

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 348

Artikel: "Die Bilder sind das Ergebnis von Zufall und Glück" : Gespräch mit Paolo Sorrentino
Autor: Straumann, Patrick / Sorrentino, Paolo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863554>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rachel Weisz gespielt, ist mit Micks Sohn verheiratet. Als dieser Lena wegen einer «sexuell attraktiveren» Sängerin (*Paloma Faith*, in einem burlesken Auftritt in ihrer eigenen Rolle) verlässt, wird auch *Youth* eine markante Kursänderung erfahren: Die Bildsprache ufert ins Albraumartige aus, die Vorwürfe der Tochter an den lebenslang abwesenden Vater werden unvermittelt auch die Haarrisse, die sich durch Ballingers undurchdringliche Miene ziehen, sichtbar machen.

Es sind diese Momente tiefer Einsamkeit, die Sorrentino elegant zu illustrieren weiss: Während Mick sich im Ozean der Amnesie zu verlieren droht, muss sich Fred seiner gescheiterten Ehe stellen. Dem blanken Entsetzen, das der Altersprozess auslöst, stellt die Regie eine Galerie von Nebenfiguren entgegen, die das Geschehen verfolgen wie ein Erinnyenchor: Da ist der morbid übergewichtige Exfußballer mit einem Karl-Marx-Tattoo auf dem Rücken, der Jungstar aus Hollywood, der später als Wiederkehrer Hitlers schockieren wird, und die raubvogelartige Actrice (eine hoch konzentrierte *Jane Fonda*), die in einem Dreiminutenauftritt Boyles künstlerische Präntationen sabotiert. Wie in der neapolitanischen Barockmalerei werden sich die Brüche in Stimmung und Tonfall hier zu einer eigentlichen Signatur verdichten. Vermutlich werden sie das Publikum auch spalten – das Exzessive, das *Youth* seine faszinierende Sogkraft verleiht, kann ebenso leicht auch irritieren.

Patrick Straumann

«Die Bilder sind das Ergebnis von Zufall und Glück»

Das Gespräch führte
Patrick Straumann in Paris.

Gespräch mit Paolo Sorrentino

Paolo Sorrentino, Sie sind ein erfolgreicher Regisseur, dennoch scheint Youth dem Musiker Fred Ballinger mehr berufliche Zukunftsperspektiven einzuräumen als dem von Harvey Keitel gespielten Filmemacher Mick Boyle ...

Paolo Sorrentino (lacht ...) Alle Berufstätigen haben mehr Perspektiven als die Filmemacher. Filme zu drehen, kostet sehr viel Geld.

Dazu kommt, dass die Karriere von Boyle durch das Fernsehen gefährdet ist: Als seine Hauptdarstellerin von seinem Projekt abspringt, um in einer mexikanischen Telenovela zu spielen, geht er davon aus, dass der Produzent die Dreharbeiten stoppen wird ...

Ja, das Kino ist gefährdet, allerdings würde ich hinsichtlich des Fernsehens eher von einer gegenseitigen Prägung sprechen: Das Fernsehen verändert das Kino genauso wie das Fernsehen vom Kino beeinflusst ist. Auf die Länge kann dies beiden Medien nur guttun.

Zu Beginn des Films scheint Fred Ballinger betont teilnahmslos, gleichgültig, auch sich selbst gegenüber. Worauf führen Sie seine Apathie zurück?

(zögert ...) Auf das Alter. Das Alter bedingt, dass man die Fähigkeit verliert, sich überraschen zu lassen. Und wenn man das Leben nur noch so nimmt, wie es kommt, stellt sich auch die Frage, was man tun kann, um nicht den Glauben an die Zukunft zu verlieren ...

Wieso beschreiben Sie hier Figuren, die viel älter sind als Sie und auch beruflich ihren Zenith längst überschritten haben?

Mich interessieren die menschlichen Probleme, die in den Protagonisten zum

Ausdruck kommen: ihre Fragilität, ihre Zärtlichkeit, ihre Lebenserfahrung, ihr Verhältnis zu ihren Erinnerungen – ihre Erkenntnis, dass viele von ihren Errungenschaften unnötig waren. Dies ergibt ein Gefühl von schmerzhafter Melancholie, die sie beherrscht und die viel stärker ist als die Melancholie, die junge Menschen empfinden können.

Tatsächlich sind Ihre Filme melancholisch, allerdings sind sie frei von jeder Nostalgie ...

Ja, das stimmt. Ich glaube, die Melancholie ist ein narrativeres Gefühl als die Nostalgie. Sie produziert tiefere Veränderungen. Die Nostalgie ist gefälliger, sie produziert keine neuen Zustände. Sie bewirkt allenfalls, dass man auf sich selbst zurückblickt.

Was Ihre Figuren der letzten Filme charakterisiert – Jep Gambardella, aber auch Cheyenne und hier Fred Ballinger und Mick Boyle –, ist die Idee, dass sie sich ihrer Vergangenheit stellen müssen, um einen Weg aus dem Stillstand zu finden.

Ja, ich glaube, es handelt sich bei allen um eine Art «Treffen» mit sich selbst, das sich mit einem bestimmten Alter aufdrängt und dem sich niemand entziehen kann. Es ist unvermeidbar: Zu einem gewissen Zeitpunkt muss sich jeder seiner Herkunft und seiner Vergangenheit stellen, um sich die Möglichkeit einer eigenen Zukunft offen zu halten.

Oft enthalten Ihre Filme Bilder und Einstellungen, in denen die Figuren von ihrem Hintergrund dissoziiert sind. In Youth beschreibt die Kamera gleich in der Eröffnungsszene eine kreisförmige Bewegung, was zur Folge hat, dass sich das Publikum, vor dem die Sängerin auftritt, sozusagen im Fluss befindet beziehungsweise sich dem Film zu entziehen scheint. Man erhält den Eindruck, als sei dies Programm, als hätten Ihre Figuren ihren «gegebenen», festen Platz im filmischen Raum verloren ...

