztbesuch länger werden, als auch die Apothekenbesuche. In einer triangular composition fällt der Blick dabei Overshoulder auf die Apothekerin, die überfordert Morettis Auflistung an Allergien zuhört. Später steht der Kranke vor dem Apothekerpult mit einer Unmenge an Medikamenten, während die Apothekerinnen ständig neue Arzneien herbei tragen.

In einer Großaufnahme im deep focus erfasst sitzt Giovanni vor einem angeräumten Schreibtisch. Der Zuschauer sieht ihm entsetzt über die Schulter, als dieser beginnt die Beipackzettel der Medikamente zu lesen und selbst bestimmt, welche Medikamente er zu sich nimmt und welche nicht. In dieser Episode ist der Einsatz der Filmmusik sehr gering. Einzig das Unbehagen Morettis Situation wird dem Zuschauer durch eine bedrückende Musik suggeriert, als er mit langärmeligem Hemd und Socken zum Strand geht, während die Badegäste nur leicht bekleidet sind und das schöne Wetter in vollen Zügen genießen können.

Die letzten Aufnahmen erfolgen in der Großaufnahme und im shallow focus.

Ein Framing des Röntgengeräts zeigt Giovanni, der mit In-Stimme erzählt, dass sein Tumor operabel ist. Hier fühlt sich der Zuschauer wie die Krankenschwester, die den Patienten in das Röntgengerät schiebt. Durch Morettis Aussage erwacht allerdings die Hoffnung auf ein Happy End.

Die Licht- und Schatteneffekte sind in den folgenden Sequenzen interessant. In der Traumsequenz der ersten Episode ist Morettis Gegenwart nur durch das von ihm überlagerte Akzentlicht bemerkbar, während die Figur im Schatten seinem beleuchtetem Hassobjekt, dem Filmkritiker gegenüber sitzt. Auch in *Isole* bilden sich markante Lichteffekte auf Giovanni ab, als er mitten in der Nacht von seinen Gastgebern geweckt wird. In *Medici* wiederum erscheint Moretti von einem Schatten überzogen, als er im Auto sitzt und zugibt, nicht gegen die Krankheit ankämpfen zu können. Diese drei besonderen Schatteneffekte verdeutlichen dem Zuschauer drei emotionale Stadien: Im ersten Fall ist der Erzähler wütend, daher erscheint er durch das Licht dämonisch und seine laute Stimme dominiert die Situation. Im zweiten Fall erheitern die Akzentlichter in der Nachtsequenz, da Moretti sich trotzig seinem „Wecker“ widersetzt, während in *Medici* Giovanni völlig hilflos und verzweifelt auf den Zuschauer wirkt.

10 Conclusio

Die vorliegende Arbeit soll Einblick in die Filmtheorie geben und anhand der zahlreichen Sequenzanalysen aufzeigen, wie arbeitsintensiv die Gestaltung jedes Details ist. Hierzu wird besonders auf die aufnahmetechnische Darstellung der Figuren im Raum geachtet. In den Filmen werden die Gedanken und Gefühle der Handlungsträger in der three-quarter angling Großaufnahmen erfasst. Die Beziehung der Figuren zueinander verdeutlicht der Regisseur mithilfe der Bildkomposition in den Einstellungsgrößen Nah bis Totale. Da in der Analyse nicht auf das äußere Erscheinungsbild der Figuren eingegangen wird, sei hier kurz erwähnt, dass die Regisseure in ihren Filmen das Leben der Mittelschicht darstellen.

Die Geschwister Comencini und Nanni Moretti verwenden in den Filmbeispielen Inserts. Cristina suggeriert dem Zuschauer, unter Verwendung einer Ellipse, einen Zeitsprung in der Handlung. Francesca legt dem Betrachter darin nahe, dass ihr Film keine reine Fiktion, sondern eine „docufiction“ ist und auf wahren Begebenheiten beruht. Nanni Moretti benutzt drei Inserts zur Einleitung seiner einzelnen Episoden.

Obwohl sich Nanni Morettis einfacher Stil von jenem Cristina und Francesca Comencinis unterscheidet, ist *Caro diario* keineswegs weniger bedeutsam. Die langen Sequenzen seines Films werden durch die Aktionen sowie Mimik und Gestik der Figuren belebt und humorvoll inszeniert. Zur Bildgestaltung bevorzugt der Regisseur den Zoom, die Kamerafahrt und die optimale Bildschärfe. Einzig für die Hervorhebung von Pasolinis Denkmal verwendet er das selective focusing, wodurch der Vorder- und der Hintergrund unscharf erscheinen. Die Regisseurinnen verleihen ihren nachdenklichen Figuren hingegen mit kurzen Kameraeinstellungen, aufwändigen Spezialeffekten, jump cuts und choker close ups emotionale Bedeutung. Auch in der Verwendung der Musik unterscheiden sich die Filme.

Cristina Comencini verleiht der Musik in *Il più bel giorno della mia vita* leitmotivischen Charakter, das heißt die Musik wird einer Figur zugeteilt und ertönt, sobald diese alleine im Rahmen erscheint.

Die Musik in Francesca Comencinis Film *Mobbing – Mi piace lavorare* unterliegt der Entwicklung ihrer Figuren. Während das akustische Leitmotiv der Nebenfigur Morgana zu Beginn traurig ist und dann fröhlich wird, ist es bei der Protagonistin Anna genau umgekehrt. Am Ende werden Mutter und Tochter zusammen von einer

fröhlichen Musik begleitet, wodurch dem Zuschauer die Harmonie und das glückliche Ende des Films suggeriert werden.

Moretti gebraucht die stimmungsvolle Musik vor allem zur Anordnung der Bilder. Die extradiegetische Tonquelle dient daher als Überleitung des Gesprochenen zum Visualisierten oder dokumentiert die Aktionen der Figur, wie zum Beispiel den Streit mit Gerardo auf Stromboli. In der letzten Episode benutzt er die Musik sehr selten, um die Ernsthaftigkeit seiner Situation in beklemmenden Sequenzen darzustellen. Der Film endet mit einer Ballade, wodurch die Stimmung gehoben und die Filmhandlung in Frage gestellt wird.

Das Medium Film bietet ein weites Spektrum an interessanten Analysetechniken, welche sich dem Betrachter nach mehrmaligem Sehen eröffnen. Zahlreiche filmische Gestaltungsmöglichkeiten findet man nicht nur in Filmen, sondern auch in Serien, Werbungen, Reportagen oder Dokumentationen. Diese medialen Codes wecken das Interesse des Rezipienten und garantieren ein plastisches Erlebnis.

11 Riassunto in Italiano

La mia tesi di laurea, intitolata “*Studio delle tecniche e delle strategie cinematografiche nella rappresentazione acustica e visiva dei pensieri e dei sentimenti nei film di Cristina e Francesca Comencini e di Nanni Moretti*”, tratta il campo dell’adattamento cinematografico.

La prima parte della tesi si concentra sulle varie tecniche realizzabili con la macchina da presa che poi, nella seconda parte, vengono adattate alle sequenze specifiche nei film romani *Il più bel giorno della mia vita*, di Cristina Comencini, *Mobbing – Mi piace lavorare*, di Francesca Comencini e *Caro diario*, di Nanni Moretti. In questo modo diventa più facile osservare le reazioni e i pensieri suscitati nello spettatore.

Ho scelto questo tema perché mi affascina la metodologia filmica che fa nascere la tensione ed eccita la fantasia. Le emozioni e i pensieri dell’uomo caratterizzano il modo di agire e di vivere. L’obiettivo di un regista è quindi stimolare queste emozioni, acquisite durante la vita, tramite le varie tecniche cinematografiche che controllano la vista dello spettatore e rendono possibile l’interpretazione dell’opera.

In questo senso è importante aggiungere, che non esiste una vera e propria interpretazione del film, perché essa dipende dallo spettatore e dalle sue esperienze personali e dalle sue conoscenze del cinema.

La presentazione dei personaggi dipende dal genere di film. Nella commedia i protagonisti sono realizzati in modo esagerato, ludico per fare ridere, ma nei film analizzati in questa tesi il carattere dei personaggi è introverso e riflessivo, affinché lo spettatore possa riflettere sui protagonisti e possa seguire le loro azioni e il loro sviluppo con una certa simpatia.

La sequenza di inquadrature è dinamica, grazie alla sua composizione, e mette a fuoco lo spazio, il tempo e l’azione della storia narrata. Il *découpage* classico avanza l’inquadratura statica o fissa e l’inquadratura in movimento per rafforzare l’effetto dell’azione e per di più l’attenzione dello spettatore. Questo significa che nell’inquadratura fissa la macchina da presa corrisponde ad una qualificazione passiva, dunque non si muove e agiscono soltanto i protagonisti, mentre nell’inquadratura in movimento accade il contrario: lo spettatore viene coinvolto e la macchina da presa corrisponde ad una qualificazione attiva.

Per la qualificazione attiva ci sono cinque modi di muovere la cinepresa. Questi sono la panoramica, la carrellata (area, a seguire oppure a precedere), la macchina a mano, la steadycam. La macchina da presa Dykstraflex è fatta muovere verticalmente o circolarmente con il dolly oppure con la gru. La panoramica, per cui la macchina da presa è fissata su un braccio mobile, è realizzata verticalmente o in modo orizzontale o fa un giro completo. Per “carrellata” si intende che la cinepresa si trova su rotelle per renderla mobile verso tutte le direzioni. La macchina a mano serve soprattutto per trasmettere una qualità soggettiva allo spettatore. La steadycam corrisponde alla macchina a mano, ma con alcune tecniche si evita l’effetto traballante. Lo zoom è una simulazione della carrellata.

Nell’inquadratura vengono ripresi lo spazio, i personaggi o l’azione in varie distanze, a seconda della situazione e dell’importanza. Il regista rappresenta i paesaggi spesso in un campo lunghissimo o in un campo lungo. Le inquadrature campo medio, piano americano, mezza figura, primo piano, primissimo piano o dettaglio mettono a fuoco il personaggio, ma gli ultimi tre piani si concentrano soprattutto sulla loro mimica e posizione nel quadro. Se il volto appare nel primissimo piano spesso non è ripreso frontalmente, ma di lato, a tre quarti in “three-quarter angling”.

La proiezione traballante dimostra l’insicurezza del personaggio.

Lo spettatore neutro osserva soggettivamente oppure oggettivamente gli avvenimenti davanti allo schermo; in altre parole, la ripresa è come il personaggio stesso del film ovvero come una spia, mentre in modo oggettivo lo spettatore osserva solo l’azione, i personaggi e l’avvenimento.

La prospettiva dal basso in alto, come la prospettiva a volo d’uccello, manifestano o la debolezza o il potere di un personaggio. Lo sdoppiamento è un effetto della ripresa, visto che si riprende il personaggio attraverso la finestra, oppure lo specchio o c’è il film nel film, così che il protagonista stesso sia uno spettatore.

L’attenzione dello spettatore sulla situazione è anche influenzata dalla profondità di campo, che è la distanza dell’oggetto inquadrato nei suoi dintorni. Per questo la macchina da presa riprende uno spazio preciso ed esclude tutto quello che non è importante per l’inquadratura. A seconda che gli elementi nell’immagine siano nitidi o sfocati si tratta di un’immagine a fuoco, fuori fuoco o sfocata e di fuoco selettivo.

Il montaggio è un effetto che unisce varie tecniche cinematografiche come il collage che consiste nel tagliare e incollare la pellicola. Un altro fenomeno che garantisce

inquadrature senza interruzioni è il *découpage* classico, che spesso è un mezzo per mostrare gli interlocutori di un dialogo. Per il *découpage* il regista analizza il materiale filmico e ricompone le diverse riprese in modo che la trama si svolga fluidamente.

Il montaggio chiamato *cut on action* mostra la scena in movimento di un personaggio mentre il montaggio “*point of view*” corrisponde alla vista di un interlocutore durante una discussione. In tal caso è usato anche il campo-controcampo per far vedere tutti e due i protagonisti durante il loro dialogo. L’osservazione del personaggio può essere ripresa con la tecnica d’inquadratura di quinta; ciò significa, che la cinepresa riprende da sopra la spalla del primo interlocutore e lo spettatore vede il secondo personaggio che parla. Se si vedono due personaggi in uno spazio diverso, ma nello stesso tempo narrato, si parla di montaggio parallelo o di sequenza in parallelo.

La dissolvenza serve per l’effetto di straniamento o per introdurre una nuova scena.

La dissolvenza incrociata viene usata per un cambio immediato da una sequenza all’altra. Nelle sequenze a episodi non c’è una cronologia temporale; in tal modo c’è bisogno di una voce off o della musica extradiegetica per metterle in ordine. Thomas Kuchenbuch distingue tre tipi di montaggi. Il montaggio narrativo è cronologico, anche se c’è qualche flashback che cambia lo spazio-tempo; il montaggio descrittivo invece presenta salti avanti e indietro nel tempo, senza però cambiare il luogo della rappresentazione. L’ultimo montaggio mette in rilievo diversi oggetti o simboli durante la ripresa che richiedono l’interpretazione dello spettatore.

La narrazione corrisponde ad un’ordine temporale di cui esistono diverse forme.

Nel tempo circolare l’inizio e la fine del film sono identici, mentre nel tempo ciclico la fine è simile all’inizio, come per esempio nel film *La finestra sul cortile*: all’inizio James Stewart ha una gamba rotta e alla fine, dopo un incidente, sono rotte tutte e due. Se il film possiede sequenze anacroniche la rappresentazione non ha nessuna cronologia e risulta molto caotica per lo spettatore.

La trama si orienta spesso al tempo lineare, che può essere vettoriale e omogeneo oppure non vettoriale e fratturato. Nel primo caso la vettorialità è composta da una successione che procede o in avanti o all’indietro, mentre nel tempo lineare non vettoriale i risultati sono salti indietro o in avanti nel tempo. Questi flash-back e flash-forward, come anche la rappresentazione di un incubo, sono introdotti in diversi modi cinematografici, per esempio con la musica, con la voce di un narratore e con qualche effetto speciale, come la dissolvenza o la sfocatura.

L'ellissi viene usata per risparmiare tempo così che nella prima scena si vede, per esempio, qualcuno che comincia a mettere in ordine la casa, mentre nella seconda scena tutto è in ordine.

I protagonisti e le inquadrature dinamiche realizzano una realtà cinematografica, cioè lo spazio filmico oppure diegetico. A seconda del comportamento del personaggio nello spazio vengono stimolati diversi pensieri ed emozioni nello spettatore. Le riprese sono dinamiche grazie alle numerose tecniche di pellicola, come per esempio il veloce, inquieto movimento della carrellata oppure il comportamento di un personaggio durante un incubo o un inseguimento.

Gli edifici ed i monumenti costituiscono un elemento indispensabile nei film, perché sono spesso disponibili per gli eventi storici, garantiscono protezione oppure dominano il protagonista, come per esempio nel film *Mobbing – Mi piace lavorare* di Francesca Comencini, dove le persiane dell'ufficio o rappresentano le griglie di prigione o riflettono la sua ansia mentale di non soddisfare i suoi doveri materni.

Lo spazio diegetico, sia quello naturale sia quello artificiale o quello simbolico è sempre analizzato rispetto al personaggio e/o alla situazione, perché riflette allo spettatore i rapporti familiari o professionali del protagonista, il suo stato d'animo, i pensieri e le emozioni, ma anche le sue condizioni di vita.

Bertetto mette anche in rilievo il simbolismo dei colori, così che per esempio il colore rosso ha una connotazione negativa o positiva. Nel film *Mobbing – Mi piace lavorare* gli attacchi personali cominciano quando la protagonista indossa una camicia rossa, mentre nel film *Il più bel giorno della mia vita*, di Cristina Comencini il rosso rappresenta l'amore per il personaggio di Sara. Anche il nero può essere interpretato in due modi differenti: simboleggia fedeltà e rinascita oppure rovina e dannazione, mentre la luce ha un valore del tutto positivo. Significa divinità o bellezza e perfezione. Nel film di Cristina Comencini il personaggio di Rita è rappresentato in questo modo perché si trova sempre illuminato come un'angelo.

Oltre alla scala dei piani, alle tecniche di ripresa, al montaggio, al tempo e allo spazio diegetico anche la luce è un elemento fondamentale per l'analisi della figura nell'inquadratura. Attraverso gli effetti emergenti di luce naturale, l'illuminazione artificiale e l'ombra, le situazioni ed i personaggi dell'azione sono percepiti nel modo più autentico possibile. I due stili più frequenti sono la tecnica del *low-key-lighting*, con cui si intende l'illuminazione dal basso che spesso serve per situazioni notturne,

misteriose e spaventose. L'*high-key-lighting*, al contrario, è un'illuminazione astratta che riprende le parti inquadrate dall'alto, dal basso, davanti e frontalmente ed è simbolica per la speranza e la felicità.

L'illuminazione artificiale è adatta agli effetti speciali, come l'ombra di una persiana o di una griglia che è creata mettendo un modello, la cosiddetta *gibbigiana* oppure nel termine inglese "cookie", davanti al proiettore. La luce motivata, diegetica è quella che è visibile nella ripresa, per esempio la luce di una candela, e dà un certo accento al protagonista.

L'ultimo aspetto, prima di proseguire con l'analisi, è l'acustica e la relazione tra suono e immagine nel film per aumentare la tensione. Ci sono vari tipi di suono, per esempio la voce parlante, i rumori e la musica. Per localizzare la fonte acustica si fa una distinzione tra il suono extradiegetico, che è illocalizzabile e invisibile; il fuori campo, che è localizzabile ma invisibile e fa parte della situazione inquadrata; e il suono in, che è visibile e localizzabile. Nella maggior parte dei film la musica è extradiegetica e rafforza la tensione oppure accompagna la trama. I rumori, invece, sono spesso fuori campo e diventano suoni in. Fuori campo significa in questo caso che lo spettatore sente una porta o i tacchi delle scarpe di una donna, prima di poter vedere la porta o la donna. Dal punto di vista di un parlante la sua voce è extradiegetica se si tratta di un narratore che racconta una vicenda dall'off, mentre lo spettatore vede la vicenda. Nel momento in cui un personaggio è visibile mentre parla si tratta di voce in.

Prima dell'analisi dei film vengono presentati alcuni temi trattati nei film. Il primo tema è la famiglia e l'amore. Nel film intitolato *Il più bel giorno della mia vita* Cristina Comencini mostra la vita di Irene, madre di tre figli adulti (Sara, Rita e Claudio) che pensa ancora che la struttura familiare consista di tanti bimbi così come di una madre e un padre. Ma Sara è vedova e cresce suo figlio Mario da sola, Rita rispecchia la visione di Irene, con le due figlie Silvia e Chiara, però è in crisi coniugale e suo marito Carlo e lei si lasceranno. Claudio invece è avvocato e vive con il suo fidanzato Luca. Il titolo del film si riferisce al giorno della comunione di Chiara.

Mobbing – Mi piace lavorare è un docufiction o un docu-drama; significa che è una finzione in cui sono raccontate parti di una documentazione o di eventi storici.

Il film di Francesca Comencini tratta del comportamento violento del capo del personale e dei colleghi nei confronti dell'impiegata Anna per farla licenziare.

Nel film *Caro Diario* il regista riassume elementi documentari, inventati e autentici per mostrare allo spettatore un film in stile diaristico o autobiografico. Nanni Moretti divide il film in tre episodi in cui presenta la vita italiana ed i suoi interessi, fa vedere la vita degli isolani, ostenta il loro comportamento e racconta della sua esperienza con i medici durante la ricerca della cura della sua malattia.

Nella seconda parte della tesi sono analizzate alcune sequenze dei film che sono molto emozionanti e rappresentano i pensieri dei personaggi.

Per far vedere le varie tecniche cinematografiche queste sequenze sono state decostruite sistematicamente negli ambiti della scala dei piani, il movimento della macchina da presa, le relazioni tra suono/immagine e la musica, la profondità di campo, l'incidenza angolare in combinazione con l'obiettivo grandangolare oppure il teleobiettivo, le dissolvenze e gli stacchi.²⁴² Dopo ho fatto l'interpretazione riguardando la composizione nell'inquadratura e gli effetti speciali con la luce e l'ombra.

Tutti questi film vengono introdotti da un'inquadratura d'ambientazione, cioè dal campo lungo. Inoltre la cinepresa si avvicina con degli stacchi oppure con la carrellata alla situazione enunciata e la riprende nel primo o primissimo piano per finire la sequenza con la ripresa iniziale. Generalmente i primissimi piani sono realizzati in modo frontale, senza che il protagonista guardi direttamente allo spettatore o la macchina da presa riprenda il personaggio di lato a tre quarti, perché riproduce un effetto più plastico e allo stesso tempo confronta lo spettatore con lo stato d'animo del personaggio.

I primi campi lunghi del film *Il più bel giorno della mia vita*, di Cristina Comencini riprendono una casa alternando il passato e il presente. Nello spettatore nasce l'impressione che questa sia il luogo principale della rappresentazione, inoltre il tempo sembra importante per la trama. L'ordine temporale del film corrisponde alla linearità non vettoriale. I recuperi del passato ed i desideri visualizzati nella trama esprimono le emozioni ed i pensieri dei personaggi principali. La vita dei personaggi

²⁴² cf Vanoye/Goliot-Lété; 2006³: 87

viene mostrata nella sequenza in parallelo. L'insoddisfazione dei personaggi con il loro passato è rappresentata con i flash-back, mentre i pensieri ed i ricordi di Irene vengono mostrati tramite la videoregistrazione familiare nella televisione. Questi momenti emozionanti sono ripresi nel primissimo piano in cui la Comencini rafforza la tensione giocando con la focalizzazione visiva, sia l'inquadratura sfocata sia quella con il fuoco selettivo, per trasmettere la solitudine di Claudio, la paura di Rita o la passione di Sara. Questa tecnica richiama l'attenzione dello spettatore di identificare sé stesso con questo mondo rappresentato e di rivivere questi momenti.

La regista usa soprattutto la regola dei terzi; per primo stabilendo l'inquadratura e per secondo mostrando i personaggi più deboli nei confronti dei personaggi più forti oppure gli uomini opposti alle donne. Per questo Claudio è visibile in modo opposto alle sue sorelle, oppure Irene predomina sempre l'inquadratura con la sua presenza. Per rappresentare l'opposizione è usato il fuoco selettivo, però il personaggio più forte è messo a fuoco rafforzando l'effetto di rispetto con l'ottica grandangolare.

La musica ha una funzione importante nel film di Cristina Comencini perché simboleggia le emozioni più frequenti, come la consapevolezza infantile, l'amore o l'aggressività delle diverse situazioni. L'acustica fa le funzioni di raccordo tra le sequenze.

I simboli indicano la relazione dei protagonisti tra di loro, così che con il restauro di una vecchia barca a vela rinasce lo stretto contatto tra Marco e suo zio Claudio. L'amore della madre per sua figlia è fatto vedere tramite una foto nella stanza di Silvia. Rita è paragonata ad un angelo e appare sempre di fronte a una fonte lucida e il suo volto è illuminato come un simbolo divino. Nella videoregistrazione i volti dei personaggi si manifestano anche in high-key-lighting che produce speranza e gioia.

La separazione della coppia è rappresentata da un angelo che sembra tagliarla in due con una spada. Quest'inquadratura simbolica è ripresa dalla prospettiva a volo d'uccello sopra le teste di Carlo e Rita. La prospettiva soggettiva della piccola Chiara, il personaggio-narratore, fa vedere, sentire e sapere le relazioni e la vita dei personaggi. Infine riferendosi a questo film si può vedere che lo sdoppiamento è usato per mostrare le situazioni più emozionanti come diversi conflitti tra i parenti. Anche gli amanti segreti, Luca e Davide, vengono introdotti con lo sdoppiamento nell'inquadratura dello sfondo sfocata per dargli un aspetto misterioso.

Il secondo film intitolato *Mobbing – Mi piace lavorare* è realizzato da Francesca Comencini, la sorella di Cristina. La trama corrisponde all'ordine temporale lineare vettoriale. La drammaticità di questo film si nota già dall'inserito, che dichiara che la trama è basata sull'esperienza delle vittime di mobbing.

Le varie riprese frontali o di lato con l'ottica grandangolare dell'ingresso della ditta rafforzano il sentimento d'oppressione. Francesca Comencini usa lo sdoppiamento nella forma di una videoregistrazione, ripresa dalla prospettiva a volo d'uccello in un campo lungo, per far vedere il cambio dello stato d'animo della protagonista. Mentre la prima ripresa sdoppiata fa vedere la felice Anna ballando con la gente, nella seconda registrazione la protagonista è sola nel corridoio, esausta e soffre del Mobbing. Questa ripresa suscita chiaramente la pietà dello spettatore.

L'ottica grandangolare estrema, quando Anna guarda dallo spioncino, lo spettatore fa a capire che la protagonista diffida della gente. I primissimi piani della mano mostrano allo spettatore gli interessi di Anna: il lavoro e la sua fissazione sui pesci.

Queste riprese evidenziano che la protagonista è modesta.

Attraverso il dettaglio degli occhi e il rapporto diverso di messa a fuoco, come quella della poco profonda e il fuoco selettivo, il pubblico vede da varie angolazioni l'attrice concentrata in ottima nitidezza. Qui i primi effetti del Mobbing diventano evidenti. Il cambio dei ruoli familiari mostra l'esaurimento di Anna. Inizialmente è lei che sveglia la figlia e va a trovare il padre dall'aspetto fragile, più tardi è Anna che è svegliata e vestita da sua figlia Morgana, mentre suo padre, ben vestito e di salute, è in piedi alla finestra, in attesa di visita.

Il colore rosso ha un forte valore nella trama: mentre la camicetta rossa nella ditta genera una reazione aggressiva e spinge la protagonista a un isolamento, nel caso della figlia questo colore ha un effetto positivo, perché il loro nuovo conoscente indossa una camicia rossa al loro primo incontro e l'altrimenti bloccata ragazza si apre per nuove amicizie. Ci sono due registrazioni nel campo medio che rafforzano l'impressione della retrocessione di carriera: la prima riprende Anna mentre sta andando giù in archivio; la seconda mostra gli effetti speciali d'ombra sovrapposta che "tagliano" i personaggi e gli oggetti nell'ufficio inquadrato.

Solo la luce d'accento in forma di puntini sul volto di Anna in un primo piano disegna la speranza in questo ambiente tetro: fa amicizia con un membro del personale.

Ma anche la musica, che accompagna il personaggio principale, cambia durante la trama. All'inizio e alla fine la musica è vivace, durante gli attacchi ostili è oscura e drammatica fino alla dimissione. Particolarmente dominante è l'uso della regola dei tre. Prima il personaggio principale fa parte di questa composizione dell'inquadratura, ma verso la fine lei è spesso ripresa sola.

Questa composizione rinforza il dramma della situazione senza speranza per Anna.

Nell'ultimo terzo del film, dopo l'assenza di malattie legate allo stress, ci sono effetti speciali acustici per simbolizzare la regressione della protagonista principale.

Al contrario, la musica di Morgana prima è triste, quando simboleggia la solitudine, ma poi si sviluppa in una musica ritmica. Lo spettatore apprende i pensieri e le paure della madre e della figlia nel loro spazio filmico privato. Lì sono forti tutte e due.

Durante il film ci sono alcune sovrapposizioni di tele. Il primo è fatto alla festa della ditta, quando tutti danno il saluto al nuovo capo. Le altre sovrapposizioni sorgono verso la fine dai lavoratori nel magazzino.

L'ultimo film con il titolo *Caro diario* di Nanni Moretti dimostra una tecnica più semplice. Come menzionato prima, questo film si compone delle sequenze a episodi, ma oltre all'uso della sorgente sonora anche il pendolare del protagonista principale su una vespa, in barca e in macchina serve per ottenere una trama coerente.

Caro Diario tratta di tre generi diversi: Il documentario, la finzione e l'autobiografia.

Nel primo episodio la maggior parte delle inquadrature è ripresa a fuoco profondo e con la carrellata camera car a seguire o a precedere nei campi lunghi attraverso l'obiettivo grandangolare. Con queste registrazioni e la povertà dell'interazione lo spettatore percepisce il carattere del personaggio come impassibile e ascolta la sua voce off che documenta lo sviluppo dell'Italia dal 1960 o esprime gli interessi e i pensieri del personaggio principale. Mentre il narratore menziona l'interesse per le facciate delle case, la prospettiva dal basso verso l'alto le mostra soggettivamente e allo stesso tempo avvengono sovrapposizioni di telecamera. I dialoghi con protagonisti secondari sembrano surreali allo spettatore perché sono insoliti. Nella ripresa con Jennifer Beals, nel primissimo piano sfocato, è intuibile l'ammirazione di Moretti per lei. Anche nella rappresentazione in primo piano il protagonista menziona la sua preferenza per i film musicali. Lo spettatore nota il rispetto per Pier Paolo Pasolini da Moretti nel suo uso della musica malinconica e del fuoco selettivo quando

il direttore mette a fuoco il monumento dell'artista. In questo episodio predominano i campi lunghi e lunghissimi.

In *Isole* il protagonista principale cerca tranquillità viaggiando con il suo amico Gerardo. Michaela Fink spiega che il movimento nei film di Moretti interpreta lo sviluppo psichico del protagonista. Le scene più divertenti sono inquadrate in primo o primissimo piano. In queste riprese gli attori esprimono i loro desideri e le loro gioie. In questo episodio Moretti usa la composizione e il fuoco nell'inquadratura per mostrare simpatia, nel caso con il sindaco su Stromboli, e antipatia, su Panarea con la situazione poco profonda. Con gli sdoppiamenti della televisione nel primissimo piano il regista fa vedere diversi interessi dei viaggiatori: Gerardo preferisce novelle televisive, mentre Giovanni si ispira soprattutto ai film.

Nel terzo episodio lo spettatore si sente come un interlocutore immediato di Moretti. Qui sono più frequenti i piani di ripresa che i campi. Una sequenza autentica mostra il narratore esaurito a letto, a tre quarti, preparandosi per la sua ultima seduta di chemioterapia. In uno sdoppiamento lo spettatore viene a sapere che il narratore è allergico a tanti cibi mentre egli è seduto davanti al frigorifero.

I primissimi piani a fuoco mettono in rilievo le terapie dei vari medici, ma il protagonista principale non si cura. Queste riprese risvegliano la compassione dello spettatore per il paziente, anche se la voce off di Moretti racconta ironicamente la sua esperienza con i medici che rende la storia più divertente.

Riassumendo si nota che Nanni Moretti utilizza una tecnica cinematografica meno complessa delle sorelle Comencini, perché il regista usa raramente il fuoco selettivo o il fuoco poco profondo. Le sequenze delle Comencini sono molto vivaci. Moretti preferisce sequenze lunghe ed evita la ripresa di dettagli o i primissimi piani del choc. Paragonando i film Moretti è l'unico a cui non servono gli effetti speciali, ma mette in rilievo lo sviluppo del suo personaggio più chiaramente delle Comencini: mentre nel primo episodio Giovanni scopre il mondo come un bambino, egli si imbarca nell'episodio immaginario di isole, come un uomo per trovare il suo posto nel mondo. Medici è la parte più ricca del film perché si occupa del crollo del corpo, della malattia di Moretti e della morte.

12 Bibliographie

Ausfelder Trude, *Mobbing – Schikane am Arbeitsplatz – Strategien, wie man sich gegen den Psychoterror wehren kann. Mit Fallbeispielen*. Wilhelm Heyne Verlag, München, 1995

Beckers Christine/ Hanne Mertz, *Mobbing-Opfer sind nicht wehrlos*. Verlag Herder, Freiburg, 1998

Behne Klaus-Ernst, *Gehört-Gedacht-Gelesen*. Con Brio, Regensburg, 1994

Beller Hans, *Handbuch der Filmmontage – Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. TR-Verlagsunion GmbH, München, 2002

Bertetto Paolo, *Metodologie di analisi del film*. Laterza, Bari, 2009³

Brinkmann Ralf D., *Mobbing, Bullying, Bossing – Treibjagd am Arbeitsplatz*. Sauer-Verlag GmbH, Heidelberg, 2002²

Brütsch Matthias, *Kinogefühle – Emotionalität und Film*. Schüren Verlag GmbH, Marburg, 2005

Canova Gianni, *Enciclopedia del Cinema*. Garzanti, Milano, 2009³

Carluccio Giulia, *Nanni Moretti*. Paravia Scriptorium, Torino, 1999

Casetti Francesco/ Federico di Chio, *Analisi del film*. Strumenti Bompiani, Milano, 1996⁸

Casetti Francesco/ Federico di Chio, *Analisi della televisione*. Strumenti Bompiani, Milano, 2006⁶

Costa Antonio, *Saper vedere il cinema*. Strumenti Bompiani, Milano, 2002¹⁷

Dallinger Petra-Maria, (M)*Ein Tagebuch – Überlegungen zum autobiographischen Schreiben an ausgewählten Beispielen*. im StifterHaus, Linz, 2008

De Gaetano Roberto, *Il cinema di Nanni Moretti*. Lindau, Torino, 2002

Eder Jens, *Die Figur im Film – Grundlagen der Figurenanalyse*. Schüren Verlag GmbH, Marburg, 2008

Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008²

Fink Michaela, *Autobiographie im italienischen Film – die autobiographischen Tendenzen im itlaienischen Film ab den 80/90er Jahren unter besonderer Berücksichtigung von Nanni Morettis Aprile und Il caimano*. Universität Wien: Diplomarbeit, 2008

Fuchs Helmut/ Andreas Huber, *Bossing – Wenn der Chef mobbt*. Verlag Kreuz GmbH, Stuttgart, 2009

Gaube Uwe, *Film und Traum – Zum präsentativen Symbolismus*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1978

Gugulski Grzegorz, *Die Selbstdarstellung im Tagebuch – Am Beispiel des Tagebuchs Witold Gombrowicz'*. WUV Universitätsverlag, Wien, Band 86, 2002

Hickethier Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2007⁴

Holzinger Silvia, *Das Ein-Mann-Kino – der römische Autor, Schauspieler, Regisseur, Produzent, Verleiher und Kinobesucher Nanni Moretti und sein kinematografisches Werk*. Universität Wien: Diplomarbeit, 1997

Kuchenbuch Thomas, *Filmanalyse – Theorien. Methoden. Kritik*. Böhlau Verlag, Wien, 2005²

Mazierska Ewa/ Laura Rascaroli, *the cinema of Nanni Moretti – dreams and diaries*. Wallflower Press, London, 2004

Mikunda Christian, *Kino spüren – Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. WUV-Universitätsverlag, Wien, 2002

Rhodes Gary D./ John Parris Springer, *docufictions – Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. McFarland & Company, Jefferson/NC, 2006

Scheuermann Arne, *Zur Theorie des Filmemachens – Flugzeugabstürze, Affekttechniken, Film als rhetorisches Design*. Edition text+kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München, 2009

Vanoye Francis/ Anne Goliot-Lété, *Introduzione all'analisi del film*. Lindau s.r.l., Torino, 2006³

Vezzoli P. Giuseppe, *Dizionario dei termini cinematografici inglesi-italiano, italiano-inglese*. Ulrico Hoepli Editore S.p.A., Milano, 2000

Villa Federica, *Nanni Moretti – Caro diario*. Lindau s.r.l., Torino, 2007

Wagner Birgit/ Daniel Winkler, *Maske und Kothurn. Nuovo Cinema Italia – Der italienische Film meldet sich zurück*. Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien, 2010

13 Internetquelle

Ronconi Roberta: Mockumentary (2006), in: La voce di fiore, URL:
http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=1426

III Anhang

14 Abstract

Im ersten Teil meiner Diplomarbeit erläutere ich die Techniken der Filmanalyse, welche im zweiten Teil soweit wie möglich angewendet werden.

Die Kamera kann sich zum Bild objektiv oder subjektiv verhalten. Unentbehrliche Codes für die Filmgestaltung sind die Einstellungsgröße und die Aufnahmetechnik. Für die Darstellung der Gefühle werden die Nah- und die Großaufnahme verwendet, da hier das Gesicht und die Mimik der Figur im Mittelpunkt stehen. Als Montage versteht man die Aneinanderreihung der einzelnen Einstellungen mithilfe von Schnitten oder Überblendungen. Hierbei kann die Filmhandlung durch Flash-backs oder Flash-forwards unterbrochen werden.

Zur Orientierung, wo die Handlung stattfindet, wird der Schauplatz in der Totalen, durch den sogenannten „establishing shot“, eingeblendet. Die Sympathie oder Antipathie des Zuschauers für eine Figur und die Darstellung des Raums werden, neben der Bildkomposition und der Kameratechniken, durch markante Licht- und Schatteneffekte beeinflusst. Die Akustik unterteilt sich in Musik, Sprache sowie Geräusch und wird sowohl synchron als auch asynchron eingesetzt. Im Anschluss an die Theorie werden die Begriffe docufiction, Mobbing und Autobiographie erläutert, bevor auf die Werke von Cristina und Francesca Comencini sowie Nanni Moretti eingegangen wird.

In ausgewählten Filmsequenzen werden die Techniken der Filmgestaltung angewendet, um dann auf die Vorgehensweisen jedes Regisseurs im Resümee einzugehen. Zur Inszenierung der Figuren in der Nah- und Großaufnahme werden unterschiedliche Bildschärfen verwendet. Im deep focus ist das ganze Bild scharf zu sehen, während beim shallow focus der Hintergrund und beim selective focusing sowohl der Vorder- als auch der Hintergrund unscharf abgebildet werden. Hier ist nur die Figur im Mittelgrund gut erkennbar.

In *Il più bel giorno della mia vita* wird das geheimnisvolle Leben der Geschwister Sara, Rita und Claudio in einer Parallelmontage dargestellt. Die Gedanken der Figuren werden hierbei durch Fernsehbilder oder Zeit- und Raumsprünge verbildlicht.

Die „docufiction“ *Mobbing – Mi piace lavorare* handelt von dem schicksalhaften Berufsleben der alleinerziehenden Mutter Anna, die aus ihrer Firma gemobbt wird. Die Erzählstruktur ist linear. Die Gedanken werden durch die Sprache ausgedrückt und die Musik dramatisiert die Entwicklung der Protagonistin. Zu diesen beiden Filmen ist zu erläutern, dass die Geschwister Cristina und Francesca Comencini gesellschaftskritische Themen behandeln, daher zeichnen sich die Handlungsträger durch einen schwachen Charakter aus. Diese unterspielten, nachdenklichen Figuren werden mithilfe der Akustik und durch komplizierte Kameratechniken emotionalisiert. In *Caro diario* werden Abschnitte aus dem Leben Giovanni Morettis geschildert. In drei Episoden behandelt Moretti hier die Genres Dokumentation, Fiktion und Autobiographie. Anders als seine Kolleginnen achtet Nanni Moretti in seinen langen Kamerasequenzen darauf, dass die Protagonisten ihre Gefühle durch die Körpersprache zum Ausdruck bringen. Dieser Film ist besonders interessant, weil Moretti mit der Sprache, der Zeit und der Musik spielt. In seinem Film pendelt die egozentrische Figur Giovanni fortwährend zwischen Gegenwart und Vergangenheit, während er dem Zuschauer seine Meinung mitteilt oder die Handlung aus dem Off erzählt. Durch das Wechselspiel der Akustik entsteht ein engerer Bezug zum Zuschauer, da der Protagonist mit der subjektiven Kamera einen Monolog führt. Durch diese Technik lässt sich sogar das Spiel des Regisseurs mit dem Publikum erkennen.

Im Film werden die Gedanken der Figuren verbalisiert und/oder in einer Überblendung, etwa im Sinne einer Erinnerung, dargestellt. Neben der Mimik oder dem schauspielerischen Talent emotionalisieren Bild und Ton die Situation. Im Film nähert sich die Kamera dazu durch einen cut-in shot, den Zoom oder eine Kamerabewegung an die Figur an. Durch diese Technik wechselt die Einstellung beispielsweise von Halbnah zu einer Großaufnahme, während durch die Filmmusik oder die Hintergrundgeräusche das erwünschte Gefühl im Zuschauer stimuliert wird. Im Wesentlichen zielt der Film darauf ab, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die emotionale Bildgestaltung zu lenken. Dazu ist es wichtig, dass die Aufnahmen dynamisch sind, sonst wirken sie langweilig. Die Dynamik wird durch ein Zusammenspiel von bewegten Bildern, die (extra-)diegetische Akustik und die Bewegung der Figur im Bild erzielt.

15 Lebenslauf

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:	Margot John geboren am 9. Jänner 1982 in Wien Österreichische Staatsbürgerschaft
Ausbildung:	seit WS 2003/04 Universität Wien: Lehramt Italienisch/ Spanisch (1996 – 2003) HBLA 19, Strassergasse (1992 – 1996) BRG 13, Wenzgasse (1882 – 1992) VHS 23, Prückelmayergasse
Auslandserfahrungen:	07/2000: 4-wöchiger Sprachkurs im Istituto Tiberius in Rimini /Italien 07/2004: 4-wöchiger Sprachkurs im Proyecto Español in Alicante /Spanien 07/2006: 4-wöchiger Sprachkurs im Istituto Tiberius in Rimini /Italien WS 2007/08: Erasmusaufenthalt in Urbino /Italien 07/2010: 3-wöchiger Sprachkurs im Proyecto Español in Barcelona /Spanien
Computerkenntnisse:	Microsoft Office
Sprachkenntnisse:	Deutsch (Muttersprache) Italienisch (Studienabschluss) Spanisch (Studienabschluss) Englisch (Maturaniveau)