

GIULIA IN OTTOBRE

Julia im Oktober

Land	Italien 1985
Produktion	Bilicofilm
Regie	Silvio Soldini
Buch	Silvio Soldini, Lara Fremder
Kamera	Luca Bigazzi
Ton	Pino Castellet, Roberto Mozzaelli
Schnitt	Claudio Cormio, Silvio Soldini
Dekor und Kostüme	Franca Bertagnolli
Regieassistent	Anthy Stoppelli
Kameraassistent	Emanuele Soldini
Koordinierung der Produktion	Daniele Maggioni
Produktionsassistent	Giovanni Amati
Mitarbeiter der Produktion	Paola Candiani, Chiara Scavia
Technik	Giorgio Garini
Tricktechnik	Monica Ricciardi
Darsteller	Carla Chiarelli, Giuseppe Cederna, Daniela Morelli, Andrea Novicov, Moni Ovadia
Uraufführung	31. 1. 1985, Mailand Festival 'Film-maker'
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	60 Minuten

Inhalt

Die fünf Tage nach dem Ende einer Liebesgeschichte. Julia verliert das Gleichgewicht. Sie lebt wieder allein. Sie versucht aufzuholen, einen neuen Anfang zu finden, an alte Dinge wiederanzuknüpfen. Sie ist unlustig. Sie ist neugierig.

Sie wirbelt herum. Sie bekommt plötzlich einen Stoß, wie ein Kreisel, der von einem anderen berührt wird. Sie ist zufrieden. Sie tut, als ob sie nichts tut. Alles beginnt wieder von vorne. Von vorne?

Gespräch mit Silvio Soldini

Von Giovanni Spagnoletti

Frage: Du hast von 'Film-maker' einen Preis für Dein Drehbuch bekommen. Wie ist es dann weitergegangen bis zum fertigen Film?

Soldini: Eigentlich ist alles der Hauptdarstellerin, Carla Chiarelli, zu verdanken. Sie hatte schon in meinem ersten Spielfilm *Paesaggio con figure* (1983) mitgespielt, und mir war klar geworden, daß ich ihre schauspielerischen Fähigkeiten viel zu wenig

genutzt hatte. Ich wollte gern einen Film mit ihr als Hauptdarstellerin machen, und so setzten wir uns zusammen hin und schrieben ein Drehbuch, das dann einen ersten Finanzierungsbeitrag von 'Film-maker' bekam. Den Rest haben dann ich und die anderen Mitwirkenden unter Risikobeteiligung beigesteuert. Nur so konnte der Film überhaupt realisiert werden; eigentlich sind wir selbst die Produzenten.

Frage: Wieviel hat der Film dann im Ganzen gekostet?

Soldini: Ich schätze, an die 16 Millionen Lire (27.000 DM), wobei ein eventueller Gewinn dann für weitere Projekte genutzt werden soll.

Frage: GIULIA IN OTTOBRE spielt in einer sehr wenig 'italienischen' Umgebung. Warum hast Du diese nordische Atmosphäre gewählt?

Soldini: Die Szenerie ist vielleicht nicht die des römischen Films, der wohl im allgemeinen als 'typisch italienisch' angesehen wird. Aber in den italienischen low-budget-Filmen der letzten Jahre findet man oft eine ähnliche Stimmung wie in meinem Film.

Frage: Siehst Du Dich als Teil dieser Bewegung?

Soldini: Ich würde noch nicht von einer Bewegung sprechen. In der Tat stehen die Filmemacher und die Schauspieler, die in den letzten Jahren von sich reden machten, ziemlich im luftleeren Raum. Es gibt da keine Kontinuität. Ich selbst fühle mich eigentlich eher dem französischen und vor allem dem deutschen Film nahestehend. Der erfolgreichere italienische Autorenfilm (Moretti, Nichetti, Troisi) scheint sich hauptsächlich auf leicht melancholische Komödien zu beschränken.

Frage: Hast Du für Deinen Film Vorbilder im Sinn gehabt?

Soldini: Bei GIULIA IN OTTOBRE nicht, oder zumindest nicht bewußt. Bei meinen früheren Filmen war das wesentlich stärker. Diesmal wollte ich hauptsächlich ausdrücken, was ich fühlte. *Paesaggio con figure* war ein sehr literarischer Film, bei dem der Text sehr wichtig war, während ich diesmal die Dialoge sehr viel einfacher, alltäglicher und komprimierter gestaltet habe, um mehr Raum für den darstellerischen Aspekt, für Gesten, Bewegungen, Pausen zu lassen. Natürlich hatte ich im Hinterkopf die Filme, die ich besonders liebe: Tanner, Akermann, und vor allem Wenders, aber ich habe mich nicht bewußt auf sie bezogen.

Frage: Hat das Drehbuch autobiographische Züge?

Soldini: Ich habe viele Monate daran geschrieben, und würde sagen, daß in der Figur der Giulia viele sehr typische zwischenmenschliche Beziehungen dargestellt sind mit ihren Schwierigkeiten und Möglichkeiten; darin besteht vielleicht ein autobiographischer Bezug.

Frage: Könnte man von einem 'Beobachtungsfilm' sprechen, der das alltägliche Leben unserer Generation beschreibt?

Soldini: Man könnte sagen, daß der Film nicht so sehr erzählen will, wer wen trifft, sondern was passiert, wenn sich zwei Menschen treffen, wie sie sich verhalten, was zwischen ihnen passiert. Ich möchte an diesem Aspekt noch mehr arbeiten, denn ich glaube, man könnte auf diesem Gebiet noch sehr viel weiter gehen. Es ist nicht gesagt, daß die Zukunft des Films in spektakulären Tricks und Riesensbudgets bestehen muß. Ich bin sicher, daß man auch mit sehr viel weniger Mitteln gute Filme machen kann. Die sogenannten 'kleinen' Filme, wie meiner, müssen die Begrenztheit ihrer Mittel umsetzen in positive Energie, die neue Erzählformen für die Leinwand schafft, neue Bilder, und eine lebendigere und authentischere Darstellung der Wirklichkeit.

Biofilmographie

Silvio Soldini, geboren in Mailand 1958, 1980 Übersiedelung nach New York, wo er zwei Jahre lang lebte. Filmstudium an der New York University.

Drimage, sein erster Film, erhält einen der vier Preise, die von der Gaumont anlässlich des Wettbewerbs 'Film-maker' im Juni 1982 vergeben werden.

Paesaggio con figure, sein erster langer Spielfilm, selbst produziert und finanziert, läuft auf dem Festival von Locarno 1983 und wird danach auf andere italienische und internationale Festivals eingeladen. Im August 1984 gewinnt er einen 'Gabbiano d'oro' auf dem Wettbewerb 'Anteprima per il cinema indipendente italiano' in Bellaria Igea Marina. Im gleichen Jahr Gründung der Produktionsfirma 'Bilicofilm' zusammen mit einigen engen Mitarbeitern.

Im Herbst 1984 dreht er seinen dritten Film dank eines Preises für das Drehbuch, der ihm im Rahmen des Wettbewerbs 'Film-maker' zugesprochen wird. So entsteht mit einem winzigen Budget der Film *GIULIA IN OTTOBRE*, bei dem Film arbeiten das Team und die Schauspieler mit Rückstellungen ihrer Gage im Hinblick auf spätere (hypothetische) Einkünfte. Lebt und arbeitet in Mailand.

Filme:

1982 *Drimage* Kurzfilm, gedreht in New York

1983 *Paesaggio con figure* (Landschaft mit Figuren), Mailand

1985 *GIULIA IN OTTOBRE*

Über die erbärmliche Lage der italienischen Kino-Industrie und die Gegengifte

Von Giovanni Spagnoletti

Italien ist bekanntlich das Land der Wunder, und wie auf anderen gesellschaftlichen Gebieten können auch auf dem des Films Phänomene auftreten, die für das Ausland schwer zu verstehen sind (oft sind sie es auch für die Italiener selbst). Ein echtes Wunder ist es z.B., daß der italienische Film trotz des konstanten, inzwischen seit mehr als einem Jahrzehnt andauernden Krisenzustandes der italienischen Filmindustrie, zumindest bis zur Saison 1983/84, doch immer wieder einige Qualitätsprodukte hervorbringen konnte, wenigstens im Rahmen der großen internationalen Filmfestivals – allerdings tragen diese Produkte durchwegs die Markenzeichen von Regisseuren aus der neorealistischen Schule oder – im Höchstfall – der Generation der Sechziger Jahre. Nach ihnen kommt – bis auf wenige Ausnahmen – nichts mehr. Es handelt sich hierbei um das altbekannte Nachwuchsproblem, für das eine verkalkte und phantasielose Industrie nichts zu riskieren bereit ist. Sie setzt lieber auf den 'sicheren' Kassenschlager. Die Tatsache, daß kein Generationenwechsel stattfinden konnte, hat dazu beigetragen, die allgemeine Kreativitätskrise des Filmsektors noch zu verschlimmern, und diese wurde noch verschärft durch das völlige Fehlen einer politischen Novellierung der Filmgesetzgebung (die herrschende Regelung geht zurück auf das Jahr 1965). Eine solche Reform war in regelmäßigen Abständen aufs Tapet gebracht worden, um dann sofort wieder in den Schubladen des 'Ministero del Turismo e Spettacolo' zu verschwinden.

Da mutet es schon wunderlich an, wenn die 'Freiräume' der verschiedenen italienischen Filmfestivals (Salsomaggiore, Torino, Bellaria) oder die Abteilung 'De Sica' der Biennale von Venedig randvoll sind – so sehr, daß sich den Organisatoren und Kritikern die Haare sträuben – mit Video- oder anderen Filmen jeglicher Machart und Tendenz; professionelle, halbprofessionelle, hausgemachte und zusammengeschusterte: ein Zeichen dafür, daß dem Nachwuchs ganz offensichtlich nicht die Lust am künstlerischen Ausdruck fehlt (wenn auch die Endprodukte meist weit unter der angestrebten Qualität liegen). Wie erklärt sich dieser Widerspruch zwischen der bleischweren Krise der auf Rom konzentrierten Kino-Industrie einerseits, die sich jeder möglichen Ver-

änderung verschließt (und darin zum Teil von der RAI unterstützt wird, die sich größtenteils genauso verhält), und, andererseits, der magmatischen, richtungslosen, aber durchaus positiven Lust an der künstlerischen Entfaltung im Film? Ganz einfach: Es gibt keinen Widerspruch. Die beiden Phänomene laufen parallel zueinander, werden aber von Zeit zu Zeit mit den klassischen italienischen Notplastern versehen: auf zwei Begriffe gebracht, mit Substitutionismus und Dezentralisierung. Mangels einer brauchbaren staatlichen Stelle zur Unterstützung von filmischen Aktivitäten werden low-budget-Filme in Italien mit großen Schwierigkeiten und unter den seltsamsten Umständen gedreht: mit Hilfe von privaten Spenden, von Gemeindeverbänden (wie z.B. *Glück im Übermaß* von Paolo Quaregna, der dann leider bei dem kommerziellen Produkt *Una donna allo specchio* mit dem Sex-Star Stefania Sandrelli gelandet ist) usw. Von einer beruflichen Perspektive aus gibt es gute Gründe für die Bemühungen des Nachwuchses, sich kreativ zu betätigen. Seit einigen Jahren ist Italien nach den USA das Land mit der zweitgrößten Dichte an Radio- und Fernsehsendern. Bisher hatte sich der unentwirrbare Antennenwald, der sich über die ganze Halbinsel erstreckt, auf die Aussendung von Fertigprogrammen (meist amerikanischen Ursprungs) beschränkt. In diesen Tagen wurde jedoch endlich ein Gesetz zur Regelung des Betriebes von Privatsendern verabschiedet, das diesem paradoxen und anarchischen Zustand ein Ende setzen und diese Sender zur Produktion eigener Programme zwingen soll (das gilt vor allem für die großen Networks, die über lokale Grenzen hinaus auf nationaler Ebene ausgestrahlt werden). Dank dieser Maßnahme dürften sich neue Zukunftschancen auf diesem Arbeitssektor öffnen, vor allem auch für die jüngere Generation.

Von diesen Überlegungen einmal abgesehen, konnte man in den letzten Jahren im Industriezentrum Italiens (Mailand - Turin) auf Grund der Nähe zur Schwerindustrie und zum Verlagswesen einen beachtlichen Anstieg der Film- und Fernsehaktivitäten (Werbespots, Videoclips für Plattenfirmen etc.) sowie der Anzahl von Studiobetrieben für die Produktion 'leichter' Fernsehkost beobachten (alle großen privaten Networks haben ihren Sitz in Mailand). Man braucht sich also nicht zu wundern, wenn man, mehr oder weniger auf der Basis dieser glücklichen wirtschaftlichen Verbindung, seit einiger Zeit von einer wenn auch noch kleinen 'Mailänder und Turiner Schule' spricht, die das Gegenstück zur römischen Filmindustrie darstellt, aber auch zu den wenigen Jungfilmen, die in die 'Zitadelle' eingedrungen sind (hauptsächlich die 'Neuen Komiker' wie Benigni, Troisi, Nuti, die Nachfolger Nanni Morettis, mit ihren melancholischen, existentialistischen Komödien). Sicherlich wird Kino heute und wohl auch noch in Zukunft in Cinecittà gemacht werden, aber etwas regt sich im Norden. Das bezeugen Daniele Segre, Gabriella Rosaleva, Massimo Mazzucco, Giancarlo Fumagalli, die, nicht zuletzt dank des Interesses einiger internationaler Festivals wie Locarno oder des Forums keine unbekannteren Größen mehr sind – und hinter diesen Namen zeichnen sich vielleicht auch schon andere ab. Mutatis mutandis bestehen 'in vitro' die gleichen Bedingungen, die anfangs der Sechziger Jahre den 'Jungen Deutschen Film' hervorgebracht haben, aber es ist noch zu früh, mehr als Vermutungen anzustellen.

In dieser Evolutionsstimmung erscheint uns die Initiative des Mailänder Festivals 'Film-maker' außerordentlich verdienstvoll. 1980 hatte eine Gruppe junger Cineasten und Filmemacher zum ersten Mal diese Auswahl von low-budget-Filmen aus der Umgebung organisiert und 1982 war 'Film-maker' dann schon zu einer Veranstaltung angewachsen, die das ganze nationale Gebiet berücksichtigt, um so besser aussieben zu können, was neben dem kommerziellen Kino an Ideen, Themen und Energien vorhanden ist in Bildern auf 16 mm, Super 8 oder Video'. Dieses Jahr, bei seiner dritten Ausgabe (31.1. - 3.2.1985) haben die Organisatoren eine glänzende Idee verwirklicht: Ein Großteil der finanziellen Mittel des Festivals (weniger als 300.000 DM von der Provinz Mailand und der Region Lombardei) war für die Produktion von Kurz- und mittellangen Filmen zur Verfügung gestellt worden, die dann den Clou des Festivals darstellen, neben der Auswahl von etwa 40 Filmen und Videos, die aus den circa 270 Wettbewerbsbeiträgen aus Italien und der italienischen Schweiz ausgesucht worden sind. Eine aus Mailänder Kritikern bestehende Jury hatte 70 Projekte geprüft (Treatment, Kostenvoranschlag, Arbeitsplan und Verwertungsmöglich-

keiten des fertigen Produkts), und dann 11 davon ausgesucht: fünf Filme bekamen einen Preis von je 10 Millionen Lire (16.500 DM), und sechs Videofilme Preise zwischen 4 und 10 Millionen. Natürlich sind das sehr bescheidene Summen, auch für einen Kurzfilm, aber es ist doch ein großer Anreiz für die Phantasie der Autoren, weitere Finanzierungsmöglichkeiten auch durch finanzielle Beteiligung der Schauspieler und Mitarbeiter, Nutzung von Geräten und Studios in produktionschwachen Momenten u.ä. zu suchen, noch dazu, wenn man am Ende seinen Film einem kompetenten Publikum vorlegen muß.

Stilistisch und inhaltlich haben diese vorfinanzierten Produktionen sehr wenig gemeinsam; sie gehen von der Parodie des amerikanischen Horrorfilms (von Kiko Stella) über die labyrinthische Aufschlüsselung einer Wandmalerei in der psychiatrischen Abteilung der Haftanstalt Volterra (von der Gruppe 'Studio azzuro') bis zu den zwei Werken, die auch in Berlin zu sehen sein werden: das bezaubernde surrealistische Märchen von Giancarlo Soldi und die asketische Großstadtstudie von Silvio Soldini (mit dem vielversprechenden Kameramann Luca Bigazzi). Aber abgesehen vom Wert der fertigen Produkte ist es ein erster großer Erfolg der Mailänder, im Umfeld der Autoren und ihrer Projekte ein weiteres Kräftepotential in Bewegung gesetzt zu haben; Schauspieler, Techniker usw.; und so einen Schritt zum Gruppenbewußtsein der neuen kreativen Kräfte getan zu haben. Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Maß, für das 'Festival dei Giovani' in Turin. Ohne idealisieren oder übertreiben zu wollen, könnte man sich doch vorstellen, daß aus kleinen, aber bedeutungsvollen Initiativen dieser Art eine Renaissance des jungen italienischen Films in den Achtziger Jahren stattfinden werde. Um mit Hölderlin zu sprechen: „Wo die Gefahr liegt, wächst das Rettende auch.“

Giovanni Spagnoletti, Rom, den 29. 1. 1985

ALDIS

Land	Italien 1982 - 85
Produktion	Centro Sperimentale di Cinematografia (Rom)
Regie, Buch, Kamera, Spezialeffekte, Schnitt Giuseppe M. Gaudino	
Musik	Stefano Vizioli; Brian Eno, 'Carmina Burana', Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner, Giuseppe Verdi
Produktionsleitung	Valentina Sebastiani
Darsteller	
Die Frau	Valentina Sebastiani
Der Mann mit dem Lächeln	Stefano Abbate
Der Mann mit der Zeitung	Ole Olense
Die Blinden	Lucilla Baroni, Riccardo Incagnoli, Iwakura Kazunori
Uraufführung	
	11. Oktober 1984, Festival Internazionale Cinema Giovani, Turin (zweite Fassung)
	24. Februar 1985, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin (Endfassung)
Format	16 mm, schwarz-weiß und Farbe, 1 : 1.33
Länge	43 Minuten

Zu diesem Film

Die Erinnerung an:

Eine Trennung, ein Sichnachlaufen, ein Wiederfinden, ein Auslösen, und die Erinnerung an die Angst vor der Flucht des Geliebten. Die Erinnerung an ein Verlangen; das Aufwachen in einem Zimmer diesseits einer eben eingestürzten Wand. Der Wunsch, wiederzukommen und sich zu erkennen zu geben. Holzstücke liegen in der Sonne auf einer Mauer am Rand einer Straße, die gerade ein Mann entlanggegangen ist, der die geschlossenen Fensterläden eines Zimmers hinter sich läßt; der sich auf die Flucht begibt, als er auf der eigenen Hand das Zeichen eines Lächelns entdeckt, rote Lippen, zwei Lippen, die er eben noch berührt hatte. Dieser Mann trifft einen zweiten mit einer Zeitung, auf der sich diese selben Lippen abgedruckt haben. Diese Lippen sind überall. Das Zeichen dieses Lächelns wird zur Obsession.

Aldis, vor vielen Jahren eine schöne Frau, hält die Fäden einiger Figuren, die eigens für ihre Geschichte erfunden wurden, in der Hand: zwei Männer, drei Blinde, Tänzer und eine Tänzerin, eine Frau, die die Projektion ihres Bildes ist.

Personen und Situationen werden zu rein graphischen und musikalischen Bildern in der Dynamik einer Erinnerung oder eines Traumes, der begann, als die Einsamkeit einer hölzernen Puppe ihre eigene Geschichte erfand, geführt von der Erinnerung an die Musik. Und schließlich der Traum einer Begegnung. Ein Traum, der hinter den Vorhängen eines Zimmers begonnen hatte, an einem sonnigen Tag. Alles beginnt auch mit der Erinnerung an ein Lächeln, an zwei rote Lippen. Es ist die Geschichte einer Begegnung. So wie es auch die Geschichte vom Erkennen der Schönheit einer Frau ist, in der Maserung einiger Holzstücke, die seit langer Zeit in der Sonne liegen.

Es ist die Rekonstruktion der Erinnerung an ein Gefühl, das aufkam, als diese Holzstücke entdeckt wurden, aufgehängt, unter der Mause, an einem Nagel auf weißem Verputz, hinter einer Ecke.

In dieser Geschichte, die auch eine Liebesgeschichte ist, sind das Besondere die Bilder, die die Erinnerung – das Verlangen von Aldis selbst – mit den Bildern ihrer Vergangenheit verknüpft, eingehüllt in das flimmernde Licht des Stummfilms.

Es ist die Geschichte einer Trennung, eines Wiederfindens, und des Versuchs, sich zu erkennen.

Alles endet in dem Moment, in dem die Erinnerung an die Trennung beginnt.

Giuseppe M. Gaudino

Gespräch mit Giuseppe M. Gaudino

Von Giovanni Spagnoletti

Frage: Seit dem Anfang der 70er Jahre schien es in Italien so gut wie keinen Experimentalfilm mehr zu geben. Wie kommt es, daß Du jetzt einen solchen Film gedreht hast?

Gaudino: Für mich ist ALDIS kein Experimentalfilm. Es gibt eigentlich nur einen Aspekt, der experimentell ist: Den Versuch, rückwärts und mit unterschiedlichen Erzählzeiten eine Geschichte zu erzählen, die normalerweise mit zwei Sätzen gesagt ist. Ich habe diese Zeit gedehnt. Experimentell ist dabei nur die dramaturgische Fassung; vom filmischen Standpunkt aus handelt es sich um eine ganz solide Bearbeitung, die dem Zuschauer eine Erzählung und die dazugehörigen Bilder und Eindrücke vermittelt.

Frage: Siehst Du Vorbilder im Experimentalfilm des 'New American Cinema'?

Gaudino: Ich kenne diese Filme natürlich, aber ich empfinde meine Arbeit im Vergleich zu ihnen als viel leidenschaftlicher, nicht so intellektuell. Ich habe eigentlich keine direkten Modelle gehabt, auch wenn sich mir Bilder und Sequenzen von Brakhage und vor allem von Cocteau eingepägt haben. Mein Film ist jedoch keine rationale, fast mathematische Konstruktion, wie man sie z.B. bei Kubelka findet, und darin besteht für mich der Hauptunterschied zur klassischen Avantgarde: in der leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema, wobei in meinem Fall das Material eine Eigendynamik entwickelt hat und mich immer mehr gefangen nahm.