Nein, das ist nicht geplant, die Bilder entstehen am Drehort, sie sind das Ergebnis von Zufall und Glück. In der Regel versuche ich, ein System zu entwickeln, das es mir zunächst erlaubt, meine Geschichte zu erzählen beziehungsweise ihr treu zu bleiben und anschliessend möglichst starke Effekte zu erzielen. Allerdings kann ich mich nicht viel präziser ausdrücken, da ich auf dem Set sein muss, um diese Entscheidungen zu treffen.

Stellen Sie sich die Frage nach der architektonischen Beschaffenheit Ihrer Filme nicht bereits, wenn Sie das Drehbuch verfassen?

Nein, während der Drehbuchphase ist die Form meiner Filme noch offen.

Eine der überraschendsten Szenen in Youth zeigt, wie Lena nachts in einem Alptraum von ihrer Rivalin Paloma Faith träumt. Die energiegeladenen Bilder kontrastieren scharf mit der abgeduldeten Stimmung, die das Setting um das Hotel Schatzalp charakterisiert, als wollten Sie die Ruhe, die der Film ausstrahlt, unterminieren ...

(lacht ...) Nein, meine Idee war einfacher. Ich wollte zeigen, wie eine junge Frau reagiert, wenn sie von ihrem Mann wegen einer anderen Frau verlassen wird. Und da diese Konkurrentin offenbar eine grosse erotische Verführungskraft besitzt, stellt sich Lena sie in einem jener Videoclips vor, in denen die Sexualität üblicherweise exzessiv zelebriert wird.

Einen starken Bruch im Film stellt auch jene Szene dar, in der der von Paul Dano gespielte Schauspieler als Hitler geschminkt im Restaurant auftaucht. Welche Funktion teilen Sie dieser Szene zu?

(zögert ...) Das ist eine komplizierte Frage. Vielleicht kann ich es so sagen: In meinen Filmen arbeite ich nicht auf klassische Weise mit wichtigen Szenen, die direkt aufeinander folgen und die von der einen zur nächsten führen. Ich versuche, mit kleinen Schichten und Rissen zu arbeiten, und die Tatsache, dass der Schauspieler eine historische Rolle vorzubereiten hat, war einer der kleinen Pinselstriche, die ich brauchte, um den Film komponieren zu können.

Ein starker, fast ins Groteske reichender Kontrast bietet die Schlusszene während des Konzerts in London, in der Sie von der Grossaufnahme der jungen koreanischen Sängerin auf das alters- und demenzgezeichnete Gesicht von Fred Ballingers Frau Milena schneiden ...

Die Szene illustriert Fred Ballingers Reue: Er hat sich überreden lassen, das Konzert mit einer jungen Koreanerin zu dirigieren. Nun realisiert er, dass er das Angebot im Grunde nur akzeptiert hat, weil er durch die Musik seine Frau in ihren Jugendjahren wiederzufinden hoffte. Grotesk ist die Szene nicht.

Als die Kamera in Venedig unter der Brücke durchfährt, erinnert die Szene an das Schlussbild von La grande bellezza. Wollten Sie die beiden Filme in ein Verhältnis zueinander stellen?

Nein, nein. Ein Regisseur sieht solche Übereinstimmungen nicht. Diese Art der Wahrnehmung ist den Kritikern vorbehalten ... x

El botón de nácar



Regie, Buch: Patricio Guzmán; Kamera: Katell Djian; Schnitt: Emmanuelle Joly; Musik: José Miguel Miranda, José Miguel Tobar, Hugues Maréchal; Ton: Álvaro Silva Wuth. Produktion: Atacama Productions; Renate Sachse. Chile, Spanien, Frankreich 2015. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: trigon-film

Patricio Guzmán

Patricio Guzmán, 1941 geboren, ist einer der bedeutendsten Cineasten Chiles und einer der grössten Dokumentarfilmer der Gegenwart. Wie der 2011 verstorbene Raúl Ruiz – mit dem er das Geburtsjahr teilt – hatte er sich während der chilenischen Diktatur nach Paris begeben, doch während Ruiz sein in den Exiljahren entstandenes Werk der barocken Tradition Lateinamerikas verschrieb, verstand Guzmán seine filmische Praxis stets als einen eigentlichen *acte de résistance*: Sowohl *La batalla de Chile* (1975–1979 in Zusammenarbeit mit Chris Marker) als auch *Chile, la memoria obstinada* (1997) und *El caso Pinochet* (2001) sind genuin politische Produktionen, die dazu beitrugen, dass der Sturz Allendes und die darauffolgenden bleiernen Jahre auch in der Filmgeschichte eine bleibende Spur hinterliessen.

Hat sich der militante Gestus heute erschöpft? Keinesfalls, lässt sich erkennen, auch wenn der Filmmacher seine visuelle Sprache seit einigen Jahren einer radikalen Neuorientierung unterzogen hat. *El botón de nácar* ist – wie bereits sein Vorgänger *Nostalgia de la luz* – ein filmischer Essay von stupender lyrischer Kraft, ein Werk, das die nationale Vergangenheit einer akribischen Betrachtung unterzieht und sie mittels assoziativ hergeleiteter Zusammenhänge nachvollziehbar macht. Die Katastrophe der Diktatur als Echo des Genozids der Gründerzeit: Die These ist gewagt, dennoch wird es Guzmán gelingen, seine polyphone Demonstration mit einem «richtigen Bild» zu Ende zu führen